

UNIVERSITÉ DE PICARDIE/AMIENS – JULES VERNE

ÉCOLE DOCTORALE EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

THÈSE DE DOCTORAT D'HISTOIRE DE L'ART

ISABELLE LASSIGNARDIE

FRED FOREST : CATALOGUE RAISONNÉ (1963-2008)

COMMENTAIRE

SOUS LA DIRECTION DE LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

SOUTENANCE : 26 MARS 2010

FACULTE DES ARTS, UPJV, AMIENS

MEMBRES DU JURY:

LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

LESZEK BROGOWSKI

FRANCOISE COBLENCÉ

ÉVELYNE TOUSSAINT

ISABELLE LASSIGNARDIE

**FRED FOREST : CATALOGUE
RAISONNÉ (1963-2008)**

COMMENTAIRE

Résumé

Cette thèse est une étude de l'œuvre de l'artiste Fred Forest à travers le catalogue raisonné de ses travaux réalisés entre 1963 à 2008. Il s'agit de saisir les divers aspects pratiques et théoriques déployés par l'artiste : dans le cadre d'un art dit sociologique prenant le quotidien et l'ordinaire comme matériau d'observation, terrains d'action et d'animation ; par la formulation d'une esthétique de la communication dont l'objectif est la mise en évidence des médiums et technologies employées ; dans l'usage des médias de masse et des moyens de communication et de diffusion de l'information comme supports des œuvres ; de l'événement et de la communication comme parties intégrantes de la démarche artistique ; à travers les notions de participation et d'implication des récepteurs dans les dispositifs des œuvres.

Mots clés : Fred Forest ; art contemporain ; art sociologique (mouvement) ; esthétique de la communication ; communication ; médias de masse ; internet ; télématique ; télécommunications ; presse ; art participatif ; participation ; esthétique relationnelle.

Thesis abstract

This thesis is a study of the artistic productions of Fred Forest through the comprehensive catalogue of his work from 1963 to 2008. Seizing the various practical and theoretical aspects labored by the artist : in the context of an art said as sociological, taking the quotidian and the ordinary as observation material, area of action and animation ; by the formulation of an aesthetics of communication which goals are the exhibition of the technologies and mediums employed ; in the use of mass media and means of communication and information diffusion as artistic medium ; with events and communication being an integral part of the artistic process ; through the notions of participation and involvement of receptors in the art-works devices.

Keywords : Fred Forest ; contemporary art ; sociological art (movement) ; aesthetic of communication ; communication ; mass media ; internet ; telematics ; telecommunications ; press ; participatory art, participation ; relational aesthetics.

Avertissement

Cette thèse est le catalogue raisonné de l'œuvre de Fred Forest de 1963 à 2008. Elle se constitue de ce présent volume consacré au commentaire critique, de trois tomes dédiés aux œuvres, d'un quatrième aux annexes.

La pagination de ce tome dédié à l'analyse de l'œuvre (et imprimé uniquement en recto pour un confort de lecture), est indépendante de la pagination des quatre tomes (« Œuvres » et « Annexes ») : la quantité des documents reproduits dans le catalogue étant particulièrement importante, nous avons choisi un mode d'impression recto/verso pour des raisons pratiques.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Fred Forest et Gilbert Dutertre, directeur du Fonds de création audiovisuelle contemporaine de l'INA, pour leur disponibilité et leur soutien, me facilitant l'accès aux différents fonds d'archives.

Je remercie vivement Laurence Bertrand Dorléac pour son accompagnement et l'intérêt qu'elle a porté à mes travaux ; la Fondation de France et le Centre d'Histoire de Sciences Po/Paris pour la bourse de recherche qu'ils m'ont attribuée en 2007 ; Leszek Brogowski, Françoise Coblence et Evelyne Toussaint qui ont aimablement accepté d'être membres du jury de la soutenance de cette thèse.

Un grand merci à mes proches, collègues et amis, et tout particulièrement à Aymeric Hazaray pour ses relectures et sa patience ; Isabelle Haumont ; Gérard, Mireille et Aude Lassignardie ; toutes les filles de la rue Cail ; Alice Videau et Matthew Tyas.

Table des matières

Résumé.....	3
Thesis abstract.....	3
Avertissement	4
Remerciements.....	5
Table des matières.....	6
Introduction.....	11
PREMIÈRE PARTIE FRED FOREST : AGIR DANS L'ACTUEL, L'IMMÉDIAT ET L'ORDINAIRE.	22
1.1 Comment et pourquoi Fred Forest en est-il venu aux médias et aux nouvelles technologies ? ...	23
1.1.1 Fred Forest, peintre et dessinateur de presse.	23
Une première phase ou l'art comme représentation esthétique du monde.	24
Fred Forest, dessinateur de presse ou l'interprétation des faits et des informations médiatiques.....	26
Une première conscience des rapports complexes entre sciences, technologies et sociétés : l'exemple des Globulos.	27
1.1.2 La question du médium. Les nouvelles technologies dans l'art, un gage pour être actuel ?.....	28
Fred Forest, déjà interface. Une approche intuitive.	28
La rupture picturale : quand la surface s'éclate et s'ouvre. Le « tableau-écran », déclencheur de nouvelles perspectives.....	30
Être pionnier, ou pas ?	32
Médium, message : la rencontre avec Marshall Mac Luhan.	35
1.2 Fred Forest, celui qui démontre. De l'esthétique et des techniques : communication, connexions, réseaux, flux.	37
1.2.1 Expérimenter les espaces de l'information.	38
Expérimenter les contenants médiatiques pour en révéler les caractères et les potentiels.....	38
Un art des réseaux de communication.	40
Les moyens de communication pour une sortie de soi.	43
Une esthétique des flux.	44
L'action à distance au cœur des œuvres.....	45
Amplifier à outrance : la magie de la communication.	46
Espace mondialisé des réseaux.....	46

Un pied posé dans le cyber espace.....	48
En quête d'un centre imaginaire du réseau.....	48
Révéler la croisée des réalités physiques et virtuelles.....	49
1.2.3 Les jeux du temps. De la simultanéité et de l'immédiateté.....	51
Jouer avec le différé et le direct : le passé et le présent dans un même temps.....	51
Les multiplicités temporelles concentrées dans l'instant présent.....	52
Des mises en scène du temps et de l'espace aux vertus démonstratives.....	53
1.3 La convocation du réel. Agir dans le milieu et l'ordinaire.....	55
1.3.1 Fred Forest, artiste épistémologue.....	56
Fred Forest, collecteur de portraits de familles.....	56
Observer et filmer l'ordinaire.....	57
Capturer les gestes de la vie sociale.....	59
Envisager la vidéo comme outil épistémologique.....	60
L'enregistrement comme moyen de rétrospection : l'exemple de Vidéo-troisième âge.....	62
Le risque de la manipulation au nom de l'étude sociologique.....	63
1.3.2 L'art sociologique : une instrumentalisation du réel à des fins démonstratives ?.....	64
Instrumentaliser les méthodes sociologiques au profit d'un art sociologique.....	64
Ce que révèle une enquête de l'art sociologique sur l'art sociologique lui-même.....	65
Instrumentaliser les actualités selon une approche factographique.....	67
Rappeler les esprits à la raison et conscientiser le monde.....	68
S'imprégner de la société de l'information et en extraire une entité générique : le fait divers.....	70
Chercher une issue à la crise de l'objectivité ?.....	72
1.3.3 Des œuvres pour saisir le contemporain depuis le seul présent ?.....	73
Une tendance générale de l'art à s'inscrire dans l'hyper-contemporain.....	73
Ce que nous dit la société postmoderne de son temps.....	74
Amplifier l'accélération du système vers un présent unique ?.....	75
L'ambition de Fred Forest : agir dans le présent.....	76
Être dans le présent pour être contemporain ?.....	78
 DEUXIÈME PARTIE SPECTACLE ET STRATÉGIES DU FAIRE SAVOIR. DES ARTS DE LA COMMUNICATION.....	 80
2.1 Spectacle et détournement : cibles et méthodologie.....	81
2.1.1 De la société spectaculaire et de son détournement.....	82
Ce que l'on retient de la société spectaculaire dont nous parle Guy Debord.....	82
Une méthode préconisée : le détournement.....	82
2.1.2 S'immiscer dans les <i>mass media</i>	84

Communication et société du spectacle.	84
La famille vidéo ou la télévision hypnotique.	86
Détourner la télévision en lieu d'échange : contrer la communication unilatérale.	87
2.1.3 Médiatiser le discours politique	90
Décrédibiliser les attributs du pouvoir et le discours politique.	90
Provoquer l'homme politique.	92
2.2 De l'œuvre-événement au spectacle	94
2.2.1 Animation, événement et spectacle	95
Performance et contexte : le potentiel subversif de l'événement.	96
À la recherche de Julia Margaret Cameron : un exemple d'œuvre-événement sous les traits d'une animation urbaine et médiatique.	97
Faire campagne pour une autre télévision.	99
2.2.2 De la simulation : jeux de société et pouvoir	100
Transposer le spectacle dans l'espace d'exposition.	100
Simuler les rouages économiques et spéculatifs des marchés de l'art et de l'immobilier.	101
Comme un jeu de société : l'exemple du Territoire du mètre carré.....	104
2.2.3 Approches parodiques. Un conformisme ironique ?	105
Répéter pour révéler la différence.	105
Fred Forest, un ironiste face au cynisme ambiant ?	106
Vers une ironie conforme à l'ironisé ?	107
2.3 De la prestation aux stratégies de communication	109
2.3.1 Fred Forest ou des tentatives de prestations	109
Des projets de production et d'animation de télévision et de radio.	110
Les œuvres comme expériences-pilotes : se projeter en producteur, animateur de télévision ou de radio.	111
Le tableau-écran. De l'œuvre d'art au produit créatif commercialisable.	113
Des œuvres au service de la publicité.....	115
2.3.2 Stratégies de communication	117
Emprunter le langage d'un agent de communication.	117
Fred Forest : agent de communication.	119
Stratégies du faire-savoir.	121
Fred Forest : agent pugnace de Fred Forest.	123
Faire valoir son œuvre auprès des institutions.	123
2.4 L'art du scandale et de la provocation pour l'exemple	125
2.4.1 Art critique, institutions et marché : des incompatibilités soulignées ?	127
Le devoir social de l'art : Fred Forest contre la Documenta 8 (1987)	127

Quand Pierre Bourdieu cautionne Hans Haccke, Forest accuse.	128
2.4.2 Les institutions artistiques françaises dans la ligne de mire de Fred Forest.	130
Un procès contre le Centre Georges Pompidou (1994-2000) : pour un marché de l'art discuté comme « chose publique ».	130
Faire d'une préoccupation personnelle un procès citoyen.	131
La mise en cause de l'enseignement de l'art en France.	135
2.4.3 <i>L'œuvre perdue</i> ou le procès contre le canton de Vaud.	137
Chronologie d'un glissement : de La maison de vos rêves à <i>L'œuvre perdue</i>	137
Faire savoir l'histoire d'une œuvre détruite par un musée.	138

TROISIÈME PARTIE INTENTIONS, RÉCEPTION : POSSIBLES ET LIMITES D'UNE ŒUVRE CRITIQUE.....140

3.1 De la production, de la réception et de la participation. Tentatives typologiques.	141
3.1.1 Les récepteurs : à qui s'adressent les œuvres de Fred Forest ? Avant, pendant, après.	142
Ceux qui sont en amont : les récepteurs contributeurs.	143
Les différents récepteurs-participants.....	145
Les récepteurs de l'après-coup.	147
3.1.2 Les sites de réception : où ça se passe ? Les champs de l'art et de l'ordinaire.....	148
3.1.3 Que se passe-t-il visiblement ? Les cadres de réception ou la participation circonscrite.	150
Des actions et des gestes dictés par Fred Forest.	150
Les possibles participatifs dans un cadre thématique : invitation à des figures imposées ?.....	152
Un cadre physique de participation est prédéfini par Fred Forest, mais les contenus expressifs des participants sont libres.	154
3.2 Intentions et approches théoriques : d'un art sociologique à l'œuvre-système invisible.	157
3.2.1 D'un art sociologique : pour la <i>conscientisation</i> , la participation et la mise en cause de l'art. .	157
Vers la formation du collectif d'art sociologique.	157
S'inscrire dans un champ de pratiques similaires.	160
Exprimer le vœu de conscientiser les récepteurs et de révéler la créativité collective et individuelle.	161
L'œuvre entendue comme long processus.	164
En filigrane : la remise en cause de l'art.	165
3.2.2 Vers une esthétique de la communication : de la pratique aux théories.....	167
Affirmer la fonction d'éveil des médias sur les récepteurs.	167
La télévision au service d'un procédé pédagogique ?	168
La « technologisation » de l'art.....	170

L'esthétique de la communication comme expression d'une « nouvelle sensibilité contemporaine ».	172
Des divergences théoriques originelles. Des points de vue distincts sur une esthétique de la communication : Fred Forest et Mario Costa.	173
3.2.3 Vers la théorie des « œuvres-système invisible », ou des œuvres d'art cognitif.	174
Ce que nous entendons par « œuvre-système invisible » à partir des exemples désignés par Forest.	175
Ce qu'est (ou pourrait) être une œuvre-système invisible selon Forest : au-delà de ce qui se donne à voir.	176
Vers un art cognitif ?	178
3.3 Les écarts entre théorie et pratique	180
3.3.1 Ré-enchanter le monde. Fred Forest, l'éthique et la « vérité »	180
Du vrai, du symbole (et une touche de morale) ?	180
Du côté d'une esthétique relationnelle et de l'éthique	182
3.3.2 Fred Forest ne donne-t-il à éprouver que <i>son</i> point de vue ?	185
Une éthique et des préjugés.	185
Les expérimentations de Fred Forest, des expériences sur les récepteurs ?	186
Forest ne s'efface-t-il jamais ?	187
La tournure mystique ?	189
3.3.3 L'intention critique de Fred Forest suffit-elle à ce que se déploient des œuvres critiques ?	190
Conclusion	193
Bibliographie générale	200
Index	216
Index des noms propres	223

Introduction

Cette présente contribution concerne la pratique de l'artiste Fred Forest¹ et accompagne le catalogue raisonné de son œuvre, couvrant la période qui s'étend du début des années 1960 à 2008². Ce commentaire entend questionner les composantes d'une œuvre protéiforme (pratique et théorique), telle que Fred Forest la déploie, traversant les quarante dernières années de notre époque contemporaine ; démarche inscrite dans un moment, une histoire culturelle, artistique, philosophique, politique, économique et sociétale particulière. De l'analyse de son œuvre se dégage un ensemble de manifestations, de partis pris esthétiques, théoriques et personnels témoins de certains aspects propres aux sociétés actuelles, marquées notamment par l'expansion des médias de masse, des moyens de communication et de diffusion de l'information, caractères qui seront au centre des préoccupations de l'artiste.

L'époque qui nous concerne ici pourrait s'envisager comme la résultante de ces décennies qui suivirent l'innommable traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale qui enfanta une violence, un bouillonnement artistique tantôt sado, tantôt maso – même si la seconde posture semble dominer – si on s'attache au postulat et à l'analyse de cet « ordre sauvage »³ qu'en fait Laurence Bertrand Dorléac. Suivraient des pratiques artistiques qui dès le courant des années 1970 auraient endeuillé la violence, se seraient éloignées des utopies,

¹ Né Claude Alfred Forest en 1933 à Mascara, en Algérie.

² Notons que l'artiste poursuit actuellement sa pratique.

³ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, 408p.

plus proches d'un marché parfois indécent, imprégnées de l'avènement des médias de masse qui semble s'inscrire en un point de non retour ; là où la résistance laisserait place à un apparent « vivre avec », parfois consensuel, souvent ironique, voire cynique, car il paraît difficile d'aller contre, de lutter autrement. C'est opter pour une posture parasite, intégrer le « spectacle » (au sens donné par Guy Debord)⁴ et tâcher de l'investir de l'intérieur. Tout ceci avec les risques encourus et les limites des propos d'un certain art politique et engagé contre un système – marchand, économique, para-artistique, sociétal, consumériste, etc. – auquel il semble au final appartenir.

De cet art qui revendiquait une sortie de la sphère institutionnelle, pour un art dans la vie, pour un « tout est art », pour un « tout homme est artiste », pour un art *de* et *dans* la rue qui s'adresserait et agirait *dans* et *à partir* du quotidien des individus, mais qui serait happé par ce qu'il a rejeté, faisant son retour dans la galerie et l'institution. Ce fameux retour à l'ordre ; de ces courtiers en bourse qui se font artistes – Jeff Koons – et *vice versa* – Jerry Rubin converti en homme d'affaire et conseiller en investissements.

L'œuvre de Fred Forest s'inscrit dans un contexte plus particulièrement français que Jean-François Sirinelli nomme les « Vingt Décisives »⁵, cette période de crise sociale et culturelle qui s'étend de 1965 à 1985, traversée par les événements de mai 1968. Les années 1960 voient l'augmentation des effectifs dans les universités qui se poursuit durant la décennie 1970, en même temps que la fréquentation des espaces muséaux ; elles assistent à l'accroissement des rapports entre la sphère publique et politique et le domaine culturel régi désormais dans un cadre ministériel, depuis 1959. D'autre part, le média télévisuel s'instaure progressivement comme activité quotidienne chez près de 65 % des français. De manière générale, l'occident entre dès le milieu des années 1960 dans ce qui aura les traits d'une société de l'information, marquée par la généralisation des moyens de communication et de diffusion de données, pour tendre vers la situation actuelle que nous lui connaissons⁶, avec ce nouveau genre médiatique qu'incarne Internet.

⁴ Nous abordons cette question dans la deuxième partie de ce commentaire, « Spectacle et stratégies du faire savoir. Des arts des la communication ».

⁵ Jean-François Sirinelli, *Les Vingt Décisives. Le passé proche de notre avenir 1965-1985*, Paris, Fayard, 2007, 323p. Se référer de même à Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Le temps des masses. Le vingtième siècle. Histoire culturelle de la France 4*, Paris, Seuil, 1998, 505p.

⁶ Voir les différents points de vue formulés à ce sujet entre autres: Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* (1964 ; 1968 pour la traduction française) et

D'un point de vue philosophique, Jean-François Lyotard analysa dès 1979 cette conjoncture en terme de « condition postmoderne »⁷, soulignant justement l'instauration d'un nouveau rapport au temps, marqué par ce qu'il nomme la fin des métarécits historiques et idéologiques – c'est-à-dire la perte progressive de la confiance en l'avenir, le déclin d'une foi « absolue » dans le progrès – tendant à inscrire la société et ses agents dans le seul présent.

Les technologies de communication de l'information, en particulier le média télévision et les transmissions par satellite, placeraient en quelque sorte l'individu dans une confrontation immédiate aux événements et actualités qui lui sont audio-visuellement soumis⁸ : ces données toujours plus nombreuses, plus rapides, sont souvent extraites de leur contexte, de leur histoire, de leurs antécédents. Immédiateté, simultanité et « temps réel » s'imposeraient avec la « tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable », comme le suggère Guy Debord⁹, dans l'analyse qu'il fait de cette « société spectaculaire ». Cette ère du spectacle est également celle de la mondialisation du modèle économique capitaliste – dont le concept anglo-saxon de *globalization* apparaît à la charnière des années 1979-1980, notamment avec l'émergence des « entreprises-réseaux »¹⁰ – dès le milieu de la décennie 1970 et qui s'étendra encore davantage avec la chute du Mur de Berlin et de l'Union Soviétique.

Une œuvre protéiforme

Fred Forest est sans conteste marqué par son époque, il en retient certains caractères qu'il tente de mettre en évidence, de « révéler », se concentrant essentiellement sur ce qu'il entend être une « ère de la communication ».

Ses premières expériences se développent dans les champs du dessin, de la peinture et de la tapisserie. Il s'affranchit radicalement de ces médiums pour se tourner à partir de 1967 vers

La galaxie Gutenberg (1962 ; 1967 pour la traduction française) ; Ignacio Ramonet, *La tyrannie de la communication* (1999) ; Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie* (2006).

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, Paris, 1979, 109p.

⁸ En 1981, la première chaîne de télévision française diffuse ses premières images des actualités mondiales en direct ; création de CNN (USA), chaîne de télévision consacrée à l'information.

⁹ Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, édition 2005, p.23.

¹⁰ Voir à ce sujet les articles « Mondialisation » par Christophe Aguiton, et « Mondialisation et culture » par Armand Mattelart, dans *Encyclopaedia Universalis* (2004).

la vidéo (*La cabine téléphonique, Le mur d'Arles*)¹¹ et l'animation (*Portrait de famille*)¹², adoptant le quotidien, l'ordinaire et la réalité sociale comme matériaux d'observation et d'expérimentation. Depuis 1969, Fred Forest livre à ses projets une dimension fortement déterminée par les techniques d'enregistrement et les environnements audio-visuels (du « tableau-écran » en 1969-1970¹³ à *Archéologie du présent ou Autopsie de la rue Guénégaud* en 1973)¹⁴, par les médias de masse (presse, radio, télévision en y insérant des *space-media* à partir de 1972¹⁵ ou à travers *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* en 1984)¹⁶ et les moyens de communication individualisés (téléphone, fax, puis minitel et internet) qu'il met en jeu dans ses expériences. En 1974, il cofonde le Collectif de l'Art sociologique à Paris, aux côtés d'Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot, mouvement dont la pratique employait certaines méthodes propres à la sociologie (documents vidéo, enquêtes), afin de questionner les rapports entre arts et sociétés. À partir de 1985, Forest théorise ce qu'il nomme, avec Mario Costa, l'Esthétique de la Communication. Il s'applique essentiellement depuis le milieu des années 1990 à investir le réseau internet, proposant des sites, souvent supports d'une animation ou d'une performance (du *Territoire des réseaux* en 1996 à la *Biennale de l'an 3000* en 2006)¹⁷.

Une approche de l'œuvre par ses périphéries

La production de Forest ayant à voir avec le développement d'approches processuelles, de formes éphémères et performatives, nous n'avons pour ainsi dire jamais eu accès directement aux œuvres. Seuls les « périphériques » aux œuvres composèrent notre matière première. Il nous a fallu opérer à un va-et-vient continu entre les propos, le discours de Forest et les informations et faits « objectifs », effectifs, des projets, à savoir la réalité pratique de la démarche de l'artiste.

Dans un premier temps, nous nous sommes plongés dans les documents qui apportaient différents points de vue afin de comprendre les dispositifs techniques et médiatiques mis en jeu, saisir les protocoles, les différentes étapes et évolutions des projets, consulter les

¹¹ *La cabine téléphonique* : Catalogue Tome I, pp.75-76 ; *Le mur d'Arles* : Catalogue Tome I, pp.77-78

¹² *Portrait de famille* : Catalogue Tome I, pp.73-74

¹³ *Interrogation 69* : Catalogue Tome I, pp.105-118

¹⁴ *Archéologie du présent ou Autopsie de la rue Guénégaud* : Catalogue Tome I, pp.245-254

¹⁵ *Space-media* : Catalogue Tome I, pp.155-184

¹⁶ *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* : Catalogue Tome II, pp.1003-1022

¹⁷ *Territoire des réseaux* : Catalogue Tome III, pp.1569-1584 ; *Biennale de l'an 3000* : Catalogue Tome III, pp.1801-1808

visuels, traces photographiques et vidéo accessibles. Et tacher de se faire une idée. Puis, une immersion dans les écrits et les aspects théoriques des œuvres développés par l'artiste.

Notre position de récepteur fut inévitablement biaisée : notre rapport aux œuvres fut déterminé par le « ce qui reste », les archives conservées par Fred Forest. Ainsi l'analyse des divers projets exigea de se soumettre au corpus des documents témoins (textes, photographies, vidéos, articles de presse, etc.), de croiser et confronter chacun d'entre eux afin de saisir au mieux le contenu et la réalité des œuvres. La primordialité de ces pièces dans la compréhension de la démarche de Fred Forest nous a amené à les intégrer telles quelles dans le catalogue, à la suite de chacune des notices des œuvres auxquelles elles se rapportent¹⁸.

Fred Forest a toujours eu le souci d'accompagner ses expériences de la production de nombreux textes (de présentation, communiqués de presse, etc.) et d'ouvrages théoriques qui participent au faire-savoir de ses expériences, posant la pratique de la communication artistique comme élément moteur du processus de ses œuvres. Par conséquent, notre étude a pour ambition d'apporter la distance du regard de l'historien sur le déploiement de cette pratique dans sa globalité en l'envisageant dans son contexte social, culturel et artistique, dans le but de cerner les contours d'une œuvre protéiforme portée par une personnalité dont les propos théoriques et discursifs sont omniprésents.

Un discours et un artiste omniprésents

Que ce soit à travers ses ouvrages-catalogues *100 actions*, *Fred Forest Pionnier expérimentateur*¹⁹ ou sur son site internet (Webnetmuseum.org), Forest renseigne pour chacune des œuvres, ses intentions, le concept, le dispositif en jeu, des informations liées au déroulement, etc. Nous avons choisi de faire apparaître sa parole à travers des citations que nous mentionnons dans de nombreuses notices d'œuvre et en appui de notre argumentation. L'ensemble des archives papiers témoigne de cette propension à vouloir maîtriser le discours *de* l'œuvre, le discours *sur* l'œuvre : dans ses écrits de préparation Fred Forest précise ses « intentions », la « finalité » ou les « objectifs » des projets. Chaque œuvre est motivée par un certain nombre de facteurs, paramètres qu'il décrit et formule.

¹⁸ À ce sujet, lire l'introduction au catalogue : Catalogue Tome I, pp.15-28

¹⁹ Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'édicions, 1995; *Fred Forest Pionnier expérimentateur. De l'art vidéo au net art*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Toutefois, la prégnance de sa parole témoigne d'une certaine inflation du discours que nous avons repéré et de laquelle nous avons taché de nous distancier²⁰. Forest vante la « nouveauté », voire « l'exclusivité » de certains projets, abuse de formules telle que « en première mondiale », s'auto-déclarant tour à tour « pionnier », « pape des réseaux », « vedette de la Fête de l'Internet », « en avance sur son temps », proclamations que le lecteur rencontrera au fil des documents reproduits dans les pages de ce catalogue. Ces expressions agissent comme des slogans et participent amplement à la communication de son travail, brouillant parfois les propos, révélant sa fascination pour certaines technologies et rendant le fond discursif quelque peu approximatif, voire flottant, jusqu'à effleurer le domaine de l'absurde : Fred Forest communique sur Fred Forest. C'est un fait.

Nous nous sommes résolus à adopter un angle de vue assez factuel, ne déconstruisant pas systématiquement les propos, les prétentions, les formulations et discours parfois alambiqués de l'artiste. Il s'agissait pour nous d'établir le catalogue raisonné selon une position empathique. Le lecteur par lui-même notera le ton enflammé, exagéré des propos de Forest et constatera sans doute que l'artiste ne s'efface jamais.

Archives et expositions

En 2003, Fred Forest obtint de l'Institut National de l'Audiovisuel l'opportunité de déposer la majeure partie de ses archives personnelles au Fonds de création audiovisuelle contemporaine, dirigé par Gilbert Dutertre. Ce dépôt engagea la numérisation des contenus vidéo et audio, le référencement et la conservation de l'ensemble du corpus, ce qui permit à l'artiste de diffuser plus largement l'historique de sa pratique auprès des institutions, et ce notamment par la réalisation de matériaux documentaires à finalité d'exposition (panneaux visuels informatifs ; compilations vidéo), témoignant de sa pratique antérieure,

²⁰ D'après Fred Forest « tout » fait partie intégrante de son œuvre : de la préparation aux retombées médiatiques qu'elle engendre quand c'est le cas ; la logistique, l'action et la communication de son travail font œuvre à ses yeux. Ainsi, toutes ses conférences devaient à son avis être intégrées à ce catalogue ; étant lui-même universitaire nous avons considéré que ses participations à des colloques ou séminaires n'avaient pas à être référencées ; elles sont pour les principales mentionnées dans la chronologie insérée à la fin du Tome IV du catalogue, pp.2285-2296.

Nous renvoyons le lecteur à la biographie accessible sur le site internet de l'artiste dans laquelle il répertorie les conférences, signatures et interventions inopinées dans des débats qu'il considère comme prenant part à son œuvre. Notons par ailleurs qu'il va jusqu'à mentionner des déjeuners partagés avec certains artistes ou « célébrités » du monde de l'art, comme Orlan ou Pierre Cornette de Sant-Cyr. Voir le document sur le site :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/biographie_fr.htm (consulté le 01/01/2010).

plus particulièrement celle couvrant les années 1970-1980. Ainsi, fut organisée en mai 2006 une première rétrospective au Paço Das Artes, à São Paulo, ville qui fut le terrain de plusieurs performances et animations (*Promenade sociologique* en 1973 ou *La biennale de l'an 2000* en 1975), dont *Le blanc dans la ville*, cette manifestation de pancartes vierges de toute revendication qui arpenta les rues en 1973, qui marqua les esprits par la provocation qu'elle incarnait, perçue comme suspecte par les autorités et qui valut à Fred Forest d'être interrogé par les services de police²¹. En février et mars 2007, une exposition renseignant les projets réalisés dans les années 1970-1980 est également organisée par Osvaldo Romberg, à la Slought Foundation à Philadelphie (USA), proposant un focus sur les œuvres vidéo et la portée sociologique de la démarche de l'artiste.

Ces expositions importantes adoptèrent chacune le parti pris documentaire montrant des données périphériques à travers des compilations d'extraits vidéo qui témoignent du déroulement de certaines de ses animations et de leur médiatisation, notamment par la présentation d'agrandissements et de reproductions de divers articles de presse.

²¹ Voir à ce sujet les témoignages de Radha Abramo, Aracy Amaral et Amelia Toledo, dans *Circuits parallèles : rétrospective Fred Forest*, São Paulo, Paço Das Artes, 2006, respectivement pp.80-86, pp.28-34 et pp.46-48.

Le propos de notre commentaire voudrait articuler une réflexion autour de la fonction critique des œuvres de Fred Forest – de ses possibles et de ses limites : dans leurs rapports au réel, au quotidien, aux évolutions des technologies de l'information et de communication et à l'époque contemporaine ; en ce que l'artiste s'attache à revendiquer une approche critique de la société et des institutions tout en usant à son profit des instruments de communication de masse, de la provocation et du scandale. Enfin, la question d'un art critique est abordée du point de vue de la réception des œuvres et des enjeux de la participation, dans une friction entre les propos théoriques de l'artiste et la réalité et l'effectivité des expériences.

Agir dans l'immédiat, l'ordinaire, le quotidien

Au préalable, il s'agit de retracer le cheminement d'une pratique artistique d'abord articulée autour de problématiques strictement esthétiques, voire ornementales, à travers des œuvres peintes et tapissées et qui tend rapidement vers des expériences impliquées dans le champ du réel et du social et qui intégreront de manière quasi systématique des techniques n'appartenant pas à l'origine au champ des arts plastiques, comme la vidéo et les outils de communication de masse et individualisée. Comment Fred Forest en est venu à développer une pratique orientée vers les innovations technologiques et médiatiques ? Comment s'opère cette prétendue et apparente rupture avec le champ traditionnel de l'art ? Du « tableau-écran » aux dessins de presse à la rencontre avec la pensée de Marshal Mac Luhan : Forest est obnubilé par la question du médium et de son actualité, formulant ce qui semble s'affirmer comme une vision technicienne de l'art. Se déclarant expérimentateur, il entreprend dans cette logique une exploration des techniques d'enregistrement et de communication, et expose les virtualités de ces technologies, les potentiels *déjà là*, pour en faire œuvre. Il cherche à rendre évident certains aspects des paradoxes temporels et spatiaux induits par l'usage de moyens de communication à distance, jouant du différé et du direct.

Fred Forest exprime sa volonté de « coller au présent », de s'inscrire dans l'actuel, dans l'époque contemporaine et sa réalité sociale. Quels sens donne-t-il au contemporain ? Au présent ? L'artiste use essentiellement du mode de la performance, de l'animation et s'attache à investir les médias de masse dans une volonté de s'extraire toujours davantage des lieux traditionnels de l'art, et de s'immiscer dans la vie quotidienne. Nous

questionnerons les possibilités, le fonctionnement, la pertinence et parfois les limites de ces pratiques.

Une critique du spectacle par le spectacle ?

Que ce soit dans le cadre du Collectif de l'art sociologique ou à travers sa démarche individuelle, Fred Forest entend déployer une posture critique envers les pouvoirs institutionnels, politiques, culturels, artistiques et médiatiques. Pour cela, il met en œuvre certaines méthodes ayant à voir avec le mode du détournement, de la simulation et de la parodie : il se fait animateur, investit les médias de masse, fait campagne pour devenir président d'une chaîne de télévision, simule les rouages économiques et spéculatifs de l'immobilier et du marché de l'art, s'amuse à diriger un jeu de société, etc. Quelle est la portée critique de ses entreprises ? Quelles ambiguïtés émergent ? Quand l'artiste entreprend une critique de ce que nous nommerons « spectacle » qui imite, jusqu'à la confusion totale, l'objet même de sa critique.

Cependant, Forest ne semble pas s'en tenir au « détournement » préconisé par les acteurs de l'Internationale situationniste. S'il peut persister une certaine confusion liée au conformisme ironique qu'il exprime à travers différents projets, pensons notamment au *Territoire du mètre carré*, il est évident que son attrait pour le monde du spectacle et des médias de masse dépasse les possibles effectifs d'une pratique critique : Forest se rêve et s'assume prestataire de service, s'envisage producteur et animateur de télévision et de radio, projette de recycler des œuvres au profit d'une application commerciale et publicitaire. L'art tendrait-il à se mettre au service du spectacle ?

S'il prétend opérer en tant qu'artiste une fonction dénonciatrice, il s'attache à faire-savoir ouvertement et bruyamment ses prises de position, mettant en œuvre une méthodologie du scandale et de la provocation, une véritable stratégie de communication, donnant tout son sens à l'esthétique de la communication qu'il exerce, un tout autre sens que celui induit au premier abord par les médiums technologiques employés : Fred Forest se fait agent de communication de Fred Forest.

Du côté de la réception : les frictions entre théorie et pratique

Forest provoque les institutions, les critique ouvertement, s'applique à faire savoir son mécontentement et les injustices qu'il dénonce, réagit aux actualités et aux faits de société ; il use de la parodie, de l'ironie, de la provocation dans un but critique ; ce sont en tous cas

les armes courantes d'une posture critique. Si l'on s'appuie sur certains raisonnements de Jacques Rancière²², on entend que la fonction critique d'une œuvre et sa réception sont intrinsèquement liées. De plus, ce qui reste en filigrane – des théories relevant d'un art dit sociologique, puis d'une esthétique de la relation et de la communication à l'expression de l'ultime concept théorique de Forest, l'« œuvre-système-invisible » – est la notion de participation, d'inclusion du spectateur/récepteur dans le processus d'une œuvre.

Au-delà de l'aspect littéral de la parole critique de l'artiste, les œuvres de Fred Forest en sont-elles pour autant *critiques* ? Si tant est qu'on essaierait de définir ce que serait la fonction critique des œuvres (et encore faut-il que ce soit possible), se pose d'abord la question du *où* et du *quand* peut-elle avoir lieu. Ainsi, nous intéressent particulièrement la *réception* et les *récepteurs* : *d'où* se réceptionnent les œuvres de Forest ? Et *qui* les réceptionne ? (pour le *qui* ? nous nous en tiendrons prudemment à une identification très large).

Cette notion de réception renvoie au champ de l'intention, et par conséquent au champ théorique qu'il développe. Les échanges, frictions, voire décalages qui s'opèrent entre la pratique et le discours se glisseront tout au long de ce chapitre. Quelles sont les intentions de Forest ? Quelles idées défend-il ? Que nous révèle la lecture de ses écrits (manifestes, articles, ouvrages) et *quid* des contextes effectifs des œuvres ?

Ceci étant dit, il paraît difficile de prétendre construire une idée juste (non lacunaire) de la réception des œuvres (et par là de leur fonction critique), puisque c'est avant tout une histoire d'individus dans leur rapport intime à une œuvre. L'évaluation, la quantification ou la qualification sont impossibles, d'autant plus que nous n'avons eu accès qu'indirectement aux œuvres ; à moins de s'entretenir avec la multitude de récepteurs et participants... Et là encore, projet vertigineux et si même accompli, nous en serions fort éloignés. Elle est donc un nœud difficile à saisir et à défaire. Cette aporie de départ nous escortera aussi.

²² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, 145p. ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172p. ; *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 233p. Il livre des pistes à explorer pour cerner au moins certaines conditions ou contextes propices à ce projet émancipateur que serait la réception d'une œuvre d'art. Sont suggérés également des moments ou des lieux/états dans lesquels l'intention émancipatrice semble en faillite, en tout cas non effective. Ses suggestions et son analyse seront des accompagnatrices.

Si on ne peut évaluer, affirmer ou infirmer véritablement le possible critique des œuvres à leur réception, quelle est malgré tout la marge de cette (notre) manœuvre ? Tenter de voir et d'entendre les moments et articulations de l'œuvre, de comprendre d'où se joue la scène, quels sont les rôles, les acteurs et leur cadre d'implication, en tout cas être attentif à ces parties visibles depuis l'extérieur (notre position).

PREMIÈRE PARTIE

FRED FOREST :

AGIR DANS L'ACTUEL,

L'IMMÉDIAT ET L'ORDINAIRE.

1.1 Comment et pourquoi Fred Forest en est-il venu aux médias et aux nouvelles technologies ?

Fred Forest n'est pas venu d'emblée à une pratique artistique faisant la part belle aux technologies de communication. Quels cheminements, quels détours a-t-il emprunté ? Où situer points « déclencheurs » ou d'amorces ? Les multiples aspects et articulations, théoriques et plastiques, habitant ou traversant son œuvre sont impulsés par plusieurs facteurs et expériences, desquels nous semblent directement résulter les œuvres et actions que nous lui connaissons. « En venir aux médias », parce que chaînon d'un processus, l'usage des technologies de communication et d'enregistrement fut un geste s'inscrivant dans le prolongement d'une première pratique graphique et picturale menée en parallèle d'une profession au contexte déterminant, celle d'agent des Postes et des Télécommunications. Une première conscience intuitive des enjeux d'une société d'information et de communication l'amène à réévaluer son approche de l'art pour tendre vers ce qui sera une exploration et une expérimentation des technologies d'enregistrement et de communication, pour une révélation du médium.

1.1.1 Fred Forest, peintre et dessinateur de presse.

De sa pratique des arts graphiques, de la peinture et de la tapisserie, ne reste que peu de matières visuelles. Certaines pièces furent vendues, et les acquéreurs perdus de vue, d'autres furent détruites, comme les tapisseries, par l'artiste lui-même. Faire table rase. Ce

qui reste est ce qui résiste. Des traces, des indices, quelques cartons d'expositions, des coupures de presse, des « périphériques » médiatiques, de communication²³. Ainsi nous n'avions pas sous les yeux les œuvres et dispositions de peu de documents relatifs aux peintures et tapisseries de Fred Forest, celui-ci n'ayant conservé que de minces témoignages au regard du corpus global d'archives. Cet état témoigne de l'abandon, par l'artiste, de ces médiums dits traditionnels – l'emploi du tableau-écran (présenté à partir de 1969) étant le médium charnière, hybride, entre la peinture et l'usage quasi-exclusif des moyens de communication. Alors, s'il est un point commun entre ces peintures et tapisseries et l'essentiel du reste de la pratique de Forest, ce pourrait être leur quasi-absence « réelle » en tant qu'objet d'étude. Ce texte critique prendra inéluctablement en compte la singularité (et la fragilité) du fil sur lequel il repose, à savoir un rapport indirect aux œuvres, une lecture à travers le seul (et déterminant) filtre des périphéries²⁴ : ainsi aborder une œuvre sous l'angle de ce qu'en dit l'artiste, ce qu'en ont dit les « autres » (théoriciens, presse et médias), de ces documents et archives audio, vidéo et textuels qui restent. Travail de composition et d'agencement, forcément biaisé d'emblée, mais tout de même là, traçant quelques lignes, quelques angles de vue, malgré tout.

Une première phase ou l'art comme représentation esthétique du monde.

De la lecture des documents, notamment des articles de presse collectés rendant compte des expositions, décrivant ou simplement évoquant les pièces peintes ou tapissées, on retient d'abord que Fred Forest désire procurer du plaisir esthétique au regardeur : « le résultat final [...] ne vise à réaliser qu'une surface décorative pour notre délectation esthétique »²⁵. Pénétrer le champ de l'esthétique, celui des faits sensibles, et savourer le plaisir prétendument induit ; se délecter donc. Forest peint des « surfaces décoratives » où il est question de motifs et figures imaginaires anthropomorphes, de bestiaires et de monstres, tableaux teintés d'abstraction, voire d'une dimension surréelle. Quelques uns des titres²⁶ donnent une idée de l'aspect presque anecdotique, parfois symboliste, dans les

²³ Voir catalogue Tome I, pp.57-68.

²⁴ Nous exposons les enjeux historiographiques de ce catalogue raisonné et du corpus d'archives qui le composent dans le texte introductif à ce même catalogue, Tome I, pp.14-28

²⁵ Propos de Fred Forest repris dans un article de presse « Garden vernissage pour l'exposition des tapisseries de Claude Fred Forest », *L'indépendant*, Perpignan, mardi 6 août 1968, catalogue Tome I, p.67.

²⁶ Il s'agit ici des titres des œuvres qui furent exposées lors du Festival musical de Prades (France). Tome I, pp.11-12 Dès 1965, Fred Forest participe ainsi à plusieurs expositions collectives présentant des dessins,

références qu'ils font aux mythes, d'Arlequin aux Rois mages en passant par les clichés de l'exotique « magie noire » : *Le violoncelle, L'arroseur de chien, Le Printemps, l'Arlequin, Les Rois mages, Lost in the night, Les quatre cibles, Les flammes vertes, Magie nègre*. Plusieurs documents témoignent de diverses expositions personnelles et nous donnent quelques indices sur comment les œuvres de Forest étaient reçues. Des tableaux, montrés au Centre culturel français d'Alger en février et mars 1967 ou à la Galerie R.Tuffier, aux Andelys en mai et juin 1967, Michel Droit nous en parle en termes de « tachisme figuratif » au graphisme presque surréaliste²⁷ ; Nahoual Taha, à propos d'une série de portraits, évoque une sorte de mise à nu, traduisant « tout le pathétique de la condition humaine »²⁸, et instaurant, selon Vera Manuelle, « une ambiance surréelle »²⁹. Forest donne à voir une représentation picturale du monde, située entre figuration et abstraction, puisant dans l'imaginaire des formes et figures qui s'inscrivent dans l'héritage des tentatives du début du XX^e siècle, du cubisme au surréalisme.

La pratique de la peinture, de la tapisserie et du graphisme représentent pour Forest une porte d'entrée dans le champ artistique. Il commence par approcher l'art en posant des questions historiquement fondamentales – la représentation, l'agencement des formes, la figuration et l'abstraction – qu'il traite avec des moyens techniques traditionnels. Les enjeux esthétiques déployés sont de l'ordre de l'ornement : les œuvres s'inscrivent dans le prolongement des questionnements liés au beau et au goût. Pour la délectation et le plaisir du spectateur. Cette ambition ornementale et esthétique est paradoxale en regard des intentions qu'il déploiera par la suite : remettre en question la matérialité de l'œuvre ; privilégier l'action et le processus ; expérimenter les technologies nouvelles et les dispositifs participatifs ; affirmer les responsabilités de l'artiste par une attitude critique face aux institutions. Elle demeure toutefois un point de départ décisif dans l'engagement de Fred Forest en tant qu'artiste.

œuvres peintes et tapisseries : « Twenty French Artists », à la Galerie Ligoa Duncan, à New York, en janvier 1965 ; « Antoine Serra et les peintres des régions Rhône-Alpes, Provence Côte d'Azur », à Montélimar, en janvier 1968.

²⁷ Commentaires de Michel Droit, critique d'art, cités sur le dépliant de présentation de l'exposition à la Galerie R.Tuffier (du 27 mai au 12 juin 1967) ; catalogue Tome I, p.63.

²⁸ Commentaires de Nahoual Taha, in *Révolution africaine*, cités sur le dépliant de présentation de l'exposition à la Galerie R.Tuffier (du 27 mai au 12 juin 1967). catalogue Tome I, p.63.

²⁹ Commentaires de Vera Manuelle, in *Revue moderne des arts, ibid.*, catalogue Tome I, p.63.

Fred Forest, dessinateur de presse ou l'interprétation des faits et des informations médiatiques.

La « représentation » du réel, ou du moins d'une certaine idée qu'il se fait du monde, à travers le filtre de l'imaginaire, se déploie également, bien qu'autrement, dans les dessins de presse qu'il réalise dans les pages des journaux *Les Échos* et *Combat*, entre 1970 et 1971³⁰. Nous sommes bien entendu dans un contexte éditorial qui conditionne à la fois les sujets des dessins et sans doute les formes et scénarios. Le dessin de presse relève d'une approche factographique du réel, il réécrit les faits, il les interprète. On s'accorde à dire que le dessin de presse est souvent caractérisé par son regard décalé, de biais ; une sorte de commentaire de l'actualité, des faits relatés, dans un but de faire réagir le lecteur. Alors que la caricature dominait le XIX^{ème} siècle, le dessin de presse la remplaça globalement au XX^{ème} siècle, tout en conservant une tonalité souvent ironique, satyrique et provocatrice. Il est un mode de réaction et d'observation des faits qui habitent le réel, les réalités culturelles, économiques, politiques. Inscrit dans le temps de l'actualité (des « actualités »), il commente les informations retenues et diffusées par les médias, du sujet le plus anecdotique – comme en témoignent des dessins sur la chasse, telle saison de ski ou l'essor des plats cuisinés au détriment de l'industrie de la conserve, etc. – à des questions touchant plus directement les domaines économiques et politiques – comme la détresse du lecteur face au jargon de la finance ou les difficultés de Valéry Giscard d'Estaing, en attributs d'un Don Quichotte en lutte contre l'inflation³¹. Les propositions graphiques de Forest répondent à l'héritage traditionnel du dessinateur de presse : un fait ou événement médiatisé, auquel une illustration interprétative réagit.

Cette activité professionnelle plonge très tôt Fred Forest dans le « milieu » des *mass media* imprimés. Pendant ces deux années, il perçoit la presse écrite depuis l'intérieur et s'imprègne de ses codes graphiques et de mise en page, ainsi que de ses méthodes de hiérarchisation de l'information. Cette immixtion, dans les colonnes de *Combat* et des *Échos*, et l'expérience qu'il en tire seront fondamentales dans l'élaboration des différentes expériences qu'il mènera en qualité d'artiste dans, et avec, la presse.

³⁰ Dessins de presse : catalogue Tome I, pp.121-140

³¹ Dessins de presse, respectivement : catalogue Tome I, p.132 ; p.135 ; p.127 ; p.126.

Une première conscience des rapports complexes entre sciences, technologies et sociétés : l'exemple des Globulos.

Le lundi 6 avril 1971, est publiée dans *Les Échos*, la première planche d'une série mettant en scène des protagonistes, les Globulos, évoluant dans un environnement fait d'associations d'idées souvent surréalistes, jouant de la dérision et du burlesque. Nous voici face à des personnages en forme de boule, têtes sans corps, l'une cadencée devant un poste de télévision, l'autre assise à une table en train de s'éplucher elle-même, ou encore une autre « posée » sur la cuvette des toilettes, prête à se faire anéantir par une chasse d'eau enclenchée hâtivement³². Des têtes sans corps qui semblent des créatures d'un autre monde, ou à venir, apparaissant aux yeux de l'artiste « comme le produit typique d'une mutation inattendue »³³.

Dans le faire-part de naissance des Globulos, publié dans *Les Échos*, Fred Forest les présente comme le « chaînon ultime de l'évolution humaine ». L'auteur situe ces personnages « dans la logique rigoureuse du transformisme darwinien qui veut, avec l'usage généralisé de l'ascenseur, de l'automobile et autres gadgets technologiques, que bras, jambes et corps deviennent parfaitement inutiles »³⁴. À partir de cette fiction fantaisiste, Forest pose les bases d'une réflexion sur les effets produits par les technologies dans notre quotidien. Il extrapole sur les conséquences possibles de l'intrusion de ces techniques dans l'ordinaire. Dans un premier temps, elles se seraient imposées comme des prolongements de notre corps, augmentant notamment nos capacités à circuler dans l'espace, pour parvenir enfin à se substituer entièrement à nos propres corps. Se dégagent plusieurs interrogations concernant les thématiques médiatiques, technologiques, et plus globalement scientifiques, constatant des bouleversements en cours, leurs potentialités et leurs répercussions sur notre existence. Ces conséquences sont envisagées selon une optique amplificatrice, grossissant les traits de peurs fantasques et tournant en dérision l'expansion sans fin des progrès technologiques. Ceci laisse présager des préoccupations qui seront l'objet des recherches de l'artiste concernant les effets du développement des

³² Série « Les Globulos » : catalogue Tome I, pp.141-152.

³³ Fred Forest, dans un texte manuscrit intitulé *Globulos*, non publié, consulté dans les archives de l'INA. Catalogue Tome I, p.151.

³⁴ In : *Les Échos*, 6 avril 1971, p.2 ; catalogue Tome I, pp.143-144.

sciences et de la technologie sur notre vie quotidienne et notre perception du temps et de l'espace.

1.1.2 La question du médium. Les nouvelles technologies dans l'art, un gage pour être actuel ?

Fred Forest, déjà interface. Une approche intuitive.

Au regard du parcours de l'artiste, il semble que progressivement se soient dessinés les contours, sans doute intuitifs, d'une conscience autre des échanges humains à distance, de la « communication », des « réseaux ». Les premières intuitions émergent alors que Fred Forest est agent de l'administration des Postes et Télécommunications, en Algérie de 1954 à 1962, jusqu'à la Déclaration d'Indépendance, puis à Paris jusqu'en 1971. Vendre des timbres, trier géographiquement des correspondances, transmettre des communications téléphoniques : telles étaient ses principales activités professionnelles. Au-delà de la manipulation technique, ce champ fut propice aux divagations de son imagination : il dit s'être senti telle une interface entre deux personnes, entre un expéditeur et un destinataire, un émetteur et un récepteur. Cette question de l'interface est d'une importance notable. Ce terme désigne une zone qui sépare deux éléments, mais qui en permet aussi la jonction, et s'avérant ainsi être un espace d'échange, au moins un canal de l'entre-deux, qui permet la transmission de données et d'informations entre deux ou plusieurs parties. Toutefois, Forest ne se contentait pas de jouer l'intermédiaire infallible, et se considérait comme « une interface qui pouvait avoir ses propres dérives », attitude qu'il décrit en ces termes :

« [...] j'imaginai à qui ces lettres allaient parvenir, et comment moi, une sorte de démiurge, je pouvais, en triant ce courrier, être l'interface entre deux personnes, et être une interface qui pouvait avoir ses propres dérives, en ce que parfois, je me fixais de trier les yeux fermés pendant trois minutes [...] »³⁵.

Il s'agissait d'émettre une perturbation dans la mécanique d'un système de circulation et de diffusion d'informations, ici téléphoniques ou épistolaires. Ce type de micro-action, toute anecdotique soit elle, est injectée dans le circuit, et amène à la provocation, à l'émergence d'une situation autre, différente et surtout imprévue. Sont énoncés ici des aspects essentiels

³⁵ Propos de Fred Forest publiés dans la revue *Lisières*, Cachan, 15 juillet 2001, 31p., entretien par Laurent Brunet (daté du 29 mai 2001), pp. 5-6.

que nous allons rencontrer tout au long de l'œuvre de Fred Forest. Il va expérimenter des modes de perturbation au sein même des *mass media*, mettre en place des dispositifs reposant sur la provocation d'événements dont la finalité serait de troubler l'ordinaire et le quotidien des récepteurs.

En France, c'est le grand central téléphonique de Paris qui l'accueille quotidiennement, au milieu d'une centaine d'autres standardistes. S'étendaient de vastes tables surmontées de centaines d'ampoules lumineuses : une lumière s'allumait, signalant l'arrivée d'un appel à transmettre, comme un *stimulus* qui en appelle un autre. Premières expériences déterminantes :

« Le soir, à une heure donnée, elles [les lumières] s'allumaient jusqu'à ce que tous les keyboards [...] deviennent rougeoyants. [...] Mon émotion venait du fait que je savais que ces signes se manifestaient au moment précis où le feuilleton à la télévision venait de s'arrêter, parce qu'alors les gens étaient disponibles pour téléphoner »³⁶, témoigne l'artiste.

Il procède à l'observation suivante : un signal, un phénomène électronique et visuel serait ici intimement lié à un autre phénomène, celui-là social. La télévision (les *mass media* en général) s'insère dans l'emploi du temps quotidien du spectateur et déterminerait le moment choisi pour téléphoner. Fred Forest saisit empiriquement certains aspects de l'usage des médias de masse et des moyens de communication dans le quotidien et de leur aspect inclusif.

Forest, en standardiste, est également l'intermédiaire entre deux personnes. Il est un élément, un acteur nécessaire à l'échange téléphonique. Une interface. On lit dans ce geste professionnel anodin les rudiments intuitifs de nombre de sujets questionnés et expérimentés dans ses œuvres : émission, circulation et réception d'un message, action à distance, perception de l'espace et du temps à travers le filtre des médias de communication.

³⁶ Entretien Fred Forest / Laurent Brunet, *opus cit.*, p.6.

La rupture picturale : quand la surface s'éclate et s'ouvre. Le « tableau-écran », déclencheur de nouvelles perspectives.

Les pressentiments qu'éprouve Fred Forest sur les effets produits par les technologies dans le quotidien influencent sa pratique artistique. Il poursuit son travail pictural, mais ressent une certaine insatisfaction. Il semble approcher les limites de la peinture : elle ne lui permet plus d'expérimenter ce qu'il désire. Par des essais de soustraction, il laisse peu à peu des espaces vides sur ses toiles. Il veut libérer de l'espace, ouvrir ces œuvres à une plus grande liberté d'interprétation ; donner au spectateur un espace supplémentaire de projection. Toutefois, le mouvement et l'imprévu manquent à ces tableaux ainsi évidés. La production picturale glisse alors vers ce qu'il nomme les « tableaux-écran », qu'il présente pour la première fois en mai 1969, lors d'une exposition performative intitulée *Interrogation 69*, réalisée avec le compositeur Luc Ferrari, dans l'ancienne chapelle gothique Sainte-Croix, à Tours.

Le dispositif dit du « tableau-écran » se compose d'un, ou de plusieurs, tableau-écran à proprement parler, à savoir un plan ou volume, peint ou sérigraphié,³⁷ sur lequel de vastes plages de toile sont laissées neutres, blanches, vides ou (é)vidées – selon la perspective que l'on adopte ; d'un ou de deux systèmes de projection d'images diapositives ; d'un dispositif de sonorisation comportant un (ou plusieurs) magnétophone sans fin, lui-même synchronisé avec les appareils de projection ; de photographies sur diapositives et de bandes sonores³⁸.

Interrogation 69 utilisait des diapositives – images de paysages, de manifestations de mai 1968, de détails des œuvres de Forest, etc. – directement projetées sur les toiles. Les bandes sons étaient l'œuvre du compositeur Luc Ferrari : une création intitulée *Superposition – Dispersion*, réalisée à partir du mixage de trois œuvres antérieures

³⁷ *Tableau-écran* : catalogue Tome I, pp.81-104. Le dispositif du « tableau-écran » sera breveté par Forest en 1973, dans le dessein de lui donner (en vain) des applications commercialisables (voir copie du document : catalogue Tome I, pp.91-93). Ce sujet est abordé dans la deuxième partie de ce commentaire, « Spectacle et stratégies du faire savoir. Des arts de la communication ».

³⁸ Dans un texte intitulé « Tableau-écran (Brevet déposé) », Fred Forest décrit les intentions du procédé : « *La présente invention concerne un procédé et une installation permettant d'animer une surface ou un espace à l'aide de moyens visuels ou audio-visuels. Elle permet d'enrichir à l'infini les messages visuels atteignant l'observateur par un spectacle global changeant, en fonction de plusieurs paramètres. Couleurs et formes sont renouvelées par interférence entre les caractères de la surface et l'image projetée. Des faisceaux lumineux uniformes peuvent être déclenchés en outre par des signaux sonores permettant de réaliser ainsi des pulsions synchronisées entre l'image et le son* », catalogue Tome I, p.94.

émanant de trois magnétophones différents, mêlées soit à des bruits enregistrés dans la nature, soit à des collages sonores improvisés. Enfin, sous les voûtes du bâtiment, étaient suspendus des satellites FRS1 prêtés par le Centre National d'Études Spatiales, ensemble augmenté d'un circuit fermé de téléviseurs qui diffusait en quasi-temps réel les images des visiteurs présents filmés *in situ* par une caméra. On peut considérer cette installation performative comme étant véritablement la première œuvre multimédia de Fred Forest. L'expérience sera renouvelée l'année suivante, dans le cadre de la Foire universelle d'Osaka, en janvier 1970, et qu'il définira comme « spectacle audiovisuel »³⁹, posant en ces mots les bases d'un corpus langagier extrait des champs du divertissement et du spectacle, sur lesquels sa démarche prendra appui, de manière quasi-systématique⁴⁰.

Cette installation du « tableau-écran » révèle de manière littérale un bon nombre de préoccupations sur lesquelles Forest désire attirer l'attention. D'abord, la notion d'une « œuvre ouverte » (bien qu'à peine explorée ici), évolutive et inscrite dans le temps du spectateur. Ce principe est lisible à travers le dispositif même des tableaux évidés comme surface de projections d'images mouvantes ; dans les interactions entre la peinture et les photographies et entre le tableau-écran et les pièces sonores. L'œuvre est dite « ouverte » aussi par l'implication du visiteur, à travers le circuit fermé de diffusion vidéo : le spectateur est inclus dans l'environnement, son image participe à l'installation. Enfin, on ne peut négliger la présence prégnante des satellites, exposés en dehors d'un contexte à proprement parler scientifique et technique. Ils apparaissent dans ce cadre comme garants des évolutions technologiques, démontrant toute leur matérialité, le réel physique des technologies de communication, de diffusion et d'émission de données, dans une confrontation insolite avec l'espace d'exposition, et donc par extension, avec l'art lui-même et son public.

La toute fin des années 1960 est capitale dans l'œuvre de Fred Forest. *Interrogation 69* préfigure concrètement le souci qu'il aura d'intégrer systématiquement dans ces propositions des technologies venues d'autres horizons que celui des arts plastiques : systèmes de projection d'images, de diffusion de son, d'enregistrement vidéo, etc. Ce qu'il

³⁹ Extraits d'un document de présentation intitulé « Du graphisme à l'audiovisuel » (p.10) ; voir reproduction dans le catalogue Tome I, p.99.

⁴⁰ Ces questions sont traitées dans la deuxième partie de notre essai : « Spectacle et stratégies du faire savoir. Des arts de la communication ».

retient de cette expérimentation multimédia s'augmente de ce qu'il observe en tant qu'agent des télécommunications, et de l'intérêt plus général qu'il a pour les nouvelles technologies.

Être pionnier, ou pas ?

Dans un document édité à l'occasion de sa participation à la deuxième édition du salon international « audiovisuel et communication », le Salon du Nouveau Langage, qui eut lieu à Paris, en janvier 1971, Forest déclare que « la véritable évolution de l'art se trouve [...] liée à l'évolution des techniques, des médias et des mœurs », disant s'être « mis à la recherche d'un nouveau langage », qui serait à la fois « peinture audiovisuelle, collage lumineux, spectacle, animation »⁴¹. Ces diverses recherches vont l'amener plus franchement dans le champ des médias de masse et des « expériences médiatiques », se détachant progressivement du médium pictural, qui n'est pas, selon lui, à même d'interroger la contemporanéité de l'artiste avec son époque. Une des préoccupations de Fred Forest se situe alors dans l'exploration, l'expérimentation, voire l'« exploitation » des outils techniques, technologiques, et par là même artistiques, jugés caractéristiques de son temps.

L'artiste défend un discours singulier. Il affirme que pour traiter de leur société, qu'il définit essentiellement comme société d'information, les artistes doivent utiliser des techniques et technologies correspondant au temps de l'actuel. L'art est pour lui un moyen de porter un regard critique sur la société dans laquelle il se déploie. Cette fonction critique a pour but de montrer, de révéler ce qui est en train de changer dans notre manière d'être et de vivre le monde. Les pratiques qu'il juge appartenir au passé – telles la peinture ou la sculpture – ne sont pas appropriées à l'expression d'un art critique qui se voudrait actuel. Ce dégagement des médiums artistiques dits traditionnels est au cœur du Manifeste II de l'art sociologique, cosigné par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, en mai 1975, à Paris :

« La peinture militante a été une étape importante mais prisonnière des clichés et des conformismes culturels qui la rendirent inopérante, elle laisse apparaître aujourd'hui ses limites et ses échecs avec trop d'évidence pour que l'art

⁴¹ Fred Forest, dans le document de présentation Salon du Nouveau Langage : catalogue Tome I, p.101.

sociologique ne s'engage pas sur d'autres voies, impliquant les nouveaux médias [...] »⁴².

Cette prétendue incapacité, qu'auraient la peinture et la sculpture à s'inscrire dans une contemporanéité, est nettement soulignée dans les pages de *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie*⁴³. Voire tournée en dérision ; pensons au M.I.R.D.S.C., *Mouvement International pour un Retour Définitif à la Sculpture Classique*, action composée avec des étudiants au cours d'un atelier mené à l'école des beaux-arts de Poitiers, en mars 1990, consistant à la présentation d'une sculpture vivante à la manière antique dans le centre urbain de Poitiers, et dont les intentions principales, éditées sur des tracts, nous disent ceci :

« Le M.I.R.D.S.C. se propose de faire prendre conscience au public des évolutions de l'art contemporain qui peuvent lui échapper. Il est nécessaire aujourd'hui plus que jamais de retourner aux sources. De retourner aux sources pour l'art et notamment pour la sculpture. C'est-à-dire retourner aux canons de l'Antique. Être moderne aujourd'hui c'est retourner à l'ancien »⁴⁴.

Grossissant les traits de pratiques artistiques qui iraient jusqu'à la revendication ultime d'un retour aux images et principes dominants élaborés dans l'antiquité, Forest nous livre une tentative de démonstration par l'absurde de ses convictions portant sur le nécessaire tournant technologique de l'art. On pourrait saisir une sorte d'approche évolutionniste et technicienne de l'art, dont les principales idées sont exposées dans une communication produite entre 1986 et 1991, et intitulée « Nouveaux modes de communication artistique liés à l'évolution des technologies. Esthétique de la communication ». Fred Forest affirme que « toute vision artistique s'inscrit dans un ordre nécessaire lié à la logique intrinsèque des matériaux et des techniques », considérant que l'histoire des arts est essentiellement l'histoire des techniques, « de leurs capacités multiformes d'hybridation, de leur influence et de leurs réactions réciproques, de leur triomphe et de leur décadence ». La « qualité et le sens » d'une œuvre sont conditionnés, d'après lui, par le « moment technologique » dans

⁴² « Manifeste II de l'art sociologique », publié dans le catalogue de l'exposition intitulée « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Musée Galliera, Paris, p.6 ; reproduction du texte dans le catalogue Tome IV, pp.2195-2196

⁴³ Fred Forest, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, 270p. Voir en particulier le chapitre « L'art en chantier », pp.150-172.

⁴⁴ *Mouvement International pour un Retour Définitif à la Sculpture Classique* : catalogue Tome III, pp.1393-1396

lequel l'artiste travaille⁴⁵. Par conséquent, il saisit lui-même « son » moment technologique en expérimentant dans ses projets les nouvelles technologies auxquelles il peut avoir accès ou bien qui sont les objets d'une forte médiatisation : la caméra vidéo portable en 1967, le minitel au début des années 1980, les panneaux d'affichage électronique à partir de 1986, le réseau internet dès 1995-1996 et l'univers virtuel en trois dimensions Second Life, en 2008, au moment même où l'existence de celui-ci est relayée par les médias de masse⁴⁶.

Ce postulat tient une place centrale dans son ouvrage *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet* (2005)⁴⁷. Forest dirige son argumentation vers la nécessité pour les artistes « actuels »⁴⁸ de prendre en compte les nouveaux champs d'expérimentation que suppose le développement des technologies de communication, et spécifiquement internet : à savoir les notions de flux, de réseaux, d'action à distance, les jeux du temps, du différé au temps réel, et leurs potentiels participatifs. Une époque voit naître et se développer des dispositifs qui s'intègrent dans notre quotidien, et ainsi en modifieraient notre perception, les artistes doivent donc s'en emparer. À Forest alors de s'intituler – de s'instituer – pionnier en la matière. Il suffit de lire le titre de son propre catalogue, qu'il rédige et publie en 2004 aux éditions L'Harmattan : *Fred Forest, pionnier-expérimentateur. De l'art vidéo au net art*, présentant ses principales œuvres, de 1967 aux années 2000. Toute son œuvre est motivée par l'expérimentation des nouvelles technologies dans l'art. Il veille sur ce qui apparaît d'original dans le champ des techniques de communication et de diffusion d'information, et l'utilise⁴⁹. Il est attentif à ce que sa pratique s'appuie le plus souvent sur des modes *a priori* peu usités par l'art afin de revendiquer le statut de pionnier.

⁴⁵ Ce texte fut présenté dans le cadre du séminaire « Art, communication, nouvelles technologies », organisé par Fred Forest, à l'université Paris I Sorbonne, entre 1986 et 1991. Non daté, il est consultable dans le Fonds Fred Forest INA 00013262 05 dossier n°13.

⁴⁶ Rappelons que Second Life existe depuis 2003.

⁴⁷ Fred Forest, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*, Paris, L'Harmattan, 2005, 267p. Voir notamment les chapitres « Qu'est-ce qui change avec les technos ? » (pp.44-50) et « Pourquoi la théorie esthétique doit tenir compte désormais des mutations technologiques » (pp.77-82).

⁴⁸ Forest distingue l'« art actuel » de l'« art contemporain », ce dernier correspondant, pour lui, non pas à « l'ensemble de la production artistique qui se fait aujourd'hui », mais uniquement à « cet art dominant, cet art officiel et du marché, qui crée et impose ses modèles de la façon la plus arbitraire et artificielle qui soit. » in Fred Forest, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.25. Cette critique portée au monde de l'art contemporain sera l'objet de notre deuxième partie.

⁴⁹ Cet usage peut relever d'une approche très superficielle. Les cas les plus évidents sont les projets réalisés dans Second Life (voir Catalogue Tome III, pp.1821-1829) : Forest y est présent, mais ses propositions ne consistent en rien de plus qui n'existe déjà dans cet univers virtuel (créer un avatar, le faire se déplacer en

Les préoccupations de Forest résonnent dans des théories qui lui sont contemporaines. La rencontre avec l'une d'entre elle est décisive : celle du penseur canadien Marshall Mac Luhan, développée dans l'ouvrage *Pour comprendre les médias*, traduit en français en 1968⁵⁰ ; texte qui retentit aux oreilles de Forest comme une pensée parente, familière. Les deux hommes se rencontrent en 1972, en présence de Derrick De Kerckhove⁵¹, directeur du Programme Marshall Mac Luhan « Culture and Technology » à l'Université de Toronto.

La portée plus intuitive que scientifique de ce texte valut à son auteur un bon nombre de commentaires franchement critiques, dénonçant le plus souvent son ton quelque peu prophétique. À quoi s'accroche Forest ? Dans *Pour comprendre les médias*, Mac Luhan y développe une définition du « médium » regroupant très largement toute technique s'inscrivant dans le prolongement du corps, vers une augmentation des sens. Ce dont nous parlaient les Globulos. Forest s'imprègne et fait de cette approche la sienne ; le domaine de l'information est, d'après lui, une sorte d'environnement second de notre vie :

« J'ai ressenti la quasi-matérialité de cet espace informationnel qui nous enveloppe tel un vêtement qui tend à se confondre avec notre peau. J'ai ressenti en même temps le désir, la nécessité de jouer avec lui, d'en éprouver la résistance, l'élasticité, en m'essayant à en désorganiser ou en réorganiser les éléments au sein de configurations nouvelles [...] »⁵².

La théorie générale de Mac Luhan porte sur la nature des changements qui se déroulent sous nos yeux, partant du principe que la structure d'un système social dépend de la nature des médias qui servent à la transmission des communications et non des messages. Ces médias agiraient sur la société bien plus par leur nature technique que par le contenu idéologique, culturel, etc. qu'ils véhiculent. C'est ce que semble nous dire la formule

« volant », organiser des rencontres ou des conférences dont les échanges reposent sur des messageries instantanées).

⁵⁰ Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, (*Understanding Media*, New York, 1964, McGraw-Hill Book Company ; traduit de l'anglais par Jean Paré), 1968, Paris, Editions HMH – réédité : Seuil, 1977, 404p.

⁵¹ Derrick De Kerckhove a travaillé auprès de Marshall Mac Luhan, dès 1968, en tant qu'assistant et traducteur de certains de ses ouvrages. Il croisera le chemin de Fred Forest à de multiples reprises, participant à certaines de ses performances.

⁵² Fred Forest, « Art et communication : l'expérience du space-media », in *Coloquio Artes*, n°16, 1974. Nous tirons cette citation d'une copie non paginée du document original, consultée dans les Archives INA : Fond Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

« *medium is message* », largement commentée, et qui demeure pour nous ambiguë. Mac Luhan nous dit-il que l'information n'existe qu'à partir du moment où elle est transmise ? Ou bien faut-il entendre que le médium employé pour transmettre une information – et par extension, pour réaliser une œuvre – est porteur d'un message plus fort que toute tentative de communication elle-même ? Quel que soit le sens objectif – s'il en est un – de cette citation, il semble malgré tout qu'à travers ces deux suggestions apparaisse une idée commune : ce ne serait pas tant le contenu qui affecterait la société, mais davantage le canal de transmission lui-même. Ce postulat n'invite-t-il pas à penser que Mac Luhan entend réduire la réalité humaine à des forces extérieures qui la domineraient : les *mass media* ?

Fred Forest partage avec Mac Luhan l'idée que les médias sont à considérer comme vecteurs essentiels des bouleversements que connaît la société occidentale. Il devient fondamental pour l'artiste de révéler leur nature, d'en montrer les mécanismes et modes de fonctionnement. Les médias et les nouvelles technologies deviennent un véritable sujet d'expériences pour l'artiste qui réalise des projets centrés sur ces outils qui deviendraient le contenu même des œuvres. Le contenant est (-il) le contenu (?). Les dispositifs mis en place par Forest ont pour fonction principale l'expérimentation, l'exploitation ou la simple monstration des possibles « en soi » des techniques et technologies. Forest désire que l'attention du récepteur se focalise sur le potentiel technique du médium utilisé. Nous prendrons ces réflexions comme points de départ de l'analyse des liens, théoriques et pratiques, qu'il tisse entre esthétique(s) et technique(s).

1.2 Fred Forest, celui qui démontre. De l'esthétique et des techniques : communication, connexions, réseaux, flux.

Nous pouvons dire que l'essentiel des actions portées par Forest se placent dans un domaine spécifique, où les rapports entre les faits sensibles de l'esthétique et les facteurs techniques sont particulièrement étroits. Une des conséquences de cette intimité surgit dans le glissement visible des attributs liés aux technologies de communication et de diffusion d'informations – donc de la presse, du téléphone, du fax, des transmissions par satellite, d'internet, etc. – vers les caractères mêmes des œuvres qui font appel à elles. Quand Fred Forest utilise dans ses œuvres la presse ou la télévision, c'est parce qu'elles sont des supports de diffusion d'informations et qu'elles permettent à l'artiste de s'adresser au plus grand nombre. Ce qui l'intéresse dans l'emploi des réseaux téléphoniques, du fax et du minitel est de pouvoir expérimenter des actions à distance et la circulation des flux de données. Les expériences de Forest mettent en évidence ce que rendent possible les technologies d'information et de communication. Des partis pris esthétiques en découlent directement jouant avec diverses notions : sortie de soi, action à distance, esthétique du flux, réseaux, *feedback*, immédiateté et simultanéité.

Un espace émerge, dans lequel les natures plurielles des uns et des autres ont l'air de se confondre, de se mêler dans un sens commun ; une sorte d'échange réciproque instauré entre « projets » techniques et « projets » esthétiques, dont nous allons retracer les contours et points de jonction, pour mettre en exergue ce qu'annonce le Manifeste du Groupe International de Recherche de l'Esthétique de la Communication, cosigné à Mercato San

Severino, en Italie, le 29 octobre 1983, par Mario Costa, Fred Forest, Horacio Zabala⁵³ : à savoir d'abord, qu'ils envisagent la réalité comme étant « constituée d'une multiplicité variée et simultanée de fonctions d'échange », donc d'une multiplicité de réseaux ; que le contenu de l'échange « devient de plus en plus secondaire par rapport au mécanisme de l'échange », soutenant sans détour « la prépondérance des réseaux et des fonctions sur l'information elle-même ». Ces réflexions s'établissent nettement dans le prolongement de la pensée de Marshall Mac Luhan, telle que nous l'avons évoquée précédemment.

1.2.1 Expérimenter les espaces de l'information.

Expérimenter les contenants médiatiques pour en révéler les caractères et les potentiels.

Si l'on s'attache à appréhender les multiples aspects du rôle des médias dans la démarche de Forest, il nous faut d'abord introduire les « expériences de presse ». Ces actions consistent en une intervention directe dans le champ propre aux médias imprimés, pour une diffusion de masse, en s'immisçant entre les colonnes destinées à l'information, s'emparant des espaces normalement destinés aux encarts publicitaires. Ainsi, le 12 janvier 1972, est lancée l'expérience pilote de la série *Space-media* : Fred Forest « expose » dans le journal *Le Monde* en publiant un espace rectangulaire blanc – laissé vide. Cette proposition s'intitule *Titre de l'œuvre 150 cm² de papier journal*. Au-dessous de cet encart se trouvait la mention suivante : « *Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOREST. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou le dessin. Exprimez-vous ! La page entière de ce journal deviendra une œuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous le voulez, l'encadrer. Mais FRED FOREST vous invite à lui adresser (4, résidence Acacias, L'Hay-les-Roses, 94). Il*

⁵³ Ce texte manifeste introductif à l'Esthétique de la communication est disponible sur le site internet de l'artiste :

http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text (consulté le 20/08/2009)

Se joignent à ce groupe de recherche : Roy Ascott (G.B.), Jean-Claude Anglade (France), Roberto Barbanti (Italie), Stéphan Barron (France), Bure-Soh (Chine), Marc Denjean (France), Eric Gidney (Australie), Jean-Pierre Giovanelli (France), Philippe Hélyary (France), Nathan Karczmar (Israël), Derrick de Kerckhove (Canada), Tom Klikowstein (U.S.A.), Jean-Marc Philippe (France), Wolfgang Ziemer-Chrobatzek (Allemagne). À partir de 1983, dans le cadre des investigations théoriques pour une esthétique de la communication, Mario Costa dirige une chaire de l'esthétique de la communication à l'Université de Salerne (Italie), et organise les rendez-vous intitulés Art Média. Pour sa part, Fred Forest développera un séminaire « Art/communication/nouvelles technologies », à l'Université Paris 1/Sorbonne, de 1986 à 1991, puis au Musée d'art moderne et d'art contemporain (MAMAC) de Nice, entre 1995 et 1998.

l'utilisera pour concevoir une "œuvre d'art média" dans le cadre d'une manifestation de peinture ». Des centaines de réponses à cette intention furent retournées à l'artiste – des dessins, des pensées et réflexions en tous genres, politiques ou personnelles, des insultes, des obscénités⁵⁴. Forest entend ce concept de *space-media* comme une « étape logique » s'inscrivant dans la continuité de ses recherches :

« Parti du tableau traditionnel qui s'est vu peu à peu envahi par des espaces blancs qui en modulaient l'espace pictural en créant des zones de rupture, je suis passé au tableau-écran où ces mêmes surfaces serviront de support à des projections lumineuses. Aujourd'hui, le « space-medium » vise par une démarche analogue à faire éclater [...] les structures graphiques de la page-information, puis à projeter dans ces surfaces « libérées » un contenu évolutif [...] »⁵⁵.

Si l'ambition est de « faire éclater les structures graphiques », on peut constater, malgré tout, que l'encart de Forest se glisse dans des espaces déjà existants et destinés à l'édition de publicités. Forest se réapproprie la presse et les espaces publicitaires pour y diffuser une proposition artistique. Il l'adresse par ce biais à un grand nombre de personnes, venant surprendre le lecteur en intervenant dans un espace, un contenant qui n'est initialement pas consacré à l'art. Il propose une œuvre qui, pour exister, nécessite le *feed-back*⁵⁶ des lecteurs, que ces derniers deviennent acteurs de l'expérience de presse. Leur participation met en valeur des potentiels du média qui d'habitude ne sont pas exploités. Le *space-media* sera décliné dans un format audiovisuel sous le nom du *Blanc à la télévision*, le 20 janvier 1972, au cours de l'émission « Télé Midi », sur *Antenne 2*. L'intervention médiatique s'étend sur soixante secondes de blanc visuel. Durant les quarante premières secondes, Fred Forest en voix off répète en boucle « Attention, votre téléviseur n'est pas en panne », puis invite les téléspectateurs, pour le restant de la minute, à se consacrer dans le silence à leur propre « méditation ». Cette intrusion provoquera la réaction écrite de plusieurs dizaines de personnes. À travers les différentes déclinaisons⁵⁷ du *space-media*, Fred Forest

⁵⁴ Extraits des réponses au *Space-media* : catalogue Tome I pp.158-172. Ces billets furent exposés par la suite au Centre Albertus Magnus (Paris, mars 1972).

⁵⁵ Fred Forest, « Projet de création artistique en vue de la réalisation de « space-medium » dans la presse », texte non publié, consulté : Archives INA Fonds Fred Forest AR E ORI 00013262 INA08. Catalogue Tome I, p.180.

⁵⁶ Le *feed-back* est la confirmation que le message a été bien réceptionné par le destinataire.

⁵⁷ Déclinaisons du *Space-media*, dans la presse écrite : *Tribune de Lausanne* (Suisse) ; *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *O Estado São Paulo*, *Fohla de São Paulo*, *O Globo Rio de Janeiro*, *Jornal do Bahia*, *Diario de Parana*, *Zero Hora Allegré*, *Ultima Hora* (Brésil) ; *Clarín* (Argentine) ; *Eksit* (Belgique) ; *Sydsvenska Dagbladet* (Suède) ; *Télérama*, *Ouest-France* (France). Interventions radiophoniques : *Europe N° 1*, *France-Culture*, *France-Inter* (France) ; *Radio Jovem Pam* (Brésil), *Radio Suisse Romande*

tend à prouver que si la communication unilatérale caractérise *a priori* ces contenants d'informations que sont la presse écrite, la télévision et la radio, cet état de fait n'est pas figé, ni définitif. Il pourrait en être autrement.

Au-delà de la série du *space-media*, les journaux et les médias sont aussi des moyens de répandre auprès du plus grand nombre des informations émises par l'artiste. Comme lors des « animations »⁵⁸ telles que *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, organisée à Toulon en 1988, ou bien lors de *La Promenade sociologique*, à São Paulo en 1973 : la presse était le support principal de propagation des annonces diffusées par Forest. Elles conviaient les lecteurs à participer à telle ou telle opération ou à se rendre tel jour, à telle heure, à tel endroit pour assister à une rencontre, ou autre événement préparé. Si une expérience de presse comme le *space-media* se dote d'une tournure ouverte et participative certaine, il importe aussi à l'artiste d'utiliser la presse ou la télévision pour ce qu'elles *sont* de manière intrinsèque, à savoir des canaux de diffusion de données, accessibles par un nombre conséquent d'individus : des instruments de communication de masse.

Un art des réseaux de communication.

Les outils de communication à distance les plus répandus auprès des particuliers – téléphone, minitel, télécopie – transforment notre rapport au temps et à l'espace, et deviennent des paramètres fondamentaux quant à l'appréhension des rapports entre les individus. Les artistes se sont rapidement emparés de ces nouveaux outils. L'histoire des pratiques artistiques reposant sur les moyens technologiques de communication⁵⁹ s'étend sur l'ensemble du XX^{ème} siècle, remontant aux années 1920. Laszlo Moholy-Nagy introduisit, en 1922, dans le processus pictural à l'origine de ses *Telephone Pictures* ou *Tableaux téléphoniques*, cet outil de communication immédiate à distance. Ainsi, depuis Berlin, il commanda à distance, par téléphone donc, des peintures, décrivant en détail les

(Suisse). Interventions télévisuelles : Bandeirantes Canal 13 (Brésil) ; Z.D.F. (Allemagne) ; R.A.I. (Italie) ; Radio Télévision Belge (Belgique).

⁵⁸ Nous préférons à ce stade de notre étude inclure ce terme entre guillemets, le sens que nous lui donnons pour désigner les actions de Forest sera exposé dans notre deuxième partie, « Spectacle et stratégies du faire savoir. Des arts de la communication ».

⁵⁹ À ce sujet, consulter, entre autres, les ouvrages suivants : Annick Bureaud, Nathalie Magnan (sous la dir.), *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, 642p. ; Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Rayon Photo, 1998, 269p. ; Florence de Méredieu, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, Art numérique*, Paris, Larousse, 2003, 239p.

motifs qu'il souhaitait traiter à son interlocuteur, qui de son côté prenait note et retranscrivait les formes imaginées par l'artiste. Vers la toute fin des années 1960, une esthétique de la communication se construit progressivement, comme en témoigne notamment une exposition intitulée *Art by telephone*, montrée au Musée d'art contemporain de Chicago, en 1969. Y participe Robert Huot, à travers une expérience significative mettant elle aussi en jeu des rudiments qui concernent directement le travail de Fred Forest. Huot choisit vingt-six villes américaines ; dans chacune d'elle, il sélectionna un homme prénommé Arthur. La liste de ces villes et les noms des personnes correspondantes furent exposés, invitant le visiteur à composer un des numéros de téléphone affiché. Une fois qu'un interlocuteur décrochait le combiné, la consigne était de demander « Art' » (également un diminutif familier de Arthur). Se créèrent ainsi de micro-événements imprévus et insolites, à travers les conversations menées entre ces « Arthur » inconnus, disséminés à travers l'espace géographique, et les visiteurs présents sur le lieu d'exposition. Les processus mis en jeu par Laszlo Moholy-Nagy et Robert Huot, ont à voir avec diverses notions motrices de la théorie des arts « technologiques », « télématiques », « numériques » ou ayant trait à l'esthétique de la communication – selon l'angle que l'on choisira – induites par l'usage des instruments de communication : connexions, action à distance, flux, circulation d'information, variante aléatoire et imprévue incluse dans le processus, etc.

À la fin des années 1970, début des années 1980, ces questions sont dans l'air et occupent de nombreux artistes et théoriciens. En France, du 10 décembre 1983 au 5 février 1984, une exposition décisive intitulée « Electra » est organisée au Musée d'art moderne de la ville de Paris ; elle regroupe, agence et nomme les multiples usages de l'électronique et des techniques de télécommunication. Frank Popper en assure la conception générale, assisté des conservateurs du musée d'art moderne qui seront en charge des volets « Electra-Mémoires » et « Actuel-Electra », alors qu'Edmond Couchot, Dominique Belloir et Jean-Louis Boissier, s'occuperont respectivement de « Electra-Numérique », « Electra-Vidéo » et « Electra-Graphie ». Cette manifestation rassemble des tentatives historiques et contemporaines touchant aux rapports complexes entre arts et techniques, aux technologies électroniques et numériques, mettant en exergue une sensibilité esthétique singulière.

Forest y installe un dispositif appelé *Espace communicant*⁶⁰, composé d'un réseau multiplex téléphonique – une quarantaine de postes téléphoniques, raccordés à autant de lignes installées et reliées au réseau national, des répondeurs automatiques et un système informatique de messagerie « Télétel » (Minitel). Ainsi, la liste des quarante numéros disponibles est diffusée, notamment par voie de presse, chacun pouvant les composer afin de joindre le lieu d'exposition, où un visiteur ou bien l'artiste lui-même décrochera ; les postes peuvent également être utilisés directement depuis le musée, comme téléphones publics et gratuits. L'affiche de présentation⁶¹ nous livre formellement l'intention de l'artiste développée à travers cette installation participative : c'est une « mise en relation directe à distance de partenaires qui ne se connaissent pas. La parole privée devient parole publique » ; pour clore sans détour sur cette déclaration : « Le contenant prime sur le contenu, l'essentiel c'est d'être branché (sur) dans le réseau », d'abolir l'espace géographique et procéder à la valorisation démonstrative de l'espace étendu des réseaux dans une mise en scène des outils de communication. Ce projet, la teneur participative en moins, évoque *La sculpture téléphonique planétaire*⁶² mise en œuvre à l'occasion de la Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris, l'année suivante, en octobre 1985. S'il est un seul objectif à cette œuvre, c'est bel et bien la circulation d'une information par téléphone, en passant par divers points-relais disséminés à travers l'espace géographique – Allemagne, Suisse, Italie, Grèce, Israël, Japon, Nouvelle Calédonie, Amérique du Nord, Brésil, Argentine, Suède, Grande-Bretagne, Belgique et retour à Paris. Ce bref message est « lancé » depuis le stand de la Galerie Isy Brachot, à la FIAC, il transitera de nœuds en nœuds, pour revenir au lieu de départ. C'est la mise en exergue et en application du fonctionnement d'un réseau. D'un point de vue théorique, Mario Costa, lui-même initiateur de l'esthétique de la communication, avance comme un de ses principes, le fait que « l'événement de l'esthétique de la communication se réalise à travers un véritable dispositif technologique de contact capable de mettre en relation en même temps des espaces différents »⁶³. Il s'agit donc d'explorer à la fois les dispositifs de transmission

⁶⁰ *Espace communicant* : catalogue Tome II, pp.973-977.

⁶¹ *Espace communicant*, document de présentation : catalogue Tome II, p.975.

⁶² *La sculpture téléphonique planétaire* : Catalogue Tome II, pp.1051-1056

⁶³ Mario Costa, « Principes d'une « esthétique de la communication », in *News and Notes Artmedia*, Bollettino a cura del Centro internazionale di estetica della comunicazione, Salerno, Janvier 1986 – texte recueilli et présenté dans A. Bureau, N. Magnan, *op.cit.* pp220-221.

De nombreuses expériences contemporaines investissent l'espace de la communication. En 1984, Nam June Paik instaure, depuis le Centre Georges Pompidou, à Paris, une liaison par satellite avec New York,

(émission et réception) de l'information – journaux, minitel, télévision, téléphone, fax, etc. – et d'éclairer leurs potentiels.

Les moyens de communication pour une sortie de soi.

Une action comme *L'espace communicant* relève très précisément d'une extériorisation, d'une sortie de soi et de son propre environnement. Elle repose sur les possibilités qu'offre le dispositif technique employé. Ce type d'échanges « en direct » remet en cause, au même titre qu'une anodine conversation téléphonique, notre « être-là », dans l'espace et le temps. Michel Serres parle d'une expansion de l'« être-là ». En effet, le simple fait de téléphoner de Paris à Florence où l'interlocuteur répond, place le temps de l'action dans une sorte de site virtuel partagé, « comme si un nouveau temps organisait un autre espace »⁶⁴. Le monde de la communication semble dissoudre les anciennes frontières : « il s'ajoute aux déplacements et les remplace souvent »⁶⁵. Avital Ronnel affirme à propos du téléphone, qu'il « déstabilise l'identité personnelle comme celle de l'autre [...], il abolit la position d'origine liée au lieu »⁶⁶. Cette extériorisation apparaît comme un élément essentiel de l'art lié aux moyens de communication, elle est systématique et inhérente à ce qui déterminerait ce type d'œuvre, soit le processus de *déterritorialisation*. Ce concept fut formulé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, en 1980, dans un de leurs ouvrages majeurs, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. « La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel on quitte le territoire »⁶⁷. Le territoire n'implique pas forcément chez eux une idée de limitation géographique, en fait le tracé territorial distribuerait le dedans et le

dispositif intitulé *Bonjour monsieur Orwell*, qui permit au public présent de part et d'autre de l'Atlantique – particuliers et artistes (Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Laurie Anderson, etc.) – de dialoguer, expérimentant ainsi les possibilités des performances en réseaux, passant au-delà des distances et des territoires. Quelques années auparavant, en 1977, Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz, fondateurs de *l'International Electronic Cafe*, menèrent des expériences de danse interactive via satellite – seule façon à l'époque de diffuser de l'image au-delà des océans – par couplage d'images vidéo. En 1980, ils présentent *Hole in Space*, procédé artistique consistant à réunir, toujours par satellite, la vitrine d'un grand magasin de New York à celle d'un grand magasin de Los Angeles. Cette installation, en place pendant trois jours, offrait la possibilité aux habitants de chacune des villes de converser entre eux par l'intermédiaire de microphones et de caméras vidéo. Cette expérience permit la transmission d'un événement vivant auprès d'innombrables personnes.

⁶⁴ Michel Serres, *Atlas*, Editions Julliard, Paris, 1994, p.12.

⁶⁵ *Ibid.*, p.12.

⁶⁶ Avital Ronell, *The Telephone Book; Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989 – citée par Eduardo Kac dans *Aspects de l'esthétique communicationnelle* (1992) in A. Bureaud, N. Magnan, *op.cit.*, p.259.

⁶⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Editions de Minuit, Paris, 2001 (1ère publication 1980), p.634.

dehors, aussi bien physique, que mental, émotionnel ou intellectuel. Le territoire est ici en devenir, c'est une ligne abstraite de fuite, non délimitée, l'artiste investissant le champ des technologies qui permettent de se trouver dans une situation d'ubiquité : être à la fois ici et ailleurs. Dans *Espace communicant*, lorsque le visiteur téléphone depuis l'espace d'exposition, il est « projeté » en dehors du musée. En répondant au téléphone, il est aussi extrait de sa réalité de simple spectateur, et glisse dans l'espace même de l'œuvre. Quand l'œuvre prend place *dans* le flux.

Une esthétique des flux.

Intégrer les flux et réseaux dans le processus même des œuvres, c'est entreprendre une amplification immédiate des fonctions inhérentes aux outils technologiques de communication. Le 22 juin 1986, Forest organise *Le rallye téléphonique*, à l'occasion de la conférence Artcom, à Cologne, et en partenariat avec *France-Inter*. Lors de l'émission hebdomadaire « L'oreille en coin » présenté par Emmanuel Den, la radio diffuse un appel à participation. Les auditeurs sont conviés à téléphoner à un premier numéro, le correspondant leur en notifie un second, l'interlocuteur suivant un troisième, ainsi de suite. En bout de course, Fred Forest décroche le téléphone final depuis Cologne. Sur une seconde ligne, l'artiste est en communication avec l'animateur radio et rend compte des arrivées successives. Pour Fred Forest, il s'agit d'investir « un nouvel imaginaire, celui d'un nouvel espace à expérimenter et à vivre, celui de l'information »⁶⁸. Cet espace est celui du flux, de la circulation de données d'un point à un autre. Ce qui importe à l'artiste dans ce rallye téléphonique ce sont bel et bien les canaux de circulation, puisqu'aucune information n'est véritablement véhiculée. Le contenant prime de nouveau sur le contenu. À partir des rapports entre l'art et les technologies de communication, Jean-Louis Boissier développe la notion d'une « esthétique du transport »⁶⁹. Des moyens d'émission de messages et des véhicules d'information, l'art retiendrait, d'après lui, « la rapidité, la

⁶⁸ Texte de présentation « Projet Fred Forest. Action : Le rallye téléphonique » : catalogue Tome II, p.1075.

⁶⁹ Jean-Louis Boissier, « Machines à communiquer faites œuvres », dans *Communication*, sous la direction de Lucien Fez, Paris, Cité des sciences et de l'industrie, Presses universitaires de France, 1991 – républié dans J.L. Boissier, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Saint-Gervais Genève, Centre pour l'image contemporaine, Mamco, 2004, p.92.

puissance d'apport instantané et d'amplification », afin « d'exalter le sentiment paradoxal d'une présence à distance »⁷⁰, de la simultanéité.

L'action à distance au cœur des œuvres.

À cette même époque, Forest présente plusieurs projets, selon différentes déclinaisons, mettant en scène des principes d'actions à distance qui reposent sur les possibilités mêmes des flux et réseaux. En 1986, à New-Delhi, en collaboration avec une émission de télévision indienne *Doordarshan*, il propose *L'eau qui coule*⁷¹. L'image en gros plan d'un robinet d'eau s'affiche à l'écran ; les téléspectateurs sont invités à composer un numéro de téléphone les reliant au studio de télévision. À un certain nombre d'appels téléphoniques atteint, l'eau coule, sous les yeux des téléspectateurs. Les appels téléphoniques sont retransmis en direct, chacun des téléspectateurs disposant de trente secondes pour répondre à la question : « Pourquoi l'eau est-elle si importante pour vous ? ». Le contexte socioculturel et humain de l'action, et le principe de cibler individuellement le public, à travers la lucarne, permettent, sous la forme de réponse servant de *feedback*, l'expression de possibles subjectifs mais se référant à une préoccupation collective⁷². À travers ce principe d'action à distance, c'est une sortie qui est proposée, une alternative symbolique à l'unilatéralité de la télévision. Extraire l'individu de la sphère privée en l'impliquant directement dans l'action.

Tout aussi démonstrative, l'œuvre *Tirer des fils* consiste en la simulation d'un échange entre l'artiste et lui-même, sur le mode de la performance effectuée en public. En ce lieu, Forest est présent physiquement face à un moniteur qui diffuse des images de lui, préenregistrées, établissant une communication entre lui et son double. Le Forest enregistré tire de son côté un fil et invite le Forest physiquement présent à saisir l'autre extrémité et à la tirer autant qu'il peut, jusqu'à ce que le fil se rompe. C'est une mise en scène de l'affranchissement des données spatiales.

Ces œuvres traitent de l'écart entre l'origine de leurs « matériaux » ou du dispositif physique mis en place, et le contexte dans lequel ils sont perçus et donc réceptionnés. Elles

⁷⁰ *Ibid.* p.96.

⁷¹ *Les robinets électroniques* ou *L'eau qui coule* : Tome III pp.1067-1072

⁷² Les aspects participatifs de l'œuvre et leur réception feront l'objet de notre troisième partie, « Intentions, réception : les possibles et limites d'une œuvre critique »

révèlent la virtualité de l'action à distance, rendue possible par les environnements techniques respectifs mis en jeu.

Amplifier à outrance : la magie de la communication.

Ce genre de mise en scène de l'espace de la communication peut parfois mener Fred Forest à exagérer le possible des technologies de communication. La même année, Forest met en place du 17 au 19 novembre 1986, ce qu'il appelle *Le réseau T.E.L.E.P.A.T. Service de communication du futur*⁷³, présenté lors de la 8ème Journée internationale de l'I.D.A.T.E., à Montpellier. Il s'agissait d'une installation multimédia mettant en jeu un système téléphonique et des panneaux d'affichage électronique, donnant certaines instructions permettant aux utilisateurs « d'entrer directement en communication télépathique avec des correspondants de [leurs] choix ». Une part est laissée à l'impossible : l'artiste invite les visiteurs à contacter « des personnes disparues, des entités symboliques ou des ordinateurs de la treizième génération ». L'œuvre repose sur une vision fantasque des possibilités de communication à venir, sur un ton burlesque, mais jouant tout de même avec la crédulité des participants, sur le mode de l'anticipation. Prendre en compte la fascination que peuvent susciter les technologies, dont la complexité de fonctionnement ajouterait une aura « magique », de l'ordre de l'inexplicable ou de l'impossible, n'est pas sans rappeler le texte que Mario Costa écrit en 1990, *Le sublime technologique*⁷⁴. Il y fait référence à la notion de sublime dont parle Emmanuel Kant, ce paradoxe attraction/répulsion et cette idée de plaisir négatif, qu'il compare à ce que dégagent, selon lui, des œuvres dites de l'art technologique : une sorte de vertige sublime. Cette impression est, sans aucun doute, le fruit d'une méconnaissance du fonctionnement même de ces techniques. Ce vertige ou cette fascination est assez proche de celle qu'exprime Forest dans les textes de présentation de ses projets qui utilisent internet : l'immatérialité est mise en valeur, ainsi que l'idée d'un espace illimité, insaisissable, s'étendant au-delà du possible des corps.

Espace mondialisé des réseaux.

Ce qu'induit l'utilisation du réseau internet dans l'œuvre de Forest, est une sorte d'abolition manifeste de la pesanteur et du réel des espaces géographiques et des distances

⁷³ *Le réseau T.E.L.E.P.A.T. Service de communication du futur* : catalogue Tome II, pp.1107-1118

⁷⁴ Mario Costa, *Le sublime technologique*, Lausanne, Iderives, « Un œil, une plume », 1994, 48p.

physiques, poussant ce que présageaient les technologies de la téléphonie, du fax ou du minitel, au-delà de leurs possibles, à un niveau expérimental supplémentaire.

Ces expérimentations ne peuvent être entreprises sans la considération du phénomène de la mondialisation. Le contexte de la mondialisation, au sens général du terme, s'avère être à la fois le processus et le résultat du processus selon lequel les phénomènes d'ordre économique, environnemental, politique et culturel tendent à adopter une dimension proprement planétaire. Cette conjoncture s'est nourrie du développement considérable des échanges commerciaux, puis de celui des investissements financiers directs. Selon Jean-Luc Nancy⁷⁵, elle est aussi ancienne que le capitalisme, et ainsi nous invite à remonter aux origines de l'Occident qui s'esquissent à partir des réseaux et échanges commerciaux des Grecs, se poursuivant à travers l'expansion du christianisme. Ce processus engendre une remise en cause de l'espace, des territoires en tant que substances du monde fini et défini. Paradoxe. Si Paul Valéry annonce en 1931, dans *Regards sur le monde actuel*, que « le temps du monde fini commence »⁷⁶, il sous-entend ici que désormais l'homme connaît les limites de son espace terrestre, abolissant ainsi le mystère de la *terra incognita*. L'espace mondial se voit ainsi investi de toute part. Pourtant, si l'espace terrestre se voit inéluctablement défini, ce sont ses frontières structurelles intérieures qui, en apparence, s'estompent et laissent libre cours aux flux transnationaux financiers, commerciaux, communicationnels et humains, offrant une impression de circulation quasi-illimitée. L'ultime étape de ce processus de mondialisation serait celle de la « globalisation ». Cette phase est caractérisée par une organisation en réseaux, qui sera d'autant plus encouragée par le développement de l'informatique, des télécommunications, et par la circulation instantanée de l'information. Ce processus aboutira, en 1989, à la création du World Wide Web, un système d'organisation et de structuration des données – sous l'initiative de Tim Berners-Lee, chercheur au Centre Européen de Recherche Nucléaire. Nous pouvons constater et évaluer l'impact et les changements engendrés par l'essor d'internet, dès 1995, qui demeure la concrétisation la plus visible de cet espace mondialisé.

⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, 178p.

⁷⁶ Cité par Christophe Aguiton dans l'article *Mondialisation*, in *Encyclopaedia Universalis*, (édition française de 1989) p.416-424.

Un pied posé dans le cyber espace.

Le projet initiateur et représentatif de l'usage du réseau internet que fait Forest se nomme *Le territoire des réseaux*⁷⁷. Ce dispositif est présenté dans le cadre de l'édition d'Imagina, à la Galerie Nouvion à Monaco, en février et mars 1996, et incarne, selon les propres mots, non sans emphase de l'artiste, le « passage initiatique du matériel à l'immatériel, dans lequel bascule notre société toute entière ». *Le territoire des réseaux* interroge, symboliquement, nos possibles à travers cet espace mondialisé désormais accessible, tout en se reposant sur notre corps dans sa matérialité, *a priori*, la plus évidente. Notre corps est l'enveloppe physique, un territoire qui nous est propre, bien qu'il soit forcément perméable à une multitude de paramètres et facteurs culturels. Ainsi, Forest somme les participants à lui fournir les contours de leur pied droit, tracés sur une feuille de format A4, soit par courrier postal ou fax, ou encore, en se rendant sur le lieu relais de l'action, à savoir la Galerie Nouvion. Ces pieds recueillis sont ensuite intégrés à une base de données générale disponible sur un site internet créé à cet effet. Il entend par là-même constituer une sorte de « pied universel », une trace physique qui tombe dans l'immatériel du cyber espace, car « pour s'approprier un territoire et laisser son empreinte, il faut y poser le pied »⁷⁸. Il transpose une méthode, un corpus langagier propre aux conquêtes territoriales classiques dans le champ nouveau d'internet.

En quête d'un centre imaginaire du réseau.

La forme technologique du réseau internet, bien que moins centralisée que le dispositif du minitel repose malgré tout sur plusieurs points centraux à partir desquels sont émises les données. Forest propose en 1999 une œuvre intitulée *Le centre du monde*⁷⁹, partant du postulat qu'il n'y a plus de centre localisable dans les réseaux, prétendant alors en désigner un, dont la position physique sera arbitrairement déterminée, le temps de l'exposition, à l'Espace Cardin à Paris. *Le centre du monde* est une installation interactive augmentée d'un site internet, du même nom⁸⁰. Trois webcams restituent aux internautes trois points de vue de la salle d'exposition, ils peuvent voir s'afficher en temps réel les messages écrits

⁷⁷*Territoire des réseaux* : catalogue Tome III, pp.1569-1584. <http://www.fredforest.org/territories/index.htm> (consulté le 08/08/2009).

⁷⁸ Dans le dossier de presse « Le territoire des réseaux » : catalogue Tome III, p.1578.

⁷⁹ *Le centre du monde* : catalogue Tome III, pp.1687-1696.

⁸⁰ *Le centre du monde*, <http://www.fredforest.org/centre/default.htm> (consulté le 10/08/2009).

qu'ils viennent de rédiger à partir du site web. L'Espace Cardin accueille un décor composé notamment d'une sorte de puits sans fond constitué de miroirs, donnant cette illusion de mise en abyme infinie, ainsi que de deux postes de consultation permettant aux visiteurs de diffuser leurs propres messages qui sont retransmis sur les murs à travers des systèmes d'affichages à diodes électroluminescentes. Faire donc de l'espace d'exposition pendant trois jours, le centre symbolique du réseau, où sont retransmises des interventions textuelles émises potentiellement depuis n'importe quelle connexion internet.

Révéler la croisée des réalités physiques et virtuelles.

Ces expérimentations des nouvelles virtualités que figurent l'essor de la communication et d'internet l'amènent, en octobre 1999, à développer une œuvre dont le fond, particulièrement démonstratif, nous évoque une approche platonicienne des réalités qui nous entourent. *Une pomme peut en cacher une autre* est un projet qui se compose d'une installation *in situ* à l'Institut IUKB, à Sion (Suisse) et d'un site web créé pour la circonstance⁸¹. Cette action s'appuie sur un environnement informatique et audiovisuel disposé dans une salle d'un institut universitaire de recherche spécialisé dans l'étude des problématiques écologiques, et dont le sujet principal consistait, à ce moment là, en un travail sur la culture des pommiers, dont les plantations étaient visibles depuis les laboratoires et l'amphithéâtre. Plusieurs réalités sont mises en jeu : celle des pommiers plantés dans le verger de l'institut ; la projection de leur image filmée, sur un moniteur placé devant une fenêtre ; un écran d'ordinateur diffusant le contenu du site internet, à savoir des images de pommiers, avec la possibilité « virtuelle » d'en cueillir les fruits depuis son ordinateur personnel connecté au réseau. Les pommes en tant qu'objets réels, physiques, tangibles, médiatisés et virtuels, sont exposées ainsi sous toutes leurs vérités ; le public a la possibilité de disposer d'un ou de plusieurs points de vue, selon qu'il soit sur le lieu d'exposition ou en ligne. Mettre en valeur les différents états du réel et les possibilités actuelles de l'image ou de la donnée médiatisée, tel est l'enjeu de ces propositions. Cet usage qu'il fait des médias semble littéralement confirmé, en 2005, au regard de *The Digital Street Corner*, projet mené simultanément à l'angle du bâtiment principal

⁸¹*Une pomme peut en cacher une autre*, <http://www.fredforest.org/pomme/default.htm> (consulté le 08/08/2009): catalogue Tome III, pp.1697-1706

d'exposition d'Art Basel, à Miami, et sur le site internet éponyme de l'œuvre⁸². Forest ici utilise un programme de messagerie instantanée développé par les services de France Télécom, *Solipsis*. Un rendez-vous est donné aux internautes, les incitant à télécharger le programme *Solipsis* et à se connecter tous ensemble sur ce « chat » géant ; chaque participant est représenté par une icône, un avatar de son choix et visualisé sur une page globale, montrant toutes les personnes connectées au même moment. Au jour et heure du rendez-vous, Forest se tient sur une estrade installée à Miami, commentant cette image globale, et les messages qui y sont échangés en temps réel. *Solipsis* se distingue des autres systèmes de messagerie instantanée que nous connaissons, par sa prétendue capacité à héberger un nombre considérable, *a priori* illimité, de personnes. Exposer une virtualité déjà là et en faire œuvre, ou au moins support d'une animation.

Si l'on se penche sur la première intervention de Forest dans Second Life, un univers virtuel en trois dimensions, accessible depuis une connexion internet, on ne retient que la portée explicative de son mode de fonctionnement à la croisée du réel et du virtuel. Forest propose une vidéo introductive, à travers laquelle il, ou plutôt son avatar, nous expose les formidables possibilités de ces univers virtuels : ainsi il s'extasie devant le fait de pouvoir se déplacer en « volant », de pouvoir discuter et échanger à distance, par messagerie instantanée intégrée au système, offrant la possibilité d'organiser des conférences ou tables rondes en ligne, ce qu'il fit en proposant un sujet de discussion, plutôt consensuel, autour du « développement durable » et des enjeux écologiques⁸³. L'œuvre s'appuie essentiellement sur les fonctions mêmes de l'application Second Life. Ouvrir les yeux sur ces nouveaux espaces et sur les manières de les habiter virtuellement et réellement. Telle est la recommandation de l'artiste.

⁸² *The Digital Street Corner*: <http://www.fredforest.com/> (consulté le 10/08/2009). Catalogue Tome III, pp.1787-1798.

⁸³ Cet espace virtuel hébergé dans Second Life comprend également une reproduction au sol du *Territoire du mètre carré*, un concept de territoire parcellisé en surfaces d'un mètre carré, décliné sous plusieurs formes, dont la principale est un ancien pavillon de chasse appartenant à l'artiste et situé à Anserville dans l'Oise, abritant plusieurs installations. Ce projet du *Territoire du mètre carré* est présenté en détail dans notre second chapitre, « Spectacle et stratégies du faire savoir. Les arts de la communication », il y est présenté comme expérience de simulation du réel et des attributs du pouvoir. Voir aussi le catalogue, Tome II, pp.779-792

1.2.3 Les jeux du temps. De la simultanéité et de l'immédiateté.

Dans une course après l'actuel, Fred Forest se repose sur les ressources des technologies, en ce qu'elles modifient nos rapports au temps. Ce sont d'incessants va-et-vient entre le différé et le direct, le temps réel et ce qui est enregistré. Tous ces champs sont augmentés de notions telles que l'ubiquité, la simultanéité, l'immédiateté ou les « immédias », pour reprendre la formule d'Edmond Couchot⁸⁴. Ces concepts sont au cœur de *Archéologie du présent*, en 1973, et de *Ici et maintenant*, en 1983.

Jouer avec le différé et le direct : le passé et le présent dans un même temps.

En mai 1973, Fred Forest, avec l'assistance de Pierre Restany et Vilém Flusser, propose *Archéologie du présent*, dont le terrain d'investigation est la rue Guénégaud, dans le 6^{ème} arrondissement de Paris, avec pour espace physique la Galerie Germain située dans cette même rue. Il s'agit de filmer l'espace urbain, les trottoirs et ses passants, la circulation des véhicules, etc., images du réel, du présent qui sont retransmises dans la galerie. Fred Forest prétend manipuler ainsi le temps à travers ce glissement, cette réalité filmée devient entité du passé. « Cette *réalité* du présent, nous la donnons à voir comme s'il s'agissait déjà d'une image du passé ... de notre passé »⁸⁵, nous annonce Fred Forest. Cet effet est souligné par une inscription placée sur le mur de la galerie, « À cette époque là, Paris était... », et par la présence d'une horloge, elle-même filmée et retransmise. Ce dispositif insiste sur ce jeu possible entre plusieurs espaces temporels. C'est un système de relations en temps réel juxtaposant la réalité physique de la rue et sa représentation cathodique reconstruite dans la galerie de la rue Guénégaud. Quand le passé et le présent se troublent l'un dans l'autre.

Intervention immédiate est une action réalisée en mars 1983, lors de la seconde édition du Festival de la performance de Paris. Fred Forest y entame une conversation avec lui-même. Son dispositif mettait en scène le simulacre d'un dialogue avec sa propre personne. Le public présent sur le lieu de la performance assistait sur des écrans à ce dialogue

⁸⁴ Edmond Couchot, « Médias et immédias », in Robert Allezaud (sous la dir.), *Art et communication*, Paris, Osiris, 1986 – republié dans Annick Bureau, Nathalie Magnan (sous la dir.), *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, pp.186-194.

⁸⁵ Texte de Fred Forest, « Rue Guénégaud » (non publié) ; voir documents dans le catalogue Tome I, pp.251-252.

impossible où l'artiste se répondait à lui-même. Des questions, enregistrées au préalable avec un magnéscope, étaient diffusées à l'écran et l'interrogeaient sur sa mort future ; à quoi il répondait en déclamant une série de recettes de cuisine, imperturbable. La discontinuité du discours et l'invraisemblable, poussé à son paroxysme, entraîneraient, selon Isabelle Rieusset-Lemarie, « un effet de réel bien plus fort » : « cela fait vrai par une sorte de surdétermination dans l'invraisemblable, qui est devenue [...] un véritable indice référentiel de réalité »⁸⁶. Cet effet de réel, que commente Isabelle Rieusset-Marie, ne viserait pas la confusion, le leurre ou le trompe l'œil, mais le questionnement. L'artiste est présent à la fois dans le lieu de la performance et sur les moniteurs. Forest semble alors à la fois absent et présent, en différé et en direct. On pourrait alors établir un lien entre cette action et ce que dénonce Paul Virilio dans *L'inertie polaire*⁸⁷, pour qui ces nouveaux médias tendent à substituer le duo temps différé/temps réel, à la tripartition passé/présent/avenir.

Les multiplicités temporelles concentrées dans l'instant présent.

L'usage même du circuit fermé de téléviseurs diffusant les images des visiteurs présents sur le lieu d'exposition permet une confrontation directe à l'éphémère de l'instant présent – comme on l'a vu dans *Interrogation 69* pour le plus ancien, dans *Archéologie du présent* ou *Autopsie de la rue Guénégaud*, que nous venons de décrire. Nous retrouvons ce jeu sur le temps, dans *Le réseau passé-présent*, réalisée le 26 avril 1984, lors du festival « Rencontres et communication », à Lille. Forest avait fait au préalable une série d'enregistrements audio et vidéo, expédiés à différents destinataires : la chaîne de télévision *FR3*, la station radiophonique *Fréquence-Nord*, différents correspondants téléphoniques. Tous ces documents enregistrés furent diffusés, successivement et simultanément, au cours de la représentation. Au moment de la performance, l'artiste converse avec lui-même en utilisant ces différents canaux – radiophonique, télévisuel et téléphonique. Il déclare à ce sujet avoir opéré une « contraction du temps et de l'espace qui se réduisent dans le temps de l'action proposée, au présent vécu par le public »⁸⁸. Il en est de même pour le *Vase brisé*, performance reposant sur des procédés similaires et effectuée

⁸⁶ Isabelle Rieusset-Lemarie, « Fred Forest ou le paradoxe de l'immédiat dans l'Esthétique de la communication », in Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'édicions, 1995, pp.47-58.

⁸⁷ Paul Virilio, *L'inertie polaire*, Christian Bourgeois, Paris, 1989.

⁸⁸ Fred Forest, *op.cit.*, p.139.

à l'école des beaux-arts de Paris, le 10 janvier 1986, lors de la manifestation Artcom. Elle met en jeu l'artiste présent sur le lieu de l'action, répondant aux ordres d'une voix enregistrée : avancer de quelques pas, reculer, etc. Directives qui vont l'amener à faire tomber et ainsi à casser un vase posé sur une table. Un plan fixe de ce vase est lui-même diffusé sur un moniteur. Une fois le vase brisé, un colis est livré sur place à Forest. Il contient un exemplaire identique de l'objet. Déroulement didactique démontrant une diversité de points de vue rendue possible par le principe de l'enregistrement, semblant « brouiller » les réalités temporelles directes et différées de chacune des étapes qui composent la performance⁸⁹ et les réduire au seul instant de la performance.

Des mises en scène du temps et de l'espace aux vertus démonstratives.

Pierre Lévy déclare que dans la pratique de Forest « tous les artifices de la communication sont convoqués pour croiser les temporalités hétérogènes, évoquer d'impossibles uchronies, susciter des simultanités équivoques », ajoutant que dans de telles installations, « ce qu'on croyait passé se révèle présent. Là, le présent était déjà du passé. Ici le futur semble agir sur le présent ». Il envisage l'ensemble des propositions de Forest « comme un manuel d'alchimie spatio-temporelle. »⁹⁰, appréhendant ce travail comme un mode d'emploi didactique, voire pédagogique qui voudrait éclairer ce que sont en soi les technologies de

⁸⁹ On pourrait également se référer à l'action *Du passé au futur, en passant par maintenant* en 1984, voir catalogue Tome II, pp.1029-1030 ou à *Célébration du présent*, réalisée en 1985, que Derrick de Kerckhove, y ayant participé, décrit en ces termes : « À Salerne, l'écho de l'océan électronique était rythmé par la tonalité répétitive et lancinante du téléphone italien. » [...] « Lors de l'expérience de Forest, réalisée à Salerne, utilisant à la fois la télédiffusion et le réseau téléphonique, nous étions une trentaine de participants médusés par la double fascination de l'écran cathodique et la sonnerie incantatoire du téléphone. Les yeux braqués sur un écran au cours d'une émission régionale, où il ne se passe rien d'autre qu'un appareil téléphonique en gros plan qui sonne ! Sans doute Forest en mettant en œuvre son dispositif avait-il pour but de créer en nous un phénomène de tension qui devait trouver à produire du plaisir, par sa propre clôture. Mais Forest avait déjà disparu de la salle de performance, enfourchant une motocyclette qui le propulsait vers les studios de la T.V. Avec le coup de téléphone de Salerne, comme dans tant d'autres animations de son cru, Forest manipulait plusieurs réseaux en interaction : réseau téléphonique, télévisuel et routier. La motocyclette, outre sa puissante valeur dramaturgique et rituelle servait à la fois de relais et de parodie mécanique pour les contacts électroniques. Il montrait, par là, la superposition des ères électroniques et mécaniques... Sa personne physique se rendait là où sa présence " technique " s'était déjà longtemps virtualisée auparavant. », in « L'art planétaire de Fred Forest » par Derrick de Kerckhove (Toronto, juillet 1993), publié dans Fred Forest, *op.cit.*, pp.15-17 (citation, p.15).

⁹⁰Pierre Lévy, « Fred Forest ou l'art de l'implication », (Paris, Janvier 1995), in Fred Forest, *op.cit.*, pp.59-62 (citation p.61).

communication. Il paraît de même manifeste pour le théoricien Derrick de Kerckhove que Forest joue sur des registres sensoriels qui agissent au cœur d'un processus démonstratif⁹¹.

Au-delà de cet aspect que nous prétendons au moins démonstratif, les commentaires de François Rabate nous invitent à considérer l'esthétique de la communication « comme critique de la communication ». Les travaux de Fred Forest mettent d'après lui en exergue des phénomènes déjà présents dans la vie quotidienne, des « situations naturelles : s'éviter, se chercher, se brancher de manière éphémère, bref se manquer »⁹².

Si nous avons pu montrer que les virtualités spatiales et temporelles sont les principaux objets d'analyse démonstrative, nous pourrions alors maintenant saisir à quel point – si on applique à la démarche de Forest ce que nous dit Marshall Mac Luhan (c'est-à-dire que le médium est le message, ou que le contenant est le contenu) – il s'agit en fait pour l'artiste d'impliquer le réel, le quotidien et l'ordinaire, en somme ce qui compose l'environnement de notre existence, dans le processus de création, dans le contenu même de l'œuvre.

⁹¹ Derrick de Kerckhove, « L'art planétaire de Fred Forest » (Toronto, juillet 1993), publié dans Fred Forest, *op.cit.*, pp.15-17.

⁹² François Rabate, « Esthétique des réseaux et interactivité », (communication donnée à Montpellier, en juillet 1985, lors du séminaire annuel de l'I.D.A.T.E.), publié in Fred Forest, *op.cit.*, pp.21-24. (Extrait citation, p.22).

1.3 La convocation du réel. Agir dans le milieu et l'ordinaire.

Dans son ouvrage *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Daniel Vander Gucht pose la question d'un retour de la réalité dans l'art et constate que les artistes qui « privilégient les actions par rapport aux représentations (les interventions *in situ* plutôt que les expositions et les happenings plutôt que les installations) invoquent en effet de manière significative une volonté de renouer avec le réel »⁹³. Dans un même temps, Hal Foster dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*⁹⁴ corrobore ces propos, et nous dit en substance, que l'art contemporain dans un sursaut de résistance culturelle entend mettre un terme à la représentation comme spectacle et engage un retour vers davantage de réalité. Ainsi, à l'instar d'un bon nombre de pratiques contemporaines dont nous parle Daniel Vander Gucht, ou Hal Foster, le travail de Fred Forest ne paraît pas tant s'inscrire dans le registre de la représentation que dans celui d'une certaine convocation du réel, où celui-ci serait tantôt matériau, tantôt support de l'œuvre. Gardons à l'esprit ce que dit Daniel Vander Gucht de la réalité, en ne l'entendant pas comme « une donnée empirique et quasi physique distincte et séparée de ses représentations », mais comme étant elle-même « le produit négocié de la rencontre de nos subjectivités »⁹⁵. Entendre le réel comme matière et phénomène se constituant dans les interactions entre individus, dans les relations qu'ont ces individus avec leur quotidien, leur environnement humain, matériel et informationnel.

⁹³ Daniel Vander Gucht, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éditions Labor, 2004, p.23.

⁹⁴ Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, 277p.

⁹⁵ Daniel Vander Gucht, *op. cit.*, p.24.

1.3.1 Fred Forest, artiste épistémologue

Le 7 octobre 1974, Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot signent le premier manifeste de l'art sociologique, dont le texte sera publié quelques jours plus tard dans le journal *Le Monde* daté du 10 octobre. Le paragraphe introductif invite à considérer le « collectif d'art sociologique » comme « une structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société »⁹⁶. La mise à plat des propos qu'expose ce manifeste est le fruit d'une rencontre entre plusieurs pratiques déjà amorcées qui expriment des préoccupations théoriques et discursives similaires. On saisit les germes naissants de cette conscience du réel et des faits tout aussi divers qui le traversent – actualités politiques et économiques, phénomènes et changements sociaux et culturels, etc. – par la rapide présentation que nous avons faite des dessins de presse réalisés par Forest. Cette implication se révèle à travers les premiers projets mêlant photographie et collecte de documents, et par l'usage que Fred Forest fait de l'outil vidéo, dès 1967⁹⁷.

Fred Forest, collecteur de portraits de familles.

En 1967, Fred Forest habite L'Hay-les-Roses, dans le Val-de-Marne, au sud de Paris. Son quartier devient rapidement le terrain de sa pratique artistique. Cette implication dans le réel, le quotidien et l'ordinaire devient effective : l'artiste investit son environnement des plus immédiats, la ville et le quartier où il vit, et sollicite les habitants. En mai et juin 1967, il entreprend un vaste projet intitulé *Portrait de famille*⁹⁸, dont le point de départ est l'ensemble des logements dit de la « Vallée du Renard ». Ce quartier se compose de trois immeubles de quatorze étages, de treize bâtiments « bas » et d'un centre commercial,

⁹⁶ Texte du « Manifeste de l'art sociologique », publié dans le journal *Le Monde*, le 10 octobre 1974 : catalogue Tome IV, p.2193

⁹⁷ Fred Forest dit avoir sollicité l'entreprise Sony afin que lui soit confié une caméra Portapak ½ pouce dès 1967. À cette même date, l'Internationale situationniste illustre le basculement spectaculaire de la société par un visuel percutant, une publicité montrant une jeune femme de profil tenant dans ses mains, non sans sensualité, un de ces équipements vidéo portables et donnant à lire comme slogan : « j'aime ma caméra parce que j'aime vivre / j'enregistre les meilleurs moments de l'existence / je les ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat », dans *Internationale situationniste*, n°11, octobre 1967, p.57 – cité par Laurence Bertrand Dorléac, dans *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, Art et artistes, 2004, pp.162-163. Alors que les Situationnistes considèrent la vidéo comme un instrument servant la société spectaculaire, Fred Forest l'emploiera comme une interface placée entre lui et le réel.

⁹⁸ *Portrait de famille* : catalogue Tome I, pp.73-75

réunissant un peu moins de trois mille habitants. Il décide d'y mener une sorte d'enquête, en partenariat avec des acteurs locaux, tous animateurs ou salariés du centre culturel de L'Haÿ-les-Roses. Le 10 mai 1967, près de sept cents prospectus sont distribués dans les boîtes à lettres des résidents, invitant ces derniers à participer au projet *Portrait de famille*. Il s'agissait pour les habitants de recevoir Fred Forest chez eux, se présentant avec un appareil photographique destiné à immortaliser chacune des familles. L'artiste les visita, d'appartement en appartement, et collecta pendant près de trois semaines, des « portraits de famille », pris dans l'intérieur et l'intimité quotidienne des personnes, et destinés à être exposés dans les espaces collectifs du quartier : le hall principal de la résidence et le centre culturel de la ville⁹⁹. Fred Forest rassembla ainsi des polaroids montrant les personnes posant autour de la table familiale et des documents confiés par les familles, photographies personnelles anciennes ou récentes. Le geste même de la collecte de documents issus du réel et produits par les individus qui l'habitent, marquera la pratique de l'artiste comme une sorte de leitmotiv qui est au cœur des différentes expériences de presse, type *space-media*. Ce sont les prémisses d'une approche épistémologique : se placer entre le réel et le regard analytique des sciences humaines porté sur les matériaux recueillis.

Observer et filmer l'ordinaire.

L'usage de la vidéo et des techniques d'enregistrement portables permettront à Fred Forest, dès 1967, d'intervenir dans le réel, d'abord sur un mode d'observation. En 1967, il réalise un premier document vidéo *La cabine téléphonique*¹⁰⁰. Depuis son appartement situé au troisième étage d'un immeuble à L'Haÿ-les-Roses, Fred Forest filme la seule cabine téléphonique du quartier, autour de laquelle se jouent les allées et venues des habitants. Images brutes, non montées. La même année, il réalise *Le mur d'Arles*¹⁰¹, vidéo en plan fixe montrant la réaction des passants intrigués par le fracas d'un chantier se déroulant derrière une palissade. Fred Forest utilise ce médium comme « œil enregistreur », qu'on pourrait qualifier de neutre et d'invisible. Ce sont des images « volées » par un instrument

⁹⁹ Une exposition de ces documents était également prévue au Salon Comparaison, au Grand Palais, à Paris. Toutefois, sur place, l'organisation ne prenant pas en compte les frais de consommation électrique du stand d'exposition, Forest refusa tout bonnement de montrer ce projet, pour y donner à voir à la place *Exposition d'une prise en 220V*, un plateau rouge surmonté d'une prise électrique, en signe de contestation. Catalogue Tome I, p.211.

¹⁰⁰ *La cabine téléphonique* : catalogue Tome I, pp.75-76.

¹⁰¹ *Le mur d'Arles* : catalogue Tome I, pp.77-78.

qui prolonge l'organe visuel et l'augmente d'une fonction d'enregistrement. Une situation, un environnement, une succession d'actions intimement dérobés par la caméra dissimulée, comme pour témoigner de manière brutale de ce qui est. En 1977, invité aux Rencontres Internationales Ouvertes de Vidéo-art, organisées par Jorge Glusberg, à la Fondation Miro de Barcelone, Fred Forest présente *Vidéo dans une chambre d'hôtel*¹⁰². Le 22 février 1977, l'artiste choisit pour décor et sujet le « Nouvel Hôtel », en centre ville. Depuis le comptoir de l'accueil, il filme les clients arrivant à l'hôtel, puis les suit lors de la visite d'une chambre qui leur est destinée, visite durant laquelle un inventaire détaillé de son contenu est dressé. Cette réalité est filmée frontalement par Forest et présentée telle quelle dans le cadre de la manifestation. Forest évoque ce projet au titre d'une « visite sociologique », d'un « constat d'une réalité donnée »¹⁰³. Toutefois, dans ce dernier exemple, on ne peut nier la présence prégnante de la caméra et donc de l'opérateur : les gens se savent filmés, et il est difficile d'envisager ceci comme un constat neutre. D'emblée, nous remarquons que les premiers usages que Fred Forest fait de l'outil vidéo s'excluent de la narration cinématographique, mais rejoignent le champ du documentaire, notamment lors de son projet *Vidéo-troisième âge*¹⁰⁴, en 1973, sur lequel nous reviendrons par ailleurs.

Le 26 juin 1974, Fred Forest organise une vente aux enchères quelque peu singulière, à l'Espace Cardin, à Paris. L'artiste entreprend de mettre en vente le *Vidéo portrait d'un collectionneur*¹⁰⁵, identifié sous le numéro 112 du catalogue. Cette œuvre consistait en un contrat entre l'artiste et l'acquéreur, œuvre qui prend naissance et se génère à partir du lancement de ses propres enchères, ainsi l'acheteur devient protagoniste de l'œuvre dès ses premières interventions. Il filme donc l'auditoire, se focalisant sur les personnes qui successivement enchérissent. Il complète ce portrait vidéo dans les jours qui suivent. Fred Forest filmera en plan fixe le collectionneur au cours de plusieurs repas¹⁰⁶. Ce recueil filmé de moments anodins et ordinaires de la vie d'un collectionneur composera l'œuvre finale.

¹⁰² *Vidéo dans une chambre d'hôtel* : catalogue Tome II, p.629-630.

¹⁰³ Fred Forest, *Fred Forest Pionnier et expérimentateur, de l'art vidéo... au net art*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.118.

¹⁰⁴ *Vidéo-troisième âge* : catalogue Tome I, pp.255-278.

¹⁰⁵ *Vidéo portrait d'un collectionneur* : catalogue Tome I, pp.325-330.

¹⁰⁶ Rodolphe Stadler proposa la meilleure enchère, soit 2200 francs, et se prêtera au jeu des repas filmés, les 14 novembre et 6 décembre 1974.

Ce réel, presque infime, devient le lieu d'implication de l'artiste et un sujet d'observation. L'enregistrement de ces situations, qui relèvent de la « petite » histoire, celle d'un quotidien ordinaire, nous ramène à la sociologie interactionniste que mène, entre autres, au même moment, Erving Goffman, notamment dans son étude de *La mise en scène de la vie quotidienne*¹⁰⁷. Le vidéaste porte toute son attention aux micro-situations et micro-événements constitutifs de la vie sociale.

Capter les gestes de la vie sociale.

Cette approche se retrouve dans la série *Les gestes dans les professions et la vie sociale*¹⁰⁸, démarrée en 1972 avec *Les gestes du coiffeur*, document présenté pour la première fois lors de l'exposition « Action/Film/Vidéo », à la Galerie Impact, à Lausanne, en Suisse au mois de mai 1972¹⁰⁹. Jeanne-Marie Clerc nous rapporte les propos tenus par Fred Forest lors de la présentation publique de la vidéo *Les gestes du coiffeur*. Il affirme que ce travail consiste à « réhabiliter les gestes modestes et quotidiens qui s'effectuent dans l'exercice des professions, en les donnant à voir », attribuant à sa caméra la fonction « de nous rendre attentifs au milieu » dans lequel ces gestes se virtualisent », leur rendant « leur beauté banale, enracinée dans le quotidien »¹¹⁰. Cette œuvre montre un coiffeur en plein travail, taillant cheveux, discutant avec ses clients ; l'artiste ne dissimule pas sa présence, il se tient, caméra en main, face au miroir central, interagissant avec les acteurs de la scène, conversant, questionnant et décrivant les gestes du professionnel. Forest capture les gestuelles ordinaires.

Ce travail précède sa rencontre décisive avec le sociologue et philosophe Vilém Flusser, point de départ d'une amitié et d'échanges durables au sujet de leurs activités respectives, à la croisée de l'observation du réel et de son analyse raisonnée des « gestes » anodins qui habitent le quotidien. Les deux hommes se retrouvent pour la première fois en 1973, par

¹⁰⁷ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1-La présentation de soi. 2-Les relations en public*, (traduit de l'anglais *The Presentation of Self in Everyday Life*, par Alain Accardo) Paris, Minuit, 1973.

¹⁰⁸ *Les gestes dans les professions et la vie sociale* : catalogue Tome I, pp.227-242.

¹⁰⁹ Cette manifestation « Action/Film/Vidéo » était organisée par le groupe « Impact », sous les auspices de René Berger, alors directeur du Musée des arts décoratifs de Lausanne, et président de l'Association internationale des critiques d'art. Ces rencontres réunissaient des artistes vidéastes issus de près de quinze pays (Etats-Unis, Japon, Argentine, Yougoslavie).

¹¹⁰ Jeanne-Marie Clerc, « Art vidéo : la leçon de Lausanne », in *Le Républicain lorrain*, mai 1972 (pas de datation plus précise) : catalogue Tome I, p.242.

l'intermédiaire de René Berger, organisateur de la rencontre « Action/Film/Vidéo » ; Flusser était alors conseiller auprès de l'équipe commissaire de la XII^{ème} Biennale de São Paulo, au Brésil, qui devait se tenir à l'automne 1973.

Envisager la vidéo comme outil épistémologique.

« C'est donc bien à la croisée des chemins que doit se placer l'épistémologue, entre le réalisme et le rationalisme », Gaston Bachelard¹¹¹.

Dans un essai écrit en décembre 1975, « L'art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest »¹¹², Flusser décrit les expériences partagées avec l'artiste, et plus particulièrement la propension de ce dernier à installer entre eux, de manière presque systématique, la caméra vidéo. Le philosophe raconte que Fred Forest lui rendit visite dans sa résidence à Fontevault, en Touraine, un après-midi de 1974¹¹³. Flusser commençait alors la rédaction d'un essai sur la phénoménologie des gestes humains. Pendant leurs conversations, le vidéaste tenait systématiquement en main sa caméra et enregistrait les questionnements et l'argumentaire du théoricien. Les explications du professeur s'accompagnaient des mouvements de ses mains et de son corps, auxquels Forest répondait par ses propres gestes, adoptant avec sa caméra le rythme et le sens des gesticulations professorales. Le médium vidéo ne paraît pas uniquement dans sa fonction d'enregistreur du réel ; derrière la caméra, Forest interagit avec le discours et les gestes qui lui sont associés, accompagnant la scène filmée de ses propres mouvements, semblant instaurer une sorte de dialogue entre le sujet filmé et le filmeur, avec pour interface la caméra vidéo, participant ainsi au processus d'interaction avec le réel. Pour Vilém Flusser, Fred Forest et sa caméra participaient directement à la constitution de son propre discours, comme il le décrit dans cet extrait :

« [...] *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 conscientisés pour Forest, ni pour moi, car ils n'étaient pas tous*

¹¹¹ Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, P.U.F., 1941, p. 10.

¹¹² Vilém Flusser, « L'art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest », in Fred Forest, *Art sociologique. Vidéo*, Paris, U.G.E, 10/18, 1977, pp.357-431. Une série de textes de Flusser, produits de son travail sur les gestes, fut rééditée : Vilém Flusser, *Les Gestes*, Cergy/Paris, D'ARTS éditeur/éditions Hors Commerce, 1999, 211p. Louis Bec, dans la postface de cet ouvrage, écrit que ce recueil témoigne d'une réflexion menée entre 1978 et 1990, or cet échange avec Forest nous indique que ces recherches sont antérieures.

¹¹³ *Ibid.*, p.361.

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. »¹¹⁴

Cet échange discursif et gestuel prend toute son ampleur à travers l'enregistrement, ce dernier permettant un regard rétrospectif sur l'action, devenant un potentiel sujet d'étude sociologique, et faisant ainsi de l'outil vidéo un outil épistémologique, destiné à la compréhension du réel :

« 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 eut pas à notre disposition un deuxième équipement de vidéo pour enregistrer ce nouveau dialogue pour l'ajouter comme " métadiologue " à la première bande »¹¹⁵.

Le vidéaste et le philosophe mènent alors des expériences et réflexions parallèles, se croisant à maintes reprises, Forest explorant cette série dans divers champs gestuels, le plus souvent liés à une profession particulière, Flusser préparant plusieurs essais à ce sujet, développés entre 1972 et 1990, et prenant l'artiste comme objet d'étude dans ces propres gestes de vidéaste. Flusser adopte le postulat que l'observation des gestes permet de lire la façon dont nous sommes ensemble dans le monde. Ce point de vue admet que « les modifications observables dans nos gestes rendent lisibles des modifications existentielles qui sont en train de nous transformer »¹¹⁶, affirmant, non sans emphase, que si on parvenait à « décodifier la signification des gestes, on aurait trouvé la signification de l'être dans le monde humain »¹¹⁷. En enregistrant sa série de *Gestes*, Fred Forest recueille un corpus de données pouvant servir d'objets d'étude aux théoriciens des sciences humaines. Dans ce cas, il s'affirme en artiste épistémologue, à la croisée du réel et de l'étude raisonnée.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.361.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp.361-362.

¹¹⁶ Vilém Flusser, *Les Gestes*, Cergy/Paris, D'ARTS éditeur/éditions Hors Commerce, 1999, p.143, chapitre « Les gestes avec vidéo », pp.143-149.

¹¹⁷ Vilém Flusser, « Art sociologique », *op.cit.*, p.361.

L'enregistrement comme moyen de rétrospection : l'exemple de Vidéo-troisième âge.

En 1973, les deux hommes se rejoignent autour d'un projet, *Vidéo-troisième âge*, mené dans une maison de retraite située à Hyères, dans le département du Var¹¹⁸. Cet établissement accueillait près de trois cents personnes âgées, la plupart issues de milieux modestes et ouvriers. L'expérience est conduite par une équipe de vidéastes assistée d'un sociologue, Jean-Philippe Butaud, et de Vilém Flusser en qualité d'observateur. Forest enregistrait des documents sur la vie quotidienne d'une dizaine de résidents ayant accepté de prendre part au projet. Ensuite, il projetait le contenu des bandes, les retraités faisant face à eux-mêmes, se voyant depuis le « dehors », à partir du moniteur, équipement que Flusser désigne comme « miroir renversé »¹¹⁹, comme un moyen approprié à la rétrospection, à l'introspection.

L'idée initiale était de mettre en place un contexte permettant à ces acteurs de produire leurs propres documents ; Fred Forest leur expliquait les quelques rudiments nécessaires à la prise de vue et à la mise en scène, afin qu'ils parviennent eux-mêmes à utiliser l'équipement. Forest filme alors les réunions de groupe, où chacun expose ses envies, ses idées. Certains profitaient de la présence de ces personnes extérieures à la structure pour évoquer les conditions d'accueil et de confort de l'établissement. D'autres proposaient que soient filmés les moments dédiés aux loisirs ou à leurs préoccupations respectives : ainsi, les vidéos nous livrent les images d'une femme présentant aux autres pensionnaires, avec ferveur et enthousiasme, ses poupées de collection ; celles d'une autre dame poussant la chansonnette accompagnée de deux retraités guitaristes ; ou encore, la mise en scène d'un déjeuner pique-nique entre trois amis, discutant de la vie, partageant des souvenirs. Toutes ces réalisations furent montrées telles quelles aux résidents sur un moniteur. Par ce biais, ils étaient projetés malgré eux à la fois dans une vision mise en scène de leur quotidien, comme générique du temps présent, et dans le récit de leur passé respectif. Ce qui était révolu. L'enregistrement vidéo permettait à chacun des participants de porter un regard rétrospectif sur lui-même et le groupe.

¹¹⁸ *Vidéo-troisième âge* : Projet réalisé du 25 juin au 11 juillet 1973 ; catalogue Tome I, pp.255-278.

¹¹⁹ Vilém Flusser, *Les Gestes*, op. cit., p.147.

Le risque de la manipulation au nom de l'étude sociologique.

Toujours *Vidéo-troisième âge*. Parmi les documents conservés, on voit Flusser s'entretenir avec Madame Blangy, une pensionnaire qui à ses yeux sortait du lot des participants. Cette femme travaillait comme porteuse de clubs de golf dans un hôtel de luxe, côtoyant ainsi « les grands de ce monde ». Elle avait des opinions réfléchies sur nombre de sujets, la seconde guerre mondiale, ses lectures passées, etc. Flusser s'engage alors dans une conversation, la prévenant que cet entretien filmé fera l'objet d'une étude sociologique menée par ses étudiants : essayer de comprendre comment s'articulent et s'agencent les opinions de cette femme ; comment distingue-t-elle, parmi les informations qu'elle a reçu à travers ses lectures et rencontres, celles qu'elle juge relevant de faits véritables, de la « vérité ». Projet ambitieux. Le ton est particulier, la posture de Flusser est professorale, Madame Blangy est modeste, humble, rappelant régulièrement à son interlocuteur qu'elle n'a pas sa culture et la richesse de ses connaissances. On ressent une sorte de malaise chez cette femme, qui se sentant sujet, objet d'étude, prend visiblement conscience que beaucoup de choses, dans ce dispositif, lui échappent et que le rôle de « cobaye » lui est attribué. Comme un trouble.

L'ensemble de cette expérience mêlait, d'après Vilém Flusser, divers propos qui se croisaient d'une façon complexe. Il relève d'abord des propos d'ordre sociologique : « étudier une situation sociale donnée, et utiliser Forest comme instrument d'investigation ». Puis il mentionne le point de vue des résidents, pour qui il était question de « se divertir afin d'échapper un peu à la stupeur quotidienne en s'appuyant sur la présence de l'équipe d'animation ». Enfin, en tant que sociologue, il lui importait « d'observer l'action de Forest dans un contexte très spécifique pour pouvoir le critiquer »¹²⁰, alors que pour le vidéaste ce projet représentait une opportunité exceptionnelle pour réaliser une expérience artistique. Le propos de Forest était d'amener les retraités à se regarder frontalement, dans le présent, dans leur situation actuelle, de livrer leur réalité, où chacun était tiraillé entre les souvenirs d'un passé révolu et souvent construit autour d'un travail laborieux, pénible, voire aliénant, et leur état actuel, consacré à l'inactivité ou aux loisirs cadrés par l'institution et les murs de la maison de retraite.

¹²⁰ Vilém Flusser, « Art sociologique », *op.cit.*, p.364.

Ces couches d'intentions émises par les multiples acteurs de l'action traduisent la complexité d'un engrenage où les propos individuels tendent à transformer les autres en outils. Ce projet détient sans conteste une portée ou vision documentaire¹²¹ sur un réel observé et enregistré ; l'outil vidéo apparaît pour sa part comme un *instrument*, c'est-à-dire un objet pour *servir un propos*.

1.3.2 L'art sociologique : une instrumentalisation du réel à des fins démonstratives ?

Instrumentaliser les méthodes sociologiques au profit d'un art sociologique.

Fred Forest sollicite très tôt la collaboration d'universitaires, sociologues ou philosophes, en qualité d'observateurs ou même d'acteurs de ses œuvres. Sa participation à la fondation du Collectif d'art sociologique s'inscrit, par conséquent, dans le prolongement logique de ses premiers projets. L'aventure de ce mouvement de l'art dit sociologique, voulu collectif, est mené essentiellement par le noyau composé d'Hervé Fischer, sociologue, de Jean-Paul Thénot, philosophe et de Fred Forest, tous artistes qui se revendiquent autodidactes.

D'emblée, il est difficile de convoquer la notion *stricto sensu* de « collectif » pour définir cette collaboration. En effet, si leurs actions se voulaient collectives, elles relevaient plutôt d'un propos d'ensemble ou d'un contexte effectivement réfléchi à plusieurs, le concept manifeste d'art sociologique, mais demeurant en substance des actions artistiques bien distinctes, voire proprement individuelles, chacune marquée par le sceau de son tenant. Leur terrain de prédilection était essentiellement la sphère sociale, publique, avec l'idée d'intervenir directement dans le « milieu ». Ces trois protagonistes partageaient un intérêt pour les méthodes employées en sciences humaines et sociales : les procédures de constatation et d'investigation, la pratique de l'enquête et de l'échantillonnage, de l'observation, de collecte d'informations et de l'enregistrement audio et vidéo. Dans un texte au titre sulfureux, *Hygiène de l'art*, Hervé Fischer avance quelques principes régissant la pratique du collectif. Il y affirme que les méthodes d'animation et d'enquêtes de l'art sociologique n'ont rien à voir avec l'enquête sociologique menée par un institut de sondage : « leur fonction relève de la pédagogie interrogative et non pas du constat pseudo-

¹²¹ En 1990, Forest aura pour projet de travailler la forme documentaire, impliquant des personnes, qui comme lui, vivant en Algérie avant l'indépendance, furent rapatriées en France, *La mémoire retrouvée* : catalogue Tome IV, pp.2073-2082.

scientifique d'un ensemble de réponses classées statistiquement »¹²². Propos confirmés par ce que dit en substance Jean-Paul Thénot, en 1975, motivé, à travers la pratique de l'enquête, par l'idée de faire prendre conscience aux gens interrogés que leurs réponses, qu'ils croyaient originales ne l'étaient pas, car marquées par le stéréotype et les conditionnements sociaux¹²³. Jean-Paul Thénot utilisait les techniques courantes du sondage, avec ses critères de sélection et d'échantillonnage. Par exemple, il demandait aux individus de citer une partie de leur corps à laquelle ils pourraient s'identifier ; il exposait les préférences recueillies telles quelles, sans apporter lui-même une analyse particulière. Pour Jean-Marc Poinot, la pratique de Thénot « vise moins à donner une image artistique qu'un aspect lisible et compréhensible à la recherche concernant la relation à l'expérience sensitive, sociale et imaginaire », tout en précisant, que malgré cette intention, il « ne cherche pas à établir des lois » car il réintroduisait les résultats de son expérience « dans le champ même de celle-ci pour qu'ils soient à nouveau l'objet d'un questionnement »¹²⁴. Cette prétention à détourner les méthodes des sciences humaines n'était-elle pas une manière de les instrumentaliser pour servir le propos du collectif ?

Forest aspire, pour sa part, à ce que les matériaux collectés via sa pratique puissent être utilisés par les sociologues comme échantillons de données issues du réel – à travers les enregistrements vidéo, ou bien ce qui émerge des œuvres participatives comme le *space-media* dans le journal *Le Monde*, ou *La maison de vos rêves*¹²⁵ dans La Tribune de Lausanne, en 1978 (où il invite les lecteurs à dessiner leur maison idéale). Ne joue-t-il pas le jeu des méthodes réductrices des analyses réalisées à partir d'abrévés lacunaires et de panels pseudo-représentatifs ?

Ce que révèle une enquête de l'art sociologique sur l'art sociologique lui-même.

Fred Forest mena en 1976 une enquête exemplaire en ce sens, publiée l'année suivante dans *Art sociologique*¹²⁶. Il désigne lui-même ce projet comme action d'art sociologique¹²⁷.

¹²² Hervé Fischer, *Hygiène de l'art* : p.18 d'une version non publiée d'un document appartenant au Fond Hervé Fischer, conservé à la Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹²³ Propos évoqués par Jean-Marc Poinot, « Les enquêtes de Jean-Paul Thénot. Art ou sociologie », in *Opus international*, n° spécial « Art sociologique », n°55, avril 1975, pp.35-36.

¹²⁴ Jean-Marc Poinot, *op.cit.*, p.36.

¹²⁵ *La maison de vos rêves* : catalogue Tome II, pp.743-766.

¹²⁶ Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, U.G.E, 10/18, 1977, pp.231-354.

¹²⁷ Fred Forest, *op.cit.*, p.20.

Trois questions sont soumises à deux cents acteurs du monde de l'art – artistes, théoriciens, galeristes, etc.:

- L'art sociologique existe-t-il ?
- Estimez-vous appartenir à cette tendance ?
- Quelle est votre propre définition de l'art sociologique ?

Il recevra près de quatre-vingt réponses¹²⁸ de la part de différentes personnalités, constituant, selon lui, « un document d'information et de réflexion », résultat d'un « dispositif ouvert où viennent se croiser, se rencontrer, se heurter une grande diversité d'opinions ». Il s'agissait de préciser « des notions encore floues mais présentes dans l'air du temps »¹²⁹.

Beaucoup se prennent au jeu de la définition, ainsi Gabor Attalai avance que « l'art sociologique est le niveau esthétique de la science sociologique »¹³⁰ ; Jean-Pierre Bertrand pense que l'art sociologique est « l'art de se servir de la sociologie pour faire de l'art »¹³¹ ; Victoria Combalia répond simplement que l'art sociologique existe « dans la mesure où il y a un groupe qui a qualifié sa pratique d'une telle façon »¹³², alors que Catherine Millet invite « ceux qui pratiquent l'art sociologique à se définir eux-mêmes »¹³³.

Didier Bay nous dit que l'art « a toujours été et sera toujours sociologique » et que seule « l'utilisation de médias [...] semblent lui conférer un caractère particulier », émettant de franches réserves quant à l'usage systématique de l'enquête, de sondages ou d'interviews, instruments d'un « scientisme » qui le dérange. Il constate que les artistes « se disant sociologiques sont donc en effet parfaitement représentatifs, identifiables à un moment de l'Histoire (victimes alors qu'ils pensent en être les maîtres) »¹³⁴. Alexandre Bonnier, sur un ton similaire, dit être tombé dans le « piège » en répondant à cette enquête : « il m'en coûte pourtant un peu car répondre, même négativement, est une contribution à l'existence de la chose ». À la première question concernant l'existence même de l'art sociologique, il répond par la négative, interpellant Forest en ces mots : « Si il existait tu n'aurais pas pensé

¹²⁸ *Enquête art sociologique* : catalogue Tome I, pp.421-594.

¹²⁹ Fred Forest, *op.cit.*, p.21.

¹³⁰ Gabor Attalai, catalogue Tome I, p.431 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.241.

¹³¹ Jean-Pierre Bertrand, catalogue Tome I, p.439 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.248.

¹³² Victoria Combalia, catalogue Tome I, p.454 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.266.

¹³³ Catherine Millet, catalogue Tome I, p.538 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.315.

¹³⁴ Didier Bay, catalogue Tome I, p.437 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.244.

à poser la question et surtout tu ne mettrais pas tant de courage et d'opiniâtreté à le faire exister. Surtout tu ne demanderais pas à tes amis d'écrire pour toi un livre que tu pouvais écrire seul si tu avais su quoi dire. »¹³⁵. Il n'est pas le seul à considérer l'ensemble de ces questions comme un véritable piège. Jean-François Bory commence sa lettre par ses lignes : « En recevant ton papier, je me suis dit tiens, c'est du marketing [...] ; je me dis : piège classique du questionnaire, le questionnaire lui-même étant piégé de partout »¹³⁶.

Cette pratique de l'enquête menée dans le champ culturel de l'art n'est donc pas anodine. Elle interpelle bon nombre des personnes sollicitées qui voient poindre en elle les ambiguïtés et les dangers que suscitent déjà, de manière générale, le sondage d'opinion et les aspects quantitatifs sur lesquels reposent l'étude sociologique. Elles craignent une certaine instrumentalisation au profit de l'existence même du collectif et de sa légitimation. La question de l'instrumentalisation dépasse le contexte de l'art sociologique et du collectif. Elle nous semble être au cœur de la manière dont Fred Forest intègre les faits et événements politiques et géopolitiques dans ses œuvres.

Instrumentaliser les actualités selon une approche factographique.

Nous entendons par « factographie » une approche qui s'attacherait aux faits et actualités, contenu névralgique des médias de masse. « Factographique », plus que factuelle, car dans ses œuvres Fred Forest porte un regard sur ces faits d'actualité, les « réécrit » ou les interprète, leur donne un prolongement tantôt littéral, tantôt symbolique. Il s'empare de faits et d'événements politiques et géopolitiques majeurs et opère à un rebondissement artistique. La presse, la radio, la télévision – les médias de masse – livrent aux lecteurs, auditeurs et téléspectateurs des données relatant des faits en cours ou tout juste accomplis, à l'échelle locale, nationale et internationale, dans une immédiateté presque urgente, nous informant de ce qui se passe dans le monde, où des événements jugés importants côtoient bien souvent des anecdotes ou des faits de moindre consistance.

La bible électronique, aussi nommée *La bible tirée des sables*, est une proposition plastique en réponse à la première guerre du Golfe menée par l'armée américaine en Irak, qui occupe, en ce début des années 1990, une place de premier plan dans la hiérarchie

¹³⁵ Alexandre Bonnier, catalogue Tome I, p.440 ; Fred Forest, *op.cit.*, pp.249-250.

¹³⁶ Jean-François Bory, catalogue Tome I, p.445 ; Fred Forest, *op.cit.*, p.252.

informationnelle et médiatique. Cette installation fut présentée, pour la première fois, au Centre national d'art et de technologie de Reims, au printemps 1991¹³⁷. Elle se compose d'une fosse remplie de sable, dans laquelle sont disposés treize panneaux d'affichage électronique, sur lesquels défilent des extraits de textes bibliques, mêlés à des commentaires issus des rapports et analyses journalistiques de la guerre du Golfe. Ce défilement textuel est augmenté de plusieurs dizaines de mètres linéaires de miroirs, perpendiculaires au sol et encerclant l'ensemble du dispositif. Cette confrontation des écrits religieux aux textes médiatiques nous livre une approche littérale des faits. À la lecture d'un commentaire qu'il fait, non moins prophétique que les préceptes bibliques, son intention est de faire prendre conscience au regardeur à quel point l'histoire n'est que répétition : « De la pierre aux diodes électroniques, l'histoire se déroule et s'inscrit donc dans une relative permanence du comportement de l'espèce humaine ». En exprimant un aspect quelque peu moralisateur, l'artiste prétend nous délivrer une sorte de vérité, éclairer notre opinion, avec un propos direct, presque raccourci, semblant au final exclure les véritables prétextes de cette guerre, bien éloignés des enjeux religieux. Pierre Restany, pour sa part s'en félicite dans un texte écrit pour la circonstance, « La bible électronique ou la révolution de la vérité » :

« [Fred Forest] enclenche le programme, répand un peu de sable sur le sol et le tour est joué. En fait, les citations de la Bible, débitées électroniquement, passent fort bien, elles se lisent aisément, sans excès de pudeur solennelle. À vrai dire, elles vont de soi. Le message divin se laïcise tout naturellement. Le verset sacré devient l'adage du bon sens. Des millions de prédicateurs répandus à travers le monde devraient rendre grâce à Fred Forest et lui savoir gré d'avoir mis le verbe à la portée de tous. »¹³⁸

Nous révéler le « bon sens » par des interventions symboliques, c'est là pour Fred Forest le rôle des artistes.

Rappeler les esprits à la raison et conscientiser le monde.

Dans un texte présentant une installation intitulée *Les miradors de la paix*, réalisée en 1993, Fred Forest admet que « les artistes par leurs seules pratiques n'ont hélas pas la

¹³⁷ Exposition « Les artistes et la lumière », C.N.A.T., Reims, du 10 mars au 19 mai 1991. *La bible tirée des sables*, catalogue Tome III, pp.1423-1434.

¹³⁸ Pierre Restany, « La bible électronique ou la révolution de la vérité », Paris, 4 juin 1991 – catalogue Tome III, p.1434.

possibilité de modifier au plan concret des situations de crise qui dépendent du politique, de l'économie et du militaire », mais prétend que « l'artiste sait qu'il peut jouer un rôle non négligeable dans les processus d'accélération de conscientisation »¹³⁹. Ce projet consiste en une installation de plusieurs échafaudages – les miradors – dotés de haut-parleurs, implantée près de Graz en Autriche, à la frontière de l'ex-Yougoslavie, alors que cette région vit à ce même moment un état de guerre, et par conséquent, obnubile les médias. Le système d'amplification sonore permettait de diffuser des messages téléphoniques que le plus grand nombre de personnes était invité à émettre. Ces messages, selon la consigne donnée par l'artiste, devaient être des « ondes pacifiantes générées par la conscience collective et planétaire »¹⁴⁰, des messages de paix qui « pourront en traversant l'espace avoir un effet bénéfique sur les belligérants »¹⁴¹. Si l'intention est indéniablement « bonne », elle nous laisse en bouche, malgré tout, une certaine amertume par l'excès de bons sentiments.

Diffuser des ondes « positives » est une action qu'il remet en jeu en 2007, lors de la « Biennial del fin del mundo », en Patagonie. Cette conscience des sujets phares de l'actualité, qui animent l'espace politique et médiatique, l'amène à s'atteler aux enjeux écologiques contemporains dont l'urgence et la gravité nous sont répétées, à travers les médias de masse, depuis le début des années 2000 ; de ce genre de sujet qu'il est mal à propos de remettre en question sans être accusé de provocation, d'inconscience ou d'irresponsabilité. Nous responsabiliser est l'objectif de *La sentinelle du bout du monde*¹⁴², haut-parleur installé dans un phare, à Ushuaïa, dont le message sonore suivant, traduit en plusieurs langues, est émis par ondes radiophoniques :

« *Message d'alerte aux hommes et aux femmes de bonne volonté : gaspillage des ressources naturelles, violence, famine, fanatisme, terrorisme, le monde court à sa propre perte. Réunissons d'urgence nos efforts pour le sauver : soyez le relais actif de ce message en le diffusant largement autour de vous.* »

Cette volonté pacificatrice, emprunte d'une certaine naïveté, était déjà au cœur de l'œuvre *Ballade pour changements de régimes*¹⁴³, réalisée presque vingt ans auparavant à la

¹³⁹ *Les miradors de la paix* : texte de présentation dans catalogue Tome III, p.1508.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.1508.

¹⁴¹ Fred Forest, dans une lettre (en date du 14 janvier 1993) écrite à l'attention de Michel Field, alors présentateur de l'émission « Le cercle de minuit » (A2) – catalogue Tome III, p.1511.

¹⁴² *La sentinelle du bout du monde* : <http://www.fredforest.com/ushuaia/> catalogue Tome III, pp.1815-1818.

¹⁴³ *Ballade pour changements de régimes* : catalogue Tome III, pp.1383-1388.

Galerie Donguy (Paris) et au théâtre Anatoly Vassiliev (Moscou). Nous sommes le 22 novembre 1989, alors que le mur de Berlin est en train d'être démantelé, Forest propose la retransmission dans la galerie, par téléphone, d'un concert d'Alexandrov Alexandr, clarinettiste, jouant une *Ballade pour changements de régimes* depuis Moscou. La galerie accueille une installation de l'artiste composée de panneaux d'affichage électronique et de reproductions de portraits de divers chefs d'état en lien avec l'histoire de l'Union soviétique. Pour lui, au-delà de l'actualité, le propos est de « constituer une partition visuelle et sonore qui soit une sorte de standard applicable à tous les changements de régimes pour qu'ils puissent s'effectuer de la façon la plus douce et fonctionnelle qui soit », projet qui vise « à remplacer la marche militaire par la chanson à danser »¹⁴⁴.

À partir de faits d'actualité, l'artiste propose au public des extensions qui n'ont de valeur qu'à travers ce qu'elles évoquent : l'artiste ne peut changer et pacifier concrètement le monde, mais souhaite contribuer à sa façon à une prise de conscience, en attirant l'attention sur des réalités contemporaines. Il s'imprègne de ces événements géopolitiques via leurs réalités médiatiques et opère à une amplification symbolique des messages véhiculés par les médias d'information.

S'imprégner de la société de l'information et en extraire une entité générique : le fait divers.

Peter Sloterdijk développe et préconise la théorie selon laquelle, pour pouvoir donner un diagnostic sur son époque, il est nécessaire pour le philosophe de s'infliger une « intoxication volontaire »¹⁴⁵, s'intoxiquer avec son époque. Mais si pour Jean-François Lyotard le postmoderne signe la fin des métarécits et des mythes, Peter Sloterdijk appréhende cet état d'une manière quelque peu différente. Dans *Essai d'intoxication volontaire*, Peter Sloterdijk envisage nos sociétés occidentales selon le dessein d'un « horizon mythologique » : « une culture qui divinise le présent, comme la nôtre, se nourrit

¹⁴⁴ Fred Forest, dans un document de présentation, « Communiqué. Sens, non-sens et contresens de l'histoire », catalogue Tome III, p.1385.

¹⁴⁵ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Calmann-Lévy, Paris, 1999 – 1ère édition, Carl Hanser verlag, 1996 – pour les citations voir Hachette Littératures, Paris, 2001, p.11. Formule qui fait écho à ce que nous dit Guy Debord : « En analysant le spectacle, on parle dans une certaine mesure le langage même du spectacle », dans *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, édition 2005, Thèse 11, p.20.

de thèmes intemporels qu'elle fait circuler par le biais des médias »¹⁴⁶. Le mythe est, selon lui, une « méthode consistant à décrire le monde de telle sorte que rien de neuf ne puisse y survenir ». Ainsi les informations télévisées « nous rapportent les mêmes thèmes sempiternels, ces accidents toujours identiques »¹⁴⁷. L'ensemble de toutes les informations et histoires véhiculées par les médias produit un effet mythologique, car sans surprise.

En empruntant la forme journalistique du « fait divers », Fred Forest s'attache aux médias pour leur vision éclatée de la société, du monde. Le fait divers est un événement plus ou moins important qui, la plupart du temps, ne concerne pas l'actualité politique ou économique. Les rubriques « fait divers » réunissent des informations inclassables, parfois insolites, souvent sordides : des accidents en tout genre, des drames privés, conjugaux, le décès d'une célébrité, etc. Dès 1975, avec la *Bourse-échange du fait divers entre Paris et New York*¹⁴⁸, Fred Forest désire élaborer un projet participatif sur la base du fait divers. Si cette première ébauche ne voit pas le jour à ce moment là, elle se concrétise au travers de *La bourse de l'imaginaire – La bourse du fait divers*¹⁴⁹, réalisée au Centre Georges Pompidou à Paris, en juin 1982. Une campagne d'information menée par voies de presse, télévision et radio, invite le public à créer ses propres faits divers, sous formes d'écrits, de dessins, de collages, etc. Les participants adressent leurs productions par courrier, fax ou en les dictant par téléphone. Dans le hall du Centre Pompidou, des équipements sont mis à disposition du public pour la rédaction (machines à écrire, matériel de bureau, etc.). Une quinzaine de personnes font vivre le lieu toute la journée, procédant à la collecte des faits divers, à leur retranscription, à leur présentation sur les murs d'exposition, à leur classement et archivage. Plusieurs documents sont produits, des tracts par exemple, puis distribués hors-les-murs à la sortie du musée, des stations de métro ou des commerces. Ces données fictives étaient classées, certaines extraites et hiérarchisées sur le principe de la bourse : tel fait divers voyait sa cote monter, au détriment d'un autre ; l'ensemble de ces fluctuations étaient retranscrites sur un tableau général, en permanente évolution. Pour l'artiste, « le projet vise à réaliser d'une façon dynamique une expérience de presse interactive sur le thème : imaginaire, société, mass-média »¹⁵⁰. Par sa teneur participative,

¹⁴⁶ *Ibid.* p.21.

¹⁴⁷ *Ibid.* p.21.

¹⁴⁸ *Bourse-échange du fait divers entre Paris et New York* : catalogue Tome IV, pp.1855-1860.

¹⁴⁹ *La bourse de l'imaginaire* : catalogue Tome II, pp.795-914.

¹⁵⁰ Fred Forest, « Communication Fred Forest. La Bourse de l'Imaginaire. Une expérience de communication

il entend réinsérer des données imaginaires produites par le plus grand nombre dans le champ du fait divers. Toutefois, à la lecture du matériau recueilli, on constate que bon nombre des fait divers envoyés, font référence à des événements réels (coupures de presse à l'appui), d'autres certes inventent des histoires, mais leurs articulations narratives et le contenu même des propos évoquent clairement des récits déjà entendus, comme tout droit sortis de l'inconscient collectif. Sont racontés et exposés des histoires, anecdotes ou accidents des plus ordinaires aux plus insolites. Le ton peut être absurde, décalé ou au contraire très journalistique. On retient que le genre du fait divers peut être reproduit à l'identique, parodié ou simulé par tout un chacun. Les codes de rédaction et de narration sont assez basiques : une action/événement, des indications temporelles et spatiales, une chute incongrue ou dramatique en sont les ingrédients principaux.

Chercher une issue à la crise de l'objectivité ?

Forest met en évidence certains aspects des changements vécus par les sociétés occidentales à la charnière des années 1970-1980 : les grands récits dictés par la science-providence et le progrès sont remis en question ; chacun peut émettre ses propres points de vue et discours. Un retour à la subjectivité. Il rejoint là ce que Vilém Flusser développe dans une analyse qu'il fait du travail de l'artiste car pour lui, comme pour Forest, il s'agit là d'une « crise de l'objectivité », ne croyant plus que « la science soit une discipline capable de nous faire comprendre le monde toujours mieux et capable de le changer pour le meilleur »¹⁵¹, renvoyant inmanquablement au concept de postmodernisme que Jean-François Lyotard constate, formule et analyse de son côté. Flusser définit l'idée de progrès, à l'époque moderne, comme étant « le processus par lequel l'existence humaine devient (doit devenir) de plus en plus objective », et au cours duquel l'homme « abandonne ses préjugés subjectifs en faveur d'une connaissance et d'une action objectives »¹⁵², ainsi une science supplanterait toute chose *a priori* non objective. Il nous dit en substance que la science a pris la place de la religion. L'une et l'autre s'avéraient être des moyens pour prendre du recul, celui de la foi et du transcendant ou celui du progrès et de l'objectivité ; ces deux leurres ou stratagèmes ayant été successivement en crise, nous n'aurions plus

sur le fait divers » (non publié), catalogue Tome II, pp.804-808 (citation p.804).

¹⁵¹ Vilém Flusser, « L'art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest », in Fred Forest, *Art sociologique. Vidéo*, Paris, UGE, 10/18, 1977, pp.356-430 (citation p.369).

¹⁵² *Ibid.*, p.374.

désormais de stratégie pour changer de point de vue, pour prendre du recul, nous ancrant dans le seul présent.

Fred Forest utilise les faits marquants de l'actualité et le genre du fait divers pour démontrer à quel point la suprématie de la prétendue objectivité n'a plus lieu d'être. Les points de vue individuels et la participation de chacun sont à prendre en compte. Il désire ainsi faire prendre conscience au public de ces problématiques contemporaines, en le sollicitant directement dans sa réalité et dans le moment présent.

1.3.3 Des œuvres pour saisir le contemporain depuis le seul présent ?

On a vu que Fred Forest, à travers les dispositifs techniques de ces œuvres, tendait à brouiller la perception que le public (présent et/ou participant) a du temps. Il joue sur les registres du différé et du direct dans *Intervention immédiate* ou *Célébration du présent*, impliquant son public dans un rapport particulier au présent : rejouer le réel et l'exposer sous les yeux des retraités dans *Vidéo-troisième âge*, par exemple. Cette accroche au présent est à comprendre dans un contexte culturel plus général.

Une tendance générale de l'art à s'inscrire dans l'hyper-contemporain.

C'est une tendance générale de l'époque, bien que divergeant des méthodes et partis pris esthétiques de Forest. Cette inclination, que nous qualifions avec prudence de « présentiste »¹⁵³, connaîtra une sorte d'apogée dans les années 1980, à travers l'expression du « kitsch » inhérente aux œuvres des Simulationnistes ou du mouvement des Néo-géo. En 1988, Germano Celant parle de la naissance d'un art « hyper-contemporain » qui s'inscrirait dans la recherche de l'instantanéité, dans la saisie du présent. Est atteinte, selon lui, la pointe extrême de la contemporanéité « lorsque l'art se perd dans le vertige du maintenant »¹⁵⁴. D'après Celant, le contemporain se ferait plus léger et se célébrerait lui-même, définissant l'art hyper-contemporain comme « un monument qui désigne une sacralité de l'actualité et son infini présent ». Il s'interroge sur le fait que si, pour un artiste qui entre sur la scène des années 1980, « l'histoire du présent est aussitôt mise en question,

¹⁵³ Nous empruntons cette idée de « présentisme », entre autres, à François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁵⁴ Germano Celant, *Inexpressionnisme*, Adam Biro, Paris, 1989 (1ère édition *Inexpressionnismo*, Costa & Nolan, Gênes, 1988), p.6.

puisque la continuité ou la discontinuité ne s'apprécient plus seulement par rapport au contemporain »¹⁵⁵, alors que devra faire cet artiste pour saisir le contemporain dans son œuvre ? Il s'agirait pour l'art de capter le contemporain, donc d'une certaine manière il lui faudrait le cristalliser et le définir. Celant tente alors d'aborder cet art hyper-contemporain en terme d'« inexpressionnisme »¹⁵⁶, un travail sur ce qu'il nomme les « coquilles vides » du quotidien, sur l'absence d'originalité, du défaut d'imaginaire, etc. Par ce terme, il voulait proposer « une orientation qui permette d'échapper aux esthétismes et aux personnalismes en dissipant l'ivresse iconique et en s'adonnant à une recherche analytique et critique sur le banal et ses insuffisances ». L'inexpressionnisme chercherait à opérer sur l'apparence et sur ses applications. Ce sont en fait des approches du quotidien des objets, des images médiatiques, de leur théâtralité.

Ce que nous dit la société postmoderne de son temps.

Mais ce rapport singulier au temps et au présent se place dans une problématique plus générale, résultat des bouleversements sociaux, culturels et philosophiques, communément entendue en termes de postmodernisme. Ces transformations furent l'objet du projet précurseur mis en œuvre par Jean-François Lyotard, en 1985, à travers l'exposition *Les Immatériaux*, au Centre Georges Pompidou, à Paris. Laurence Bertrand Dorléac explique que cette manifestation relevait d'un ample mystère, soulignant la condition singulière de cette période charnière : elle « repérait tout ce qui attaquait les certitudes et les modes de comportements anciens, secoués en grande partie par l'essor des nouvelles technologies »¹⁵⁷. Cette exposition émettait l'hypothèse que la crise contemporaine ne concernait pas uniquement les domaines économiques et commerciaux, mais également ceux « de la sensibilité, de la connaissance et des pouvoirs de l'homme (fécondation, vie, mort), des modes de vie (rapport au travail, à l'habitat, à l'alimentation) »¹⁵⁸. Cet

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.7.

¹⁵⁶ Par ce terme, Celant entendait condamner ce qu'il nomme « *le caractère spectral* » du néo-expressionnisme ; citation suivante, *ibidem*, p.12 – Celant regroupe sous le terme « inexpressionnisme » des artistes aussi divers que Reinhard Mucha, Lothar Baumgarten, Bertrand Lavier, Haim Steinbach, Sherrie Levine, Jeff Wall, Thomas Schütte, Tony Cragg, Gerhard Merz, Jeff Koons, Marco Bagnoli, Matt Mullican, Ange Leccia, Rebecca Horn, Barbara Kruger, Annette Lemieux, Roberto Longo, Cindy Sherman, Allan Mc Collum, Rosemarie Trockel, ou Richard Prince.

¹⁵⁷ Laurence Bertrand Dorléac, « L'image puissance infinie », in *Miguel Chevalier*, ouvrage collectif, Paris, Flammarion, 2000, np.

¹⁵⁸ *Les Immatériaux*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, np.

événement réunissait artistes et scientifiques, questionnant et montrant aux yeux de tous l'épuisement de la modernité prometteuse, celle-là même qui ne jurait que par la maîtrise de son avenir – par l'essor incessant de la connaissance, de l'économie, de la science et de la technique. Or les sociétés prirent le recul nécessaire à la constatation suivante : les idéologies du modernisme ne sont plus crédibles. Il faut désormais entendre l'aléatoire, l'imprévisible, la dérive technologique, elle-même à l'origine, entre autres, de la barbarie de la solution finale nazie. L'avenir est alors incertain. En 1979, comme en prologue à cette exposition, Jean-François Lyotard, qualifie de « postmoderne »¹⁵⁹ la condition des sociétés déçues par le modernisme incarné par les idéaux progressistes de la raison et de la science liés à l'esprit du siècle des Lumières. Le postmoderne se constitue aussi à partir des conséquences de la modernité, soit l'accélération du temps, la contraction de l'espace, ainsi que l'exigence de liberté individuelle.

Amplifier l'accélération du système vers un présent unique ?

Les médias de communication amplifient les possibilités d'immédiateté et de simultanéité des actions. Paul Virilio, dont les théories sont connues de Fred Forest, avance la notion de « temps mondial », caractérisé par l'instantanéité, la simultanéité et l'urgence ; même si ces termes ne sont pas équivalents, ils renvoient à une accélération du temps, notion clef de son œuvre. Le temps mondial serait, pour lui, un présent unique qui remplacerait le passé et le futur¹⁶⁰, le temps d'un présent dilaté aux frontières du monde du présent¹⁶¹. Ceci étant dit, il serait intéressant de saisir comment Fred Forest appréhende et intègre ces notions de vitesse et d'accélération, tout en leur offrant une dimension supplémentaire.

Il était courant jusqu'aux années 1970 de penser que la fonction critique de l'artiste s'instaurait à travers une attitude de résistance au système en place. Il paraît alors que l'idée d'une critique radicale reste bien souvent perçue comme incompatible avec une participation au système, et encore moins à une dynamisation de celui-ci. Quand Fred

¹⁵⁹ Postmoderne : ce terme existe dès les années 1960, dans les écrits de critiques littéraires américains pour désigner certaines œuvres avant-gardistes. C'est en 1975, sous la plume de Charles Jencks, que cet adjectif adopte un sens assez proche de celui d'aujourd'hui. Il exprime à ce moment-là l'attitude d'un groupe d'architecte – Graves, Venturi, Rossi, Ungers, etc. – qui réclament le droit de tourner le dos à l'innovation systématique, d'où émerge une architecture composite, faisant régulièrement référence au passé.

¹⁶⁰ Paul Virilio, *Cybermonde. La politique du pire*, entretiens avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1996, p.55.

¹⁶¹ Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, p.164.

Forest rédige le manifeste de l'Esthétique de la communication, son objectif est bel et bien d'affirmer une fonction critique qui selon lui ne consiste pas à s'opposer à cette vitesse, mais au contraire à l'accélérer¹⁶², non pas dans l'idée de désorganiser cette société, mais davantage en tentant de l'organiser autrement, qu'elle soit symboliquement et socialement plus viable et satisfaisante. Voici le propos du manifeste de l'Esthétique de la communication :

« Si la culture alphabétique a fait de nous en quelque sorte des "résistances", au sens électrique du terme, comme lieu de rétention de l'information pour la constitution du savoir, aujourd'hui nous sommes devenus des "transistors" qui au contraire accélèrent l'énergie de l'information dans son transfert »¹⁶³.

L'objectif de Forest en tant qu'artiste est d'accélérer et d'amplifier l'information, quitte à provoquer des courts-circuits. Et c'est peut-être par cette issue que Forest parvient à rendre son œuvre éphémère dans l'apparence et durable dans la mémoire, en jouant, comme l'analyse Frank Popper, de la « dramatisation de la présence physique à distance », du « télescopage de l'immédiat et du retardé » et enfin de la « combinaison de la mémoire avec le temps réel »¹⁶⁴.

L'ambition de Fred Forest : agir dans le présent.

Une des caractéristiques du travail de Fred Forest pourrait donc se résumer en ces termes, *agir dans le présent*. Le présent entendu comme entité regroupant l'ici et le maintenant. Cet ancrage dans le temps présent reste pour cet artiste une réelle priorité. Les médias, nous l'avons déjà dit, sont orientés spécifiquement sur le présent et le temps immédiat. En s'insérant dans la vie quotidienne, ce spectacle médiatique modifierait indirectement notre perception du temps et de l'histoire, qui conventionnellement s'organisent selon la

¹⁶² Extrait concerné du Manifeste de l'Esthétique de la communication : « Cet art agit comme pôle émetteur de messages originaux, spécifiques et perturbants. L'artiste se positionne comme un émetteur de messages. Il accélère et active la communication. Il innove, soit en introduisant des messages parasites dans les circuits institués, soit en installant ses propres réseaux parallèles. Quelquefois en établissant carrefours et connexions entre les uns et les autres. Cet usage a pour résultat immédiat une critique de l'information ambiante et déborde le fonctionnement routinier des circuits spécialisés. » Nous étudierons de manière détaillée cette conception dans le second chapitre, notamment à travers l'idée du détournement.

¹⁶³ Fred Forest, *Manifeste pour une esthétique de la communication*, in +/- 0, octobre 1985, n°43, spécial « Esthétique de la communication », p.14.

¹⁶⁴ Frank Popper, « Être artiste à l'heure des nouvelles technologies. Fred Forest et l'art de la communication », in Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'édicions, 1995, pp.43-46.

tripartition passé, présent et futur, l'un s'agencant en fonction des autres. Ce postulat est au cœur de certaines pensées contemporaines formulées notamment par Jean Baudrillard, Paul Virilio ou Zaki Laïdi. Se développent chez eux des théories abondant vers ce constat inquiet d'un homme actuel ancré dans le seul présent. Zaki Laïdi parle d'un « homme-présent », successeur de « l'homme perspectif » né à la Renaissance¹⁶⁵. L'homme occidental ferait aujourd'hui l'expérience d'une nouvelle condition temporelle, celle d'un homme qui aurait « décidé d'immoler l'avenir au bénéfice du seul présent ». Cette nouvelle condition ferait figure d'événement dont l'impact des plus symboliques se serait exprimé, selon lui, le 9 novembre 1989, le jour de la chute du mur de Berlin. Jour de liberté, mais également jour de rupture « avec une condition temporelle solidement intériorisée [...] au profit d'un présent vicinal, autarcique, autoréférentiel et inquiet ». Ce présent tendrait à se suffire à lui-même, en actualisant systématiquement une « réalité exclusivement réductible à la réalité réelle »¹⁶⁶. L'homme-présent voudrait ainsi abolir le temps. Selon Zaki Laïdi, ce serait la figure du réseau qui incarnerait le mieux celle de l'homme-présent : « dans cet espace au temps comprimé, la vérité n'a de sens que dans l'ici et maintenant »¹⁶⁷.

Le présent aurait donc cessé d'être une brèche entre le passé et l'avenir. Ouvrir une brèche, c'est fissurer un dispositif, ce serait donc faire en quelque sorte acte de violence, ou du moins de volonté. Cette idée de « brèche du temps » est exprimée par Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*¹⁶⁸. Elle fait référence à une métaphore de Kafka sur le temps¹⁶⁹, dont l'idée centrale est celle d'un présent dont la place dans le temps ne va pas de soi. Le fait que le présent puisse s'imposer entre les deux puissances temporelles que sont le passé et l'avenir nécessiterait un véritable acharnement, sans qu'à aucun moment sa place ne soit garantie. Dans ce système, le présent n'est jamais chose acquise. Mais cette problématique

¹⁶⁵ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000 – édition citée, 2002, 278p.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.6-7.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.8.

¹⁶⁸ Hannah Arendt, *La Crise de la Culture* (1972), Paris, Gallimard, Folio, 1989, 380p.

¹⁶⁹ Voici ce que nous dit Kafka : « Il y a deux antagonistes : le premier le pousse de derrière, depuis l'origine. Le second barre la route devant lui. Il se bat avec les deux. Certes, le premier le soutient dans son combat contre le second car il veut pousser en avant et de même le second le soutient dans son combat contre le premier, car il le pousse en arrière. Mais il n'en est ainsi que théoriquement. Car il n'y a pas seulement les deux antagonistes en présence, mais aussi, encore lui-même, et qui connaît réellement ses intentions ? Son rêve, cependant, est qu'une fois, dans un moment d'inadvertance – et il y faudrait assurément une nuit plus sombre qu'il n'y en eut jamais - il quitte d'un saut la ligne de combat et soit élevé, à cause de son expérience du combat, à la position d'arbitre sur ses antagonistes dans leur combat l'un contre l'autre » cité dans *La Crise de la culture*, op.cit. p.16.

du temps telle qu'elle fut envisagée par Hannah Arendt se voit remise en question : selon Zaki Laïdi, le présent s'imposerait parce que le passé et l'avenir se sont détachés de lui. L'homme serait alors contraint de reconduire en permanence cet état présent. Dans la brèche du présent, telle que l'entendait Hannah Arendt, les forces du passé et de l'avenir convergeaient en un point, le présent. Il serait aujourd'hui surchargé, ne se référant plus au passé, ni se projetant dans l'avenir. Il deviendrait seule référence, seul point de vue. Tout doit être conquis et accompli maintenant, ces exigences appelleraient celle de la satisfaction immédiate. Les œuvres de Forest font écho à ces conceptions quelque peu alarmistes d'un homme qui arpenterait le monde sans repère et noyé dans un présent totalisant, à ne vouloir satisfaire que lui-même dans un ici et maintenant.

Être dans le présent pour être contemporain ?

Fred Forest désire inscrire son action dans le seul présent. Est-ce une condition au fait de s'affirmer « contemporain » ? Qu'est-ce qu'alors « être contemporain » ? Giorgio Agamben, dans un texte intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?*¹⁷⁰, tente de saisir la notion de « contemporanéité », faisant appel aux « considérations inactuelles » de Friedrich Nietzsche (1874). Nietzsche parle de considérations inactuelles, par lesquelles il voudrait régler ses comptes avec son époque et prendre position sur le présent ; en introduction à sa seconde considération, le philosophe nous livre ces mots :

*« Inactuelle, cette considération l'est en ceci [...] qu'elle cherche à comprendre comme un mal, un dommage et une carence quelque chose dont notre époque tire justement orgueil, à savoir sa culture historique, parce que je pense que nous sommes tous dévorés par la fièvre de l'histoire et que nous devrions au moins en rendre compte. »*¹⁷¹

Il envisagerait sa prétention à l'« actualité », à sa contemporanéité vis-à-vis du temps présent, selon un certain décalage, ou « déphasage » comme nous le suggère Giorgio Agamben. Celui qui est conscient véritablement de son temps ne lui est pas parfaitement juxtaposé ou superposé. Cet écart lui permettrait de le percevoir, le saisir et de prétendre à prendre du recul sur celui-ci. Il s'agit pour le contemporain, d'être dans son temps, de le vivre, d'adhérer à lui, tout en prenant ses distances. Giorgio Agamben considère que

¹⁷⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2008, 43 p.

¹⁷¹ Cité par Giorgio Agamben, *op.cit.*, p.9.

« ceux qui coïncident trop pleinement avec leur époque » ne sont pas des contemporains, « ils n'arrivent pas à la voir » et « ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle »¹⁷². Celui qui prétend à la contemporanéité doit être apte à voir aussi les obscurités de son temps et ne doit pas se laisser aveugler par ce que son époque produit de plus spectaculaire. Un regard critique et distancié est nécessaire.

¹⁷² *Ibid.*, p.11.

DEUXIÈME PARTIE

**SPECTACLE ET STRATÉGIES DU FAIRE
SAVOIR.**

DES ARTS DE LA COMMUNICATION.

2.1 Spectacle et détournement : cibles et méthodologie

Une fonction critique nécessite la mise en œuvre d'une certaine distance, d'un écart méthodologique, probablement mouvant et fluctuant, qui, pour se constituer, prendrait place au cœur des différents rapports qui lient entre eux : la posture critique de l'artiste en tant qu'individu, le propos conceptuel initial, les dispositifs méthodologiques mis en place et la circulation et la réception du propos prétendu critique et subversif. Ce chapitre se concentre sur l'identification et l'étude des trois premiers paramètres cités : l'attitude critique, ce qui la motive et ses méthodes. Le moment plus spécifique de la réception des œuvres, et par là même de leur appétit critique sera l'objet d'étude de la troisième partie de cet écrit. La portée critique du travail de Forest tend vers plusieurs cibles : les médias et la société de communication de masse ; le pouvoir politique et plus particulièrement le discours qu'il produit ; les institutions culturelles et le système marchand de l'art. En somme, ce sont les formes du pouvoir et de l'ordre qui sont visées. Ces mêmes acteurs et structures sont les objets d'une analyse critique faite par Guy Debord dans *La société du spectacle*, texte contemporain de Fred Forest, bien qu'il ne l'ait pas lu à ce même moment, il a connaissance de cette notion de société spectaculaire¹⁷³, qui s'avère centrale dans son travail. Qu'en est-il de sa tentative de définition de la société spectaculaire et de ses instruments de pouvoir ? Quelles sont les méthodes pour une critique du système ? Du retournement et du détournement.

¹⁷³ Hervé Fischer duquel Forest se rapproche dès 1972 est un lecteur des textes situationnistes. Toutefois, il est certain que Fred Forest ne se appropriera pas la pensée de Guy Debord, restant (au contraire) très proche de celle de Marshall Mac Luhan.

2.1.1 De la société spectaculaire et de son détournement

Ce que l'on retient de la société spectaculaire dont nous parle Guy Debord.

Nous avons choisi pour point de départ des fragments de l'analyse de la « société du spectacle » faite en 1967 par le cinéaste et théoricien situationniste, Guy Debord. Vaine serait la tentative de définir méticuleusement cette « société du spectacle ». Elle surgirait à tout instant, en tout lieu, exhibant ce qu'elle fabrique de plus sensationnel et spectaculaire – société de la marchandise et de la consommation, de la publicité, de l'inflation des discours médiatiques et des nouveaux médias de communication.

Quels sont les caractères et attributs de cette société spectaculaire ? Ses formes les plus frontales et imposantes sont, sans aucun doute, celles de la propagande – quand il s'agit du spectaculaire des sociétés totalitaires – de l'information, de la publicité, de la consommation directe de divertissements – dans un décorum démocratique. Côté occidental, ces notions se sont infiltrées, se montrant sous leur aspect le plus séduisant, du « bonheur des dames » romancé, à celui de la « liberté » peu à peu acquise de consommer une large variété de marchandises, vantée par un attelage visuel idyllique, suscitant ainsi de nouvelles envies, de nouveaux besoins. Sous certains aspects, l'essor des nouvelles technologies de communication a facilité l'extension de ce système spectaculaire, faisant de l'image et de l'objet, des médiateurs des rapports sociaux, comme le prétend, parfois avec excès, Jean Baudrillard¹⁷⁴. Guy Debord présente l'idéologie de la démocratie comme étant la liberté dictatoriale du marché et de l'économie, tempérée par la reconnaissance des Droits de l'homme spectateur, et non acteur, posant ainsi la question d'une certaine soumission. Debord expose le spectacle « à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification »¹⁷⁵. Le spectacle est partout et à tout moment. Le contexte médiatique et audiovisuel en est la manifestation certaine.

Une méthode préconisée : le détournement.

Le détournement est la méthode préconisée par Guy Debord et Gil J. Wolman en 1956, dans le but de formuler une fonction et une action critique effective. Détourner, c'est

¹⁷⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, 235 p.; *La société de consommation* (1979), Paris, Gallimard, Folio, 1996, 318 p.

¹⁷⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (Paris, 1967), Gallimard, édition 2005, p.16.

tourner quelque chose dans une autre direction. Leur texte intitulé *Mode d'emploi du détournement*¹⁷⁶ nous livre quelques indices sur la nature et les enjeux de cette méthode. Il existe d'après eux deux catégories principales pour tout élément détourné – les détournements mineurs et les détournements abusifs, notions définies en ces termes :

« *Le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir* ». Alors que « *le détournement abusif, dit aussi détournement de proposition prémonitoire, est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet ; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente* »¹⁷⁷.

Les principes détournés sont, d'après eux, le plus souvent constitués par la combinaison de détournements mineurs et abusifs. Les auteurs nous précisent enfin que « les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire »¹⁷⁸.

Le troisième volet du Manifeste de l'art sociologique, rédigé en 1976, présente la méthode développée par le collectif : le « réalisme et détournement » en sont les deux principes. Cette stratégie s'exerce vis-à-vis « des institutions en place du système dominant, qu'elle veut mettre en question ». En tant que collectif d'artistes, ils disent être « confrontés constamment à ces institutions, qui sont d'une part d'ordre artistique et culturel [...], d'autre part d'ordre politique et administratif »¹⁷⁹. Il s'agit pour eux, comme nous le dit le Manifeste IV de l'art sociologique, d' « inventer une stratégie de détournement » face aux institutions du marché de l'art. Le collectif « doit créer ses contre-institutions, telle l'École Sociologique Interrogative, pour opposer la conscience à la consommation »¹⁸⁰. Nous avons vu précédemment que l'usage des méthodes de l'étude sociologique – collecte,

¹⁷⁶ Guy Debord et Gil J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, in *Les lèvres nues*, Bruxelles, mai 1956, n°8 (dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard « Quarto », 2006, pp.221-229).

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp.223-224.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Manifeste III de l'art sociologique « Méthodologie et stratégie », cosigné Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot par Paris, en mars 1976 et publié dans le catalogue de la 37ème Biennale de Venise, en juin 1976. Catalogue Tome IV, pp.2197-2198

¹⁸⁰ Manifeste IV de l'art sociologique, cosigné par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, en février 1977, à Paris. Catalogue Tome IV, pp.2199-2200. Texte disponible sur le site personnel de l'artiste :

http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text

L'École Sociologique Interrogative (1976-1979) : il s'agissait d'organiser des tables rondes et rencontres autour d'un auteur ou artiste (y furent invités notamment Henri Lefebvre, Luc Ferrari).

enquête, documentaire – était au cœur de leur pratique, dessinant chez Forest les contours d'une approche épistémologique. Le Manifeste II de l'art sociologique affirme que leur démarche reposait « sur le retournement de la sociologie de l'art contre l'art lui-même »¹⁸¹, spécifiant l'année suivante que « seule la pratique d'un questionnement critique [pouvait] nous permettre d'utiliser ces méthodes, en les détournant »¹⁸².

2.1.2 S'immiscer dans les *mass media*

Communication et société du spectacle.

La première intervention de Fred Forest dans les médias de masse date de janvier 1972 quand il s'empare d'un encart publicitaire dans le journal *Le Monde* et propose un espace laissé vide, le *space-media*. Ce concept est formulé et développé dès 1970¹⁸³. Cette expérience de presse marque le début d'une série d'œuvres s'implantant directement dans le champ des *mass media*. D'après Vilém Flusser, cette œuvre apparaissait comme un engagement « 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 »¹⁸⁴. Il souligne qu'il s'agissait 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 ». Une méthode dont l'intention, sans doute naïve était d'« ouvrir le jeu de la société, le rendre plus informatif, rompre ainsi l'appareil établi ». Flusser juge lui-même cette stratégie « trop belle pour être vraie »¹⁸⁵. En effet, Forest tente de faire assimiler à l'art la logique et les formes des médias de communication de masse, faisant des participants aux différentes déclinaisons du *space-media* les pièces d'un jeu dont il est l'initiateur et le créateur. N'est-ce pas nous montrer certains aspects inhérents aux médias ? Développer des œuvres aux seules vertus démonstratives ? Pierre Lévy en fait cette analyse :

¹⁸¹ Manifeste II de l'art sociologique, publié dans le catalogue de l'exposition intitulée « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Musée Galliera, Paris, p.6. Texte cosigné par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, en mai 1975, à Paris. Catalogue Tome IV, pp.2195-2196

¹⁸² Manifeste III de l'art sociologique « Méthodologie et stratégie », Paris, mars 1976, *op. cit.*

¹⁸³ Texte de présentation du *space-média*, « Projet de création et de manifestation artistique » : catalogue Tome I, pp.177-179.

¹⁸⁴ Vilém Flusser, « L'art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest », in Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, U.G.E, 10/18, 1977, pp.357-431.

¹⁸⁵ *Ibid.*

« Les dispositifs de communication de Fred Forest ne sont pas faits pour diffuser mais essentiellement pour écouter. Art du blanc : soudain la télé et la radio écoutent, les pancartes ne comportent aucune inscription, la bande vidéo est vierge, le journal vous demande d'écrire, l'écran se troue. L'événement arrive par le silence provoquant de la diffusion, par la déchirure de l'exposition »¹⁸⁶.

Cet « art du blanc », comme le qualifie Pierre Lévy, détient une portée provocatrice dans les différents contextes dans lesquels il se déploie. Il nous évoque très clairement les signaux et messages publicitaires qui viennent perturber et attirer l'attention du public.

Le glissement sémantique de l'idée d'un art sociologique à celle d'un art et d'une esthétique de la communication¹⁸⁷ s'opère au début des années 1980, mais le fond théorique et pratique semble déjà être effectif au travers des œuvres de l'art sociologique. Il pourrait s'agir d'une provocation : la « communication » est associée à la publicité, à cette culture audiovisuelle de masse. La société semble partagée entre attirance et répulsion, comme si elle acceptait et intégrait progressivement cette conjoncture économique, médiatique et consumériste. Fred Forest joue ainsi sur cette ambiguïté : montrer ce que sont les *mass media* en utilisant leurs propres méthodes de communication.

Dans une perspective similaire, on note à travers les écrits de l'esthétique de la communication un recul de la revendication critique, politique et sociale, par rapport aux manifestes et actions estampillés art sociologique. Mario Costa souhaite se concentrer sur les modifications de notre perception de la réalité, de l'espace et du temps, dues à l'introduction et à la généralisation des nouvelles technologies de communication dans la vie¹⁸⁸. Les deux hommes s'éloigneront l'un de l'autre, Mario Costa reprochant l'attachement de Forest à inscrire systématiquement ses actions dans le champ de la

¹⁸⁶ Pierre Lévy, « Fred Forest et l'art de l'implication », in Fred Forest, *100 actions*, pp.59-62.

¹⁸⁷ Rappelons que le Groupe International de Recherche de l'Esthétique de la Communication est impulsé en 1983 par Mario Costa (universitaire italien) qui tente, aux côtés de Forest, de qualifier un mouvement plus général de pratiques artistiques auquel un certain nombre d'artistes peut y être associé comme Roy Ascott, Stéphan Barron, Robert X.Adrian, Kit Galloway, Sherrie Rabinowitz ou Antoni Muntadas (assimilés par la suite aux arts électroniques ou net art).

¹⁸⁸ Voir, entre autres, son concept de « sublime technologique » (Mario Costa, *Le sublime technologique*, Lausanne Iderive, 1994, 48p.) empruntant à Kant la notion de sublime comme « ce qui ne peut être dit, ni exprimé, la prise de conscience de notre limitation physique et de notre supériorité cognitive, un sentiment de peur et de domination de notre raison », et appliquant cette idée aux nouvelles technologies, vertigineuses et ainsi renouvelant le sublime, le rendant possible en dehors des possibilités réservées jusqu'ici à la nature. Toutefois cette vision nous semble un peu réductrice en ce sens où le sublime engendré par les techno-sciences serait davantage le fruit de notre méconnaissance.

critique : Forest prétend voir dans ces nouveaux médias de masse, au-delà même du bouleversement de notre perception, un profond changement de notre relation au monde, de notre « être au monde » et de notre manière de vivre ensemble. Il veut les envisager de ce point de vue.

Forest ne semble pas se référer à Guy Debord et lui préfère la lecture de Marshall Mac Luhan. Debord traite Mac Luhan d'imbécile¹⁸⁹. Malgré tout, il apparaît à l'analyse des œuvres que ces dernières répondraient *a priori* aux dénonciations de Debord comme des alternatives à une communication autre.

« Ce qui est communication, ce sont des ordres »¹⁹⁰. Cette phrase de Guy Debord résume comment la société du spectacle communique au sujet de la manière de vivre, de penser, d'appréhender son environnement, etc. Par sa puissance d'action elle est envisageable en termes de donneuse d'ordre ; et ceux-là mêmes qui ordonnent, sont également ceux qui jugent et disent ce qu'ils en pensent. C'est le principe de la communication unilatérale qui ne laisse aucune place à une réponse d'origine extérieure. Le consommateur spectateur n'est alors que récepteur. Le spectacle ne serait rien d'autre que « l'excès du médiatique »¹⁹¹. Comment la pratique de l'Esthétique de la communication, et plus particulièrement les actions de Fred Forest, envisage-elle ces problématiques ? Comment appréhende-t-il un art qui ne serait plus explicitement en « résistance » et qui amplifierait les effets du système, tout en revendiquant une démarche fondée sur le détournement et la mise en œuvre de dispositifs *a priori* propices aux rapports sociaux, le tout livré et perçu dans un temps immédiat ?

La famille vidéo ou la télévision hypnotique.

*La famille vidéo*¹⁹² est une installation mise en œuvre à Cologne en juin 1976. Forest investit un appartement vide. Des moniteurs sont disposés dans chacune des pièces à vivre ; ils incarnent chacun les membres d'une famille – des parents, des enfants. Chaque téléviseur diffuse des images (vacillantes et brouillées) et des sons domestiques – des

¹⁸⁹ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, (1988), Gallimard, 2005 : « McLuhan lui-même, le premier apologiste du spectacle, qui paraissait l'imbécile le plus convaincu de son siècle [...] », p.51.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.19.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.19.

¹⁹² Cette œuvre, au-delà de la problématique du vide, tend à interroger la cellule familiale en tant qu'institution, la place du média télévisuel et à remettre en cause le système immobilier.

portes qui claquent, des voix d'enfants, des bruits d'assiettes ou de repas, etc. – symboles fantomatiques qui habitent l'appartement. Peupler cet habitat jusqu'ici marqué par l'absence, et inviter une famille qu'il a « inventée », totalement fictive symbolisée par plusieurs moniteurs de télévision, seuls mobiliers habitant ce lieu. Une annonce est passée dans un quotidien, et ce sont des visiteurs en quête de logement qui s'emprennent de cet espace, devenant spectateurs malgré eux d'une œuvre qui se veut miroir. D'après Fred Forest, « la famille est devenue un vide dans un appartement vide », la fonction de l'artiste est « de faire sentir ce vide », « de montrer ce vide » : « le bruit du vide résonne de plus en plus fort, comme dans notre appartement peuplé de télévisions »¹⁹³. C'est une mise en perspective du pouvoir aliénant des *mass media* : la télévision s'est substituée aux relations familiales, pour y instaurer du vide ; elle devient seule présence et mobilier dans cet appartement, incarnant au sens premier les individus pour n'en livrer que quelques sons et images génériques désincarnés.

Ce même cercle monstrueux que dénonce Guy Debord, dans sa thèse 14 : « Le spectacle ne veut en venir qu'à lui même »¹⁹⁴. Il y parvient en instaurant un mouvement hypnotique, car « là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique »¹⁹⁵. Le temps consacré à regarder passivement la télévision est celui de la consommation. L'individu est seul, face à son écran spectaculaire. Il s'isole au milieu d'une foule de solitaires, « le spectacle [étant] le mauvais rêve de la société moderne enchaînée qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil »¹⁹⁶.

Détourner la télévision en lieu d'échange : contrer la communication unilatérale.

Forest évoque les limites organiques mais aussi psychologiques, sociales, économiques et culturelles, qui sont celles que nous impose, d'une certaine manière, le spectacle tel que le conçoit Debord : l'imagination des artistes tendrait, d'après Forest, à remettre en cause ces limites, dans une tentative constante d'« extension » de cet espace – par la prise de possession de l'espace urbain en activant des micro-événements des échanges – par

¹⁹³ Fred Forest, *Art sociologique. Vidéo*, Paris, UGE, 1977, p.320.

¹⁹⁴ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967, p.21.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.23.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.24.

l'introduction dans cet espace, dans son tissu, d'éléments étrangers au rôle détonateur, des perturbations, pour tenter de créer une modification sociale du milieu. Par là même, Fred Forest s'empare alors de l'espace cathodique, « qu'il nous appartient de dynamiser, de multiplier et d'amplifier »¹⁹⁷.

En 1975, il organise un échange d'objets, *Téléchoc Téléchange*¹⁹⁸, par l'intermédiaire de l'émission « Un jour futur », programmée sur la deuxième chaîne nationale française d'alors. Trois interventions télévisuelles composent cette œuvre : une première consacrée à la présentation du projet, en tant que forme d'art recourant à la participation du public. Les téléspectateurs sont invités à envoyer un objet de leur choix (ou sa représentation photographiée, dessinée), avec quelques mots relatant son histoire et son statut. La semaine suivante, l'émission d'accueil « Un jour futur » fait défiler sur l'écran les images des objets expédiés ; l'artiste en recevra près de trois cent. Le 12 avril, Fred Forest réapparaît à la télévision et anime une bourse-échange : les objets défilent et les téléspectateurs peuvent contacter le présentateur par S.V.P. et procéder à des échanges d'objets ou d'images. Cette action est commentée tout au long de sa durée par le sociologue Jean Duvignaud, invité pour l'occasion. *Téléchoc Téléchange* se clôture par une rencontre entre téléspectateurs participants, organisée à Paris, quelques jours après la fin des échanges.

Guy Debord nous dit que si « tout contact entre les hommes ne [peut] plus s'exercer que par l'intermédiaire de cette puissance de communication instantanée, c'est parce que cette communication est essentiellement unilatérale »¹⁹⁹. Les actions de Forest exprimeraient justement cette volonté de s'extraire de l'unilatéralité imposée de la communication. Fred Forest et son esthétique communicationnelle tendent justement à interpeller le public et à mettre en place un dispositif qui permet un *feedback*. Ce qui serait un moyen, certes modeste, de contribuer à la lutte contre ce que nomme Guy Debord, dans sa thèse 28, la problématique de l'isolement : « de l'automobile à la télévision, tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des foules solitaires »²⁰⁰. On y retrouve ce qu'analyse Giorgio

¹⁹⁷ Fred Forest, « De l'espace », in *Inpiu*, n°8, Milan 1973. Version consultée : document non paginé Archives INA06 Dossier 10A « Ecrits de Fred Forest ».

¹⁹⁸ *Téléchoc Téléchange*, les 22 mars et 12 avril 1975 : catalogue Tome I, pp.349-356.

¹⁹⁹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (1967) Gallimard, 2005, p.24.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.30.

Agamben à partir de ce qu'il appelle des *dispositifs*²⁰¹, à savoir tout ce qui aurait la capacité de capturer, conditionner, déterminer, formater, contrôler, orienter les comportements, gestes, conduites et discours des individus (et sans doute de tout être vivant).

Ainsi, la média-performance de Fred Forest, que nous avons évoqué précédemment, intitulée *L'eau qui coule*²⁰², réalisée en 1986, symboliserait précisément cette démarche. La centrale d'appel est ici le point de connexion nodal, générant par la suite un glissement vers le multiple, fait de lignes de fuite que représentent les réponses subjectives et singulières des téléspectateurs. Cette volonté d'extraire l'individu lambda de son enfermement quotidien pourrait s'inscrire en réponse aux « sociétés disciplinaires » décrites et analysées par Michel Foucault²⁰³, qui sont entrées dans leur phase de sociétés de contrôle, et ce, entre autres, dès l'avènement de la technologie numérique²⁰⁴. Les sociétés disciplinaires consisteraient en une vaste organisation des grands milieux d'enfermement. L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre : de la famille à l'école, de la caserne militaire au lieu de travail – usine ou bureau – et éventuellement par le milieu carcéral, symbole ultime de l'état d'enfermement. Cet emprisonnement quotidien gère directement le temps et l'espace de la production et de la vie. Il est en somme le cadre défini, et ainsi limité, des actions et activités journalières : dormir, s'alimenter, travailler, produire, etc.

La multiplication des jeux télévisés et la consécration de la télé-réalité au début du XXI^{ème} siècle sont des éléments participants à la désolidarisation, à l'individualisation des masses. Les notions de compétitivité et de concurrence contribuent à l'établissement d'une société de contrôle qui pénètre tout espace et tout temps de la vie des individus, jusque dans leur sphère privée, qui au fur et à mesure tendrait à disparaître. La place prépondérante du média télévisuel obnubile l'attention et fait entrer le téléspectateur dans une passivité effrayante, sans droit de réponse. Consommation et consommation du temps.

L'Esthétique de la communication fonde un art qui s'institue justement « par et dans la mise en œuvre des dispositifs les plus divers qui façonnent la médiatisation de notre

²⁰¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2007, 50 p.

²⁰² *Les robinets électroniques* ou *L'eau qui coule* : Tome III pp.1067-1072.

²⁰³ Voir entre autres Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

²⁰⁴ On s'appuie ici sur ce qu'en dit Gilles Deleuze, dans *Pourparlers. 1972-1990*, Éditions de Minuit, Paris, 2003, 256 p.

quotidien, qui produit médiatiquement notre quotidien »²⁰⁵. Cette formulation rend compte du type d'actions telles qu'*Apprenez à regarder la TV avec votre radio*²⁰⁶, réalisée par Fred Forest, en 1984. L'expérience consistait, en temps réel, à demander aux auditeurs de s'installer devant leur téléviseur, un poste de radio à l'oreille. Ils étaient ensuite invités à suivre les instructions qui leur étaient communiquées par voie radiophonique, pour qu'au final chaque auditeur-télespectateur soit devant le même programme télévisé, le volume sonore baissé. Pendant plus de trois heures, journalistes et critiques d'art – dont Catherine Millet, Pierre Moeglin, Jean Mottet, etc. – se succédèrent à l'antenne commentant et analysant les images qui défilaient devant eux. Les auditeurs étaient également invités à participer, à exprimer ce qui leur passait par l'esprit, à imaginer des histoires en fonction de l'image commune sans son, visible par tous. Forest est immanquablement ici dans une expérience de détournement des médias dominants, ouvrant sur un espace se voulant plus humain, plus critique. Il pénètre le système spectaculaire et l'oriente à son gré. C'est une sortie qui est proposée, une alternative symbolique, jouant sur des champs très variés : celui de la sphère privée marquée du sceau de l'isolement, celui de la critique acerbe, par la liberté laissée aux intervenants, de l'ironie et du ludique, en passant par la créativité et l'imagination individuelles. Mais là encore le détournement de la télévision et de la radio semble servir une entreprise tautologique : les invités et télespectateurs commentent et critiquent le contenu des programmes. Pénétrer les *mass media* pour parler d'eux. Ainsi, l'expérience amène certains auditeurs participants à souligner la pauvreté de la proposition²⁰⁷ : ne critiquer que les mauvais programmes s'avère relativement aisé, ce n'est que mettre en évidence des évidences *déjà-là*. Et la boucle est bouclée.

2.1.3 Médiatiser le discours politique

Décrédibiliser les attributs du pouvoir et le discours politique.

Le discours politique, ou plus précisément le discours des politiciens, devient très vite une matière première des œuvres de Fred Forest, matière à détournement. Dès la fin des années

²⁰⁵ François Rabate, « Esthétique des réseaux et interactivité », in Fred Forest, *100 actions*, Nice Z'édicions, 1995, p.22.

²⁰⁶ *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* : catalogue Tome II, pp.1003-1022. Performance réalisée le vendredi 19 octobre 1984, lors de la FIAC 84, au Grand Palais, à Paris – diverses radios ont bien sûr participé : *Radio Libertaire*, *Radio Aligre*, *Fréquence gaie*, *La Radio Spectacle*, etc.

²⁰⁷ *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio*, compte-rendu de l'expérience : catalogue Tome II, pp.1016-1019.

1970, le monde politique est une cible. Dans le seul but de tourner en dérision le discours stéréotypé de l'homme politique, il propose *Discours dans un fauteuil*²⁰⁸ au Musée d'art contemporain de Montréal, présenté à l'occasion d'une exposition collective, en mars 1977. Il s'agit d'un fauteuil de bureau de couleur noire sur lequel sont disposés un magnétophone, un magnétoscope (U-Matic ¾ de pouce) et un moniteur (Sony CVM 90 UM), ces derniers étant reliés entre eux. Sur l'écran défilent des images préenregistrées de figures politiques en pleine élocution, alors que le magnétophone émet le son de la voix de l'artiste répétant sans cesse « blablabla ». Le message est direct et littéral : le fauteuil est l'attribut générique du pouvoir ; il accueille les images filmées d'hommes politiques en plein discours ; la bande son relève du non sens et de l'absurde. Forest passe le politique à travers le filtre de l'ultra simplification et de la mise en scène stéréotypée, grossissant les traits d'un sentiment sans doute éprouvé par l'opinion générale. L'image médiatisée de l'homme politique, aux paroles qu'on imagine aisément démagogiques ou populistes, est elle-même médiatisée à travers un dispositif qui la décrédibilise et la bêtifie définitivement.

Quelques années plus tard, selon une approche tout aussi sommaire, Forest montre *Autopsie du discours politique*, au Frauenmuseum à Bonn en Allemagne²⁰⁹. Cette installation consiste en la retransmission d'un discours du président de la République française, François Mitterrand, allocution diffusée à la télévision, enregistrée puis remontée par Forest avec la précaution de ne pas faire sens, laissant la déconstruction des propos se faire et prétendant faire apparaître le non-sens du discours du politique. Ce n'est qu'au début des années 1980, que l'artiste met en œuvre un projet qui semble concrétiser amplement sa volonté d'« autopsie » du discours politique : *La conférence de Babel*²¹⁰. Cette œuvre se déroula du 18 au 31 janvier 1983, à l'Espace Créatis, à Paris avec pour partenaires, l'hebdomadaire *TEL* (Temps Economie Littérature) et la radio libre *Ici et maintenant*. L'espace d'exposition accueillait plusieurs éléments. Tout d'abord, est installée une série d'étagères métalliques sur lesquelles sont disposées des bocaux de conserve en verre remplis de pâtes alimentaires en forme de lettres de l'alphabet. Une étiquette portant le nom d'un chef d'état ou homme politique est collée sur chacun des récipients. Des conserves de lettres séchées, sans mots ou phrases composées, juste un

²⁰⁸ *Discours dans un fauteuil* : catalogue Tome II, pp.631-632

²⁰⁹ *Autopsie du discours politique*, du 8 mai au 30 juin 1983 : catalogue Tome II, pp.951-956.

²¹⁰ *La conférence de Babel* : catalogue Tome II, pp.917-942.

potentiel discursif. Choisir d'exposer et de « conserver » (en mémoire donc) des discours possibles, en vrac : une invitation à les recomposer soi-même ? Ou la réduction de la parole politique en un met trivial, un bouillon lettré pour distraire les enfants ? Face à ces étagères se trouve une table de conférences sur laquelle neuf moniteurs sont posés, chacun diffusant une communication filmée de Brejnev, Schmidt, Mitterrand, Reagan, Begin, Thatcher et Arafat. Le neuvième écran est branché à une caméra et diffuse les images de la personnalité invitée par l'artiste à un entretien sur le thème du discours politique. Selon un programme établi à l'avance, Fred Forest accueille tour à tour des hommes et femmes politiques (Bernard Stasi, Huguette Bouchardeau pour ne citer qu'eux) pour venir s'exprimer dans la galerie, leur propos étant retransmis sur les ondes de la radio *Ici et maintenant*. Des intervenants (des habitués des *mass media* pour la plupart) sont également conviés, issus de champs aussi divers que la littérature avec Philippe Sollers, ou la publicité avec Jacques Séguéla. La question du détournement se pose ici à plusieurs niveaux. Forest utilise les *mass media* et les personnalités culturelles et politiques qui les habitent pour échanger et exposer le discours politique, contenus discursifs retransmis sur les canaux d'une radio indépendante. Une conférence de chefs d'état parmi les plus médiatisés de l'époque est mise en scène dans une installation qui caricature l'impossibilité de communication entre eux ; l'image des invités qui se succèdent est intégrée cathodiquement à cette table-ronde de sourds. Le tout singe une émission télévisée ou radiophonique traitant du discours politique.

Provoquer l'homme politique.

À notre connaissance, l'offensive la plus directe envers un homme politique s'est exprimée en 2005 à travers l'œuvre intitulée *Chemin de croix*²¹¹. Elle visait le maire de Nice et la série de travaux d'aménagement urbain qu'il avait entrepris. Il s'agissait d'un site internet et de l'exposition de plusieurs panneaux de moyen format présentant sur un ton léger, souligné parfois d'ironie, des sujets polémiques liés aux grands chantiers qui causent des désagréments aux habitants, à « l'affaire des platanes arrachés », à des institutions dont le Musée d'art moderne et contemporain et la Villa d'Arson, etc.²¹² La réaction excessive du

²¹¹ *Chemin de croix* : catalogue Tome III, pp.1783-1786

²¹² Les titres des quatorze stations : 1-Villa Arson 2-Chantiers 3-Tramway 4-Jazz 5-Musique Militaire 6-Gare du Sud 7-Grand Stade 8-Place Masséna 9-Platanes 10-Insécurité 11-Garibaldi 12-MAMAC 13-Contraventions 14-Prisons.

maire permettra la médiatisation de l'œuvre de Forest, qu'il juge nuisible à l'image de la ville : la Galerie Christian Depardieu se voit retirer la promesse de subventions municipales, et son ouverture lors de la Nuit des Galeries lui est interdite. Toutefois, à une question qui lui est posée lors du vernissage, Forest répond que la critique de la politique du maire niçois n'est pas le point central de son action, elle est prétexte à créer des moments de débats et de d'échanges sur les sujets soulevés. L'œuvre et sa portée critique se situent, d'après lui, dans les micro-relations qu'il provoque. Pour le moment on constate que si certaines œuvres prennent pour sujet la question du politique – de son discours dans *La conférence de Babel* ou de son action concrète dans la vie quotidienne à Nice – la méthodologie de l'artiste s'appuie essentiellement sur la provocation de l'homme politique par la caricature, afin de susciter des réactions auprès des participants et des prises de parole dans le public. Cette prétention à un art participatif, voire relationnel, sera le sujet du dernier chapitre de cette étude.

Si le détournement s'avère une pratique effective et revendiquée par Fred Forest, sa posture critique, envers ce qui s'institue comme pouvoir, revêt d'autres modes d'expression qui vont désormais nous occuper : de l'animation à la simulation, jusqu'aux différents scandales et procès dont les institutions culturelles et ses représentants en sont les principales cibles.

2.2 De l'œuvre-événement au spectacle

En 1972 dans un article intitulé « De la peinture à l'audiovisuel », Fred Forest déclare avec conviction que « d'ici quelques années, l'art sera synonyme de spectacle »²¹³. Si la communication unilatérale et les *mass media* contribuent amplement à l'assise de la société spectaculaire, Fred Forest détourne ces outils et technologies pour les intégrer dans l'art, dans l'intention d'augmenter les possibilités de participation. Extraire le public de la passivité spectatrice. Pour cela, Forest recourt notamment à la forme de l'« art-action », inscrit dans un processus programmé mais laissant la part belle à l'imprévisibilité, à l'éphémère, se posant en « œuvre-événement ». Si l'art devient l'équivalent du spectacle, sans doute est-ce par l'emprunt qu'il fait de ses méthodes et modes de fonctionnement. Fred Forest tend à mettre en place des dispositifs de simulation, imitant de façon déroutante certains attributs des systèmes artistique, économique et politique en place, entendus comme spectaculaires. Toutefois, en amont de la pensée de Debord, les sens premiers et périphériques de la notion de spectacle nous amènent à sentir très concrètement ce qui se joue de spectaculaire dans les œuvres de Forest.

Le spectacle est ce qui se présente au regard, qui attire l'attention, éveille des réactions ; on peut donner, offrir, exposer, jeter en spectacle, voire attirer l'attention de manière exagérée par son comportement. Le spectacle concerne aussi le fait de voir, de contempler, d'observer une chose, un ensemble d'éléments qui s'inscrit dans une durée, dans un processus. Il est à voir avec ce que l'on nomme les « arts vivants » comme des représentations de théâtre ou de danse qui sont données en public ; il devient « total » quand se mêlent plusieurs disciplines habituellement séparées. La mise en spectacle étant

²¹³ Fred Forest, « De la peinture à l'audiovisuel », Revue *Pourquoi*, n°80, 1972, n.p.

pour sa part le fait de mettre en scène et de privilégier les aspects les plus spectaculaires d'un objet artistique. L'œuvre de Fred Forest met en jeu, à un moment ou un autre, un ou plusieurs de ces différents aspects.

2.2.1 Animation, événement et spectacle

Un commentaire qu'il fait de son parcours en 1973 nous donne quelques indices sur les partis pris formels et esthétiques de ses œuvres : « d'abord graphique, ensuite en prise sur l'audiovisuel, mon travail est devenu progressivement celui d'un animateur proposant une gamme d'espace, de structures combinatoires, des jeux, des événements à prolonger »²¹⁴. Nous retenons d'emblée les termes « animateur » et « événement »²¹⁵. Sans doute serons nous amenés à entendre « animer » selon plusieurs perspectives : à la fois au sens d'inspirer ou de pousser à l'action, mais également dans le cadre du divertissement – animation urbaine, animation programmée dans les *mass media*, etc. Tiré du latin *eventus* (de *e(x)-venir*), un événement renvoie à des termes tels que extraire de, tirer de, se produire, avoir un résultat, une issue ou un aboutissement – bien que ces dernières nuances semblent avoir disparues aujourd'hui. Ce qui arrive, ce qui survient, un phénomène souvent ponctuel, mais qui peut s'inscrire dans une durée, celle de la mémoire et de l'histoire. Faire événement.

²¹⁴ Fred Forest propose cette vision dans un texte intitulé « Art et communication : l'expérience du *space-média* », in *Coloquio Artes*, n°16, 1974 : document consulté à partir d'une copie conservée dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

²¹⁵ Suite à un entretien donné par l'artiste à la revue en ligne *Synesthésie*, ses deux interlocuteurs, Anne-Marie Morice et Eric Maillet, concluent sur une insatisfaction : « Celle de n'avoir pu obtenir quant à son travail sur l'internet d'arguments aussi solides que pour les travaux qui l'ont fait connaître. Nous restons donc persuadés qu'avec ses créations récentes, Fred Forest s'est de plus en plus lié à l'événementiel au point que sa démarche qui n'est pas sans évoquer les projets d'ambiance situationnistes peut laisser croire qu'il se moule dans ce qu'en attend le "spectaculaire intégré" qu'a repéré Guy Debord. », in « Le territoire de Fred Forest : embarquement in medias », Entretien avec Anne-Marie Morice et Eric Maillet pour la revue *Synesthésie*, février 2000 : <http://www.synesthesie.com/reperages/contenu/forest.htm> (consulté le 10/08/09). À quoi Fred Forest répond : « Je dirai que bien avant mon utilisation d'Internet, l'événementiel a été déjà, non seulement un support de mes actions, un facteur de diffusion et d'amplification critique, mais surtout un vecteur déterminant de " sens ". Certaines de mes actions, vous le savez bien, ont été significatives de ce point de vue, ne serait-ce que par les réactions répressives qu'elles ont suscitées. Cela prouve bien que l'événement au même titre que la peinture de Goya constitue une " matière " en soi qui peut-être " informée " et " véhiculée ", porteur de symboles, d'imaginaire et de sens critique. Un sens critique qui bât en brèche, justement, la société du spectacle elle-même, en utilisant ses propres armes. » Voir site : <http://www.synesthesie.com/reperages/contenu/reponse.htm> (consulté le 10/08/2009).

Nous avons vu dans le chapitre précédent les différents modes d'inscription de Fred Forest et de ses actions dans le réel, en ce qui concerne le quotidien, l'immédiat et l'ordinaire. Le mode d'intervention sur le milieu prend très vite la forme d'une provocation d'événements, émettant le plus souvent une perturbation dans le contexte humain, social voire politique. Réflexion et organisation d'événements mis en scène, d'une théâtralité évidente. Forest s'engage dans ce champ dès sa participation à la XIIème biennale de São Paulo, en 1973. À travers une approche contextuelle, il organisa une série d'interventions en milieu urbain, dont la *Promenade sociologique* dans le quartier de Brooklyn, à São Paulo. Il fit apparaître des annonces quotidiennes dans la presse locale et par radio invitant les habitants du quartier à s'inscrire auprès du musée des beaux-arts de la ville afin de participer à une promenade en sa compagnie. Il donna rendez-vous au musée à tous les volontaires afin d'y récupérer des sièges pliants, que chacun emporta lors de la promenade urbaine, dont il avait défini à l'avance l'itinéraire. Du disquaire au primeur, les spectateurs se déplacent, se rencontrent, échangent, se créant ainsi des micro-événements de communication, de relation, entre eux et avec les commerçants visités.

Performance et contexte : le potentiel subversif de l'événement.

Une autre action également menée en 1973 dans les rues de São Paulo expérimente, peut-être malgré elle, certains aspects subversifs de la forme événementielle ; elle se nomme *Le blanc dans la ville*. Forest organise une manifestation avec la coopération d'une vingtaine d'artistes invités à la Biennale de São Paulo. Il invite ces participants à défiler dans les rues, brandissant des pancartes blanches, vides de revendications explicites, mais suffisamment subversives pour apparaître comme une provocation aux yeux des autorités politique et militaire en place. La forme même de l'œuvre, processuelle et performative, suffit dans ce contexte à prétendre à la contestation. Les images montrent Forest au cœur de ce qui était à l'origine un rassemblement théâtralisé, mais qui pris dans le tissu humain de la rue semble prendre une ampleur plus importante. Cette manifestation *a priori* anodine prend un tout autre sens dans le contexte d'alors. Ainsi, la police locale se présenta dans l'espace d'exposition de la biennale occupé par Forest et procéda à son arrestation ; événement qui vient en prolongement du dispositif mis en place par l'artiste et qui devient par là-même composant de l'œuvre. Selon quelles perspectives s'envisage l'idée d'un

artiste animateur, provocateur d'événements qui, selon lui, seraient le lieu ou le moment où l'art rejoindrait la vie pour se confondre intimement avec elle ²¹⁶ ?

À la recherche de Julia Margaret Cameron : un exemple d'œuvre-événement sous les traits d'une animation urbaine et médiatique.

En 1988, Fred Forest investit et théâtralise l'espace urbain par la mise en œuvre d'un projet nommé *À la recherche de Julia Margaret Cameron*²¹⁷, dans le cadre de l'exposition « La création photographique en France » organisée par le Musée des beaux-arts de Toulon. Pendant près de trois mois, la ville de Toulon et le quotidien *Var Matin* sont la scène d'une véritable animation urbaine et médiatique qui s'appuie sur le mode détourné d'un vaste jeu de piste participatif. À partir du personnage réel que fut Julia Margaret Cameron, pionnière de l'art photographique, est instauré un processus fictionnel anachronique qui consiste à mobiliser les habitants autour de cette défunte artiste en la faisant réapparaître dans l'espace public, annonçant sa présence et l'avis de recherche dont elle est l'objet à travers des encarts diffusés dans les colonnes du journal local. L'action menée par Forest s'articule en deux phases : la première est une campagne d'information menée par voie de presse, la seconde est une phase que l'artiste qualifie d'événementielle, programmée dans les rues toulonnaises en dénouement de l'opération.

Le 21 janvier 1988, *Var Matin* publie le premier avis de recherche qui marque le commencement de la campagne d'information. Ce document pose le contexte de l'apparition de Julia Margaret Cameron : « Elle a été aperçue pour la dernière fois boulevard Leclerc. C'était face au musée. Sur le trottoir, à l'arrêt de bus n°1. À deux pas de Trésorerie générale du Var »²¹⁸. Tous les avis de recherche diffusés contiennent systématiquement des indications de lieux réels de la ville de Toulon. Suit une description quelque peu approximative : « Elle s'appelle Julia Margaret Cameron. Elle a deux grands yeux profonds comme la mer », « elle est ni brune, ni blonde, ni châtain non plus, mais tout à la fois... ». Forest interpelle ensuite le lecteur – « Peut-être l'avez-vous déjà rencontrée ? Si c'est le cas, vous n'avez pas pu l'oublier. Je la recherche depuis l'automne 1875. Aidez-moi à la retrouver » – et lui demande : « Peut-être lui ressemblez-vous, vous-même ? Vous

²¹⁶ Fred Forest, « Art et communication : l'expérience du *space-media* », in *Coloquio Artes*, n°16, 1974.

²¹⁷ *À la recherche de Julia Margaret Cameron* : catalogue Tome III, pp.1161-1288.

²¹⁸ Avis de recherche, *Var Matin*, 21 janvier 1988 : catalogue Tome III, p.1188.

avez aussi des rêves et des idées plein la tête, ou des soucis ? ». L'artiste tente de susciter chez le lecteur une identification au personnage, avec en fond l'idée que n'importe qui pourrait se reconnaître dans le portrait ainsi dressé de Julia Margaret Cameron, « même les garçons, les chats et les notaires... »²¹⁹. Les trois derniers paragraphes de cette annonce sont consacrés à la formulation de l'appel à participation et à une présentation générale du projet ainsi introduit : Forest invite le public à se rendre dans un photomaton et d'envoyer les clichés de leur visage au musée des beaux-arts, photographies qui seront toutes exposées au fur et à mesure de leur arrivée. Deux avis de recherche sont ainsi publiés toutes les semaines jusqu'à la fin du mois d'avril, afin d'introduire un contexte favorable à la phase événementielle, consistant à faire apparaître le personnage de Julia Margaret Cameron *in vivo* dans la ville, le 29 avril 1988. Cette journée fait l'objet d'un programme détaillé et mis en scène par Forest. Durant toute la matinée, deux mannequins en plastique sont assis chacun sur un banc, Place de la Liberté : l'un est nu à peine dissimulé sous un linge, l'autre est vêtu de manière sophistiquée, avec accessoires, chapeau et lunettes de soleil ; tous deux portent une pancarte sur lesquelles on peut lire : « La vraie Julia Margaret Cameron, c'est moi, ce n'est pas celle d'à côté ! ». En début d'après-midi, une femme costumée vient rompre cette scène figée quelque peu insolite : elle se déplace d'un banc à un autre, retire les pancartes de devant ces femmes de plastique, et reste quelques temps assise, avant qu'une camionnette débarque, de laquelle deux hommes descendent puis saisissent les mannequins et les embarquent. Une vingtaine de minutes plus tard, c'est au tour d'une voiture décapotable de se présenter, la comédienne y prend place puis défilera à lente allure dans les rues de Toulon, tout l'après-midi. En fin de journée, une conférence de presse est donnée par « Julia Margaret Cameron » dans une brasserie de la ville, Fred Forest l'interpelle, la questionne de manière virulente, les deux simulent une dispute, jusqu'à ce que la jeune femme décide de quitter les lieux. Forest la poursuivra en voiture, sirène hurlante, feignant une possible interpellation musclée. Nous sommes ici en présence d'une œuvre-événement qui s'inscrit à la fois dans l'espace médiatique et l'espace urbain, selon un principe d'animation construit sur un scénario précis, avec une mise en scène de chacune des étapes et des rebondissements narratifs.

²¹⁹ Avis de recherche, *Var Matin*, 26 janvier 1988 : catalogue Tome III, p.1189.

Faire campagne pour une autre télévision.

Ce processus de théâtralisation est un principe moteur de l'œuvre *Fred Forest Président de la télévision bulgare*²²⁰, menée en 1991. Cette action s'engage au-delà de la théâtralité de l'animation précédente, sans crainte de flirter avec les appareils spectaculaires d'une campagne électorale. Poussé comme il le dit par des amis bulgares, il annonça officiellement le 2 octobre 1991, à peine arrivé à l'aéroport de Sofia, sa candidature pour la fonction de Président Directeur Général de Balgarska Televizija, une société d'exploitation de BTV 1 et BTV 2, les deux chaînes nationales bulgares. Cette déclaration prend l'allure d'un meeting électoral. Dans une mise en scène, à la fois urbaine et médiatique, Forest se montre systématiquement dissimulé derrière de larges lunettes de soleil de couleur rose, qui seront son accessoire caractéristique. Il défile solennellement dans les rues de Sofia, assis sur le toit d'une berline et escorté de nombreux cavaliers, le tout animé d'une fanfare. Un clip de campagne est produit et diffusé à la télévision, répandant le slogan suivant : « Fred Forest, président de la télévision bulgare : Pour une télévision utopique, créative, interactive et nerveuse ». Si Forest prend l'allure et les attributs d'un postulant à la présidence d'une chaîne de télévision, ce n'est pas pour faire semblant ou pour tromper, la candidature est réelle, le défilé de célébration et les slogans le sont aussi. Cette œuvre revêt un aspect parodique qui tend à décontenancer. Forest déguise cette action en opération de communication aux traits grossiers, en décalage avec le contenu du programme qui vante le changement et le renouvellement du système audiovisuel, mettant ce dernier face à ses responsabilités : la télévision, en tant que média qui communique de l'un vers tous, a le devoir de stimuler, de provoquer les récepteurs et non de les assoupir et de les laisser dans un contentement béat. Cette « mission » est celle-là même que Forest confie à l'art. La simulation, telle qu'elle est mise en jeu dans cette œuvre, joue à deux niveaux, c'est-à-dire à la fois en déguisant un acte sous l'apparence d'un autre – une action artistique en un processus de campagne spectaculaire – et en reproduisant une situation réelle à des fins de démonstration – une autre télévision est possible si elle est appréhendée comme véritable matériau et support d'une approche créative et artistique. Forest rend cette candidature visible aux yeux du plus grand nombre (défilé grandiloquent et clip publicitaire) pour que le public ait conscience et se sente concerné par *qui* dirige les médias dont il est le

²²⁰ *Fred Forest, président de la télévision bulgare* : catalogue Tome III, pp.1463-1484.

spectateur. C'est rompre le huis-clos : mettre ce qui se fait d'accoutumée en privé bien en vue sur la place publique.

2.2.2 De la simulation : jeux de société et pouvoir

Transposer le spectacle dans l'espace d'exposition.

Avoir pour méthode d'opérer à des actes de simulation dans un but de provoquer les destinataires des œuvres – c'est-à-dire à la fois le public et les acteurs de monde de l'art – amène Fred Forest à expérimenter des rencontres entre éléments *a priori* antonymiques : la culture populaire issue des médias de masse et l'espace officiel dédié à l'art. Le geste en soi s'inscrit dans des filiations historiques du Pop Art, par exemple, mais dans certaines œuvres de Forest, la transposition du populaire dans l'espace élitaire se fait de manière directe, sans phase interprétative. C'est l'impression que l'on a lorsqu'en 1975, il présente *J'expose Madame Soleil en chair et en os*²²¹, au Musée Galliera, à Paris. Le contenu et le propos de l'œuvre tiennent littéralement dans son titre : Forest transforme l'espace d'exposition en salon de consultation astrologique, installant Madame Soleil sur une estrade, personnalité médiatique et populaire, bien réelle, présente « en chair et en os ». Les images filmées sur place nous montrent les visiteurs de l'exposition tour à tour demandant conseils à l'astrologue. Les spectateurs sont venus nombreux et emplissent le musée. Chacun décline son signe du zodiaque, Madame Soleil « diagnostique » en quelques mots, livre quelques clés des thèmes astraux et autres prévisions. Les échanges personnalisés, voire privés, sont exposés aux yeux et oreilles de tous. Par l'intermédiaire de Madame Soleil, Forest transpose tels quels les modes d'une prestation de service classique dans l'espace d'exposition. Confusion des genres : glissement d'une « icône » médiatique, issue de la culture populaire, dans le champ de l'art reconnu et présenté dans son contexte muséal.

Forest se met aussi en spectacle. En 1979, Fred Forest est invité à l'exposition « Tendances de l'art en France » présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris²²². Il choisit pour l'occasion de publier dans le quotidien *Libération* un espace sur lequel est écrit,

²²¹ *J'expose Madame Soleil en chair et en os* (juin/septembre 1975) : catalogue Tome I, pp.357-362.

²²² « Tendances de l'art en France », du 26 octobre au 2 décembre 1979, Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Libé œuvre d'art* : catalogue Tome II, pp.773-776.

« Certificat d'artiste », support édité à soixante mille exemplaires. Le document original encadré avec faste est exposé dans le musée. Durant le vernissage, Forest se tient assis à un bureau, disposé à signer les exemplaires de *Libération* apportés par les visiteurs. Une assistante dotée d'un porte-voix harangue la foule, vend des journaux et incite le public à venir se faire dédicacer l'œuvre multiple par l'artiste. Il s'agissait de tourner en dérision le fonctionnement et les mécanismes du marché et des institutions de l'art : revendiquer le pouvoir de l'artiste à déterminer ce qui peut basculer dans le champ de l'art et transformer sa participation à cette exposition collective en une animation bruyante et dynamique, faisant savoir au plus grand nombre de visiteurs la provocation du geste, dans un cadre montrant peintures et œuvres sculptées contemporaines qui s'inscrivent dans le prolongement traditionnel de l'œuvre unique, authentique, signée de la main de l'artiste et certifiée « œuvre d'art » par le monde institutionnel. Le procédé simulateur se dote de vertus démonstratives qui servent le propos de l'artiste : le milieu de l'art se retrousse, d'après lui, sur des pratiques picturales et sculpturales désuètes, dont la matérialité ne serait qu'au service d'une économie des objets et marchandises. Forest veut explorer l'immatérialité sur laquelle repose la société de l'information, produire des « objets information » insaisissables par le marché, démonter les incompatibilités, logées entre les mécanismes structurels des instances de l'art et le principe d'un art d'action et de la communication.

Simuler les rouages économiques et spéculatifs des marchés de l'art et de l'immobilier.

Le monde de l'art, son marché, ses experts et collectionneurs sont régulièrement les cibles de Forest qui développe des actions critiques simulant les codes et modalités de ce système. Mais au-delà du marché de l'art, c'est le système économique qui est visé. Le projet de la vente du *Mètre carré artistique* repose sur la mise en scène des croisements et similitudes entre les ventes d'art et les ventes de biens immobiliers. Par le brouillage des différences entre ces deux domaines, Forest nous amène à les considérer comme apparentés, les caractères excessifs de l'un et de l'autre se juxtaposent dans un processus de simulation.

On peut d'abord noter que cette œuvre, comme son titre l'indique, prend pour point de départ une question générique de l'art, celle de l'espace. Notion que l'artiste réduit à une entité numérique et de mesure et en fait un point d'accroche avec le monde de l'immobilier. Les objets d'art comme les biens immobiliers ont en commun qu'ils sont des

moyens d'investir de l'argent et de spéculer sur l'espace : l'espace physique de l'œuvre en tant qu'objet et volume ; la surface habitable ; mais également l'espace mental ou de projection auquel l'un et l'autre ont recours. Investir de l'argent dans des œuvres ou dans l'immobilier, c'est se projeter dans ce qui vient, une certaine idée de l'histoire (pour l'art) et du futur (pour l'immobilier), avec en fond un désir de « profit » au sens le plus large du terme, tirer avantage et bénéfice. Dans tous les cas, il s'agit aussi et surtout de propriété, de posséder légalement un bien, quel qu'il soit. La propriété comme fondement de la société capitaliste et consumériste.

L'œuvre du *Mètre carré artistique*²²³ se développe en plusieurs étapes ; elle s'amorce début 1977 par la création d'une société civile d'immobilier dite du « mètre carré artistique », entreprise légalement constituée devant notaire. Forest acquiert via cette société un terrain d'une surface de vingt mètres carrés, divisé en parcelles d'un mètre sur un mètre, à la frontière suisse, dans la commune de Filingues, en Haute-Savoie. Le 10 mars 1977, il diffuse dans *Le Monde* un encart publicitaire : « Placez vos capitaux à deux pas de la frontière suisse », invitant les lecteurs à assister à la vente aux enchères de ces parcelles dites artistiques le 22 mars à l'Espace Cardin, sous l'autorité de Maître Jean-Claude Binoche, au cours d'une vente annuelle d'œuvres d'art, « Tableaux d'aujourd'hui »²²⁴. L'œuvre proposée par Forest est numérotée initialement 83 bis « M2 artistique » dans le catalogue. Le lendemain de la publication de l'offre par voie de presse, l'artiste est convoqué par les services de la répression des fraudes auprès du Ministère de l'Intérieur, suspecté de publicité mensongère. Un rapport sera ensuite rédigé à la demande du procureur de la République par des brigadiers de la gendarmerie d'Annemasse s'étant rendus sur les parcelles de « mètres carrés artistiques », attestant le caractère non artistique du lieu. Suite à cette mise en doute de la qualité et du statut artistique de la proposition, Forest fait connaître l'affaire par communiqué de presse, engendrant l'édition de brèves et d'articles dans les journaux généralistes et économiques, relayant la décision.

Le 20 mars 1977, sur ordre du Parquet, la Chambre de Discipline des Commissaires-priseurs interdit à Maître Binoche de procéder à la vente du « mètre carré artistique », ce qui amène Fred Forest à proposer, en remplacement, un « mètre carré non artistique »

²²³ *Mètre carré artistique* : catalogue Tome II, pp.633-726.

²²⁴ Extraits du catalogue de la vente « Tableau d'aujourd'hui » : catalogue Tome II, pp.637-639.

(numéroté 83 ter dans le catalogue des ventes) : une pièce de tissu blanc d'une surface d'un mètre carré, dont l'artiste précise le coût d'achat, soit cinquante neuf francs. Ce textile fut déposé au sol à l'entrée de la salle des ventes se faisant ainsi piétiné par les auditeurs et participants, puis fut mis en vente pour atteindre en ultime enchère le prix de six mille cinq cent francs. La tournure imprévue que prend le projet de Forest en cours d'élaboration, au moment où la proposition a été jugée « non artistique » par un officier de gendarmerie, donne l'occasion rêvée pour Forest de soulever une question fondamentale, celle du statut de l'art : qui a autorité sur la notion de présence d'art, ou pas ? Le renversement de la situation s'avère démonstratif : cette surface jugée artistique par un artiste et un commissaire-priseur, ne l'est pas par les autorités non culturelles ou artistiques ; Forest remplace son œuvre en un objet dit « non artistique », qui lui se voit accepter comme œuvre d'art et peut être vendu suivant le protocole habituel.

Cette action est prolongée quelques mois plus tard. Le 20 septembre 1977, *Le Monde* publie un second encart publicitaire produit par Forest, intitulé « Appel d'offre international. Spéculation Mètre carré artistique »²²⁵, invitant les potentiels acquéreurs à retourner leurs promesses d'achat du montant de leur choix avant le 15 octobre 1977. Cette annonce fut également publiée dans le quotidien allemand *Frankfurter Allgemeine* ; une tentative de parution dans les colonnes de *Newsweek*, aux Etats-Unis, fut annulée, la direction du journal ne saisissant pas la nature, ni le statut de l'annonce soumise par Fred Forest. Cette œuvre aboutit sur une conférence de presse, présentant l'ensemble du projet et ses différentes étapes, organisée dans les salons de l'Hôtel Crillon, à Paris. Les enveloppes, contenant les promesses d'achat, sont tour à tour ouvertes et annoncées au public présent. Forest présente cette action menée à l'Hôtel Crillon comme « la parodie d'un rituel à l'échelle des structures juridiques, des codes culturels, des mécanismes et des systèmes d'information »²²⁶. Ce même encart nous livre l'ampleur ironique, voire cynique de l'intention de l'artiste. Fred Forest y décrit les arguments en faveur d'un tel placement en employant les mêmes codes de langage que le système dont sa critique est la cible : il s'adresse « aux spéculateurs féroces » afin qu'ils investissent dans un « placement à haut rendement », « placement mixte à cheval sur les domaines de l'art et de l'immobilier qui

²²⁵ Annonce publicitaire « Appel d'offre international. Spéculation M2 artistique » et promesses d'achat : Tome II, pp.665-692.

²²⁶ Fred Forest, Thèse de doctorat *Expérience d'art sociologique et communication artistique*, 1985, p.281. Catalogue Tome II, pp.1033-1042

associe deux types d'investissements qui ont fait leurs preuves par le passé », parlant ouvertement et frontalement de « marchandise artistique »²²⁷. Il emploie un langage racoleur et excessif qui veut mettre en valeur l'impudence d'un art qui ne serait qu'objet de spéculation financière. Démontrer par l'absurde les limites d'un système qui appliquerait à l'art les seules lois de la consommation de marchandises.

Comme un jeu de société : l'exemple du Territoire du mètre carré.

La même année qu'ont eu lieu ces actions autour du *Mètre carré artistique*, Forest propose à la ville d'Annemasse un projet de *Musée du territoire du mètre carré*, auquel aucune suite ne sera donnée. Ce musée est imaginé reposant sur un système de financement basé sur le mécénat, ceci essentiellement pour la mise en place de l'infrastructure, et sur les ventes aux collectionneurs selon le potentiel économique et le marché de l'art. L'objectif consiste « après une observation du fonctionnement des règles de la vie sociale, à imaginer et à réaliser une sorte de jeu ouvert prenant simultanément double appui sur la réalité et la fiction pour en proposer de nouvelles formulations »²²⁸. Il s'agit, selon les propres mots de l'artiste, de la production de situations, de documents, d'objets, « sous couvert de l'art »²²⁹. L'art serait prétexte à l'élaboration d'un jeu de société, dont l'artiste en serait « concepteur et animateur ». Parce que la fiction est permise, l'artiste annonce qu'il fera intervenir, dans l'équation de ce modèle de simulation, des éléments aléatoires tels que la découverte d'uranium, des cyclones ou encore la sécheresse. Ce musée montrerait au public des éléments fictifs, mais malgré tout probables, qui construiraient un monde à cheval entre le réel, l'ordinaire, l'immédiat et le quotidien, et un espace symbolique et fabulé. Fred Forest est le maître d'un jeu aux conséquences stratégiques réelles dérisoires, allant lui-même comparer sa proposition au jeu du Monopoly. L'autodérision est de mise, le sérieux de l'affaire est exclu. Mais pour un effet de réel, il utilise les codes et le langage « de nos contemporains »²³⁰, d'où le choix du titre institutionnel de « musée », permettant selon Fred Forest de mieux généraliser, voire populariser son message. Donc parodier, imiter les codes de communication couramment

²²⁷ Fred Forest, « Appel d'offre international. Spéculation M2 artistique » (p.1 INA30) : catalogue Tome II, p.665

²²⁸ Texte de présentation du *Musée du territoire du mètre carré* : catalogue Tome IV, pp.1886-1888 (Citation p.3 du texte, catalogue p.1888).

²²⁹ *Ibid.*, p.3 du texte : catalogue Tome IV, p.1888.

²³⁰ *Ibid.*, p.1 du texte : catalogue Tome IV, p.1886.

usités afin de mieux s'insérer dans le tissu déjà existant. Si ce musée ne verra pas le jour sous cette forme ainsi imaginée, ce concept du mètre carré artistique prend une tournure décisive en 1980, lorsque Forest acquiert un ancien pavillon de chasse dans la commune d'Anserville, située dans l'Oise. Cette propriété devient *Le Territoire du mètre carré*. Ce lieu est à envisager comme une sorte d'état autonome, avec son règlement intérieur, son administration bureaucratique, sa structure pyramidale au sommet de laquelle Forest s'autoproclame gérant et « président à vie ». Concrètement, cette maison ou ce « territoire » accueille une installation permanente et évolutive. Constituée de plusieurs mises en scène, elle matérialise les attributs du pouvoir spectaculaire : une salle dotée d'un « trône », un siège administratif, une salle des machines abritant les commandes symboliques des systèmes de communication de cette micro-entité territoriale. Ce projet repose sur le principe de propriété, bien qu'il soit réduit à cette même entité générique du mètre carré : n'importe qui peut acquérir un mètre carré de terrain, un titre de propriété et de citoyen du territoire lui sera remis. La simulation vient mettre en exergue ce rapport étroit entre citoyenneté et propriété, l'un ne s'acquiert sans l'autre.

2.2.3 Approches parodiques. Un conformisme ironique ?

Répéter pour révéler la différence.

En 1996, aux prémisses de l'art utilisant le réseau internet comme matériau et support, Forest organise la mise en vente aux enchères de *Parcelle Réseau*²³¹, une œuvre d'art abritée par un site internet, qui ne sera dévoilée qu'à la fin des enchères et montrée uniquement au meilleur acquéreur, à qui l'artiste donnera alors les codes d'accès. Il répète de nouveau les mêmes conventions qu'une vente d'objets d'art (vente légale avec commissaire-priseur, montée des enchères, etc.), sauf que l'œuvre n'a pas de matérialité physique et qu'elle n'est pas montrée avant le dénouement de la vente. Forest adopte le mode de la *répétition* : répéter et reproduire – à travers les œuvres – des faits, des modes de pensée, des mécanismes économiques, socioculturels courants. Gilles Deleuze, dans *Différence et répétition*, nous dit en substance que plus notre vie quotidienne apparaît standardisée et stéréotypée, plus l'art doit s'y attacher et en extraire cette petite

²³¹ *Parcelle Réseau* : catalogue Tome III, pp.1585-1592.

différence²³². Il s'agirait d'une différence surgissant de la répétition. N'est-ce pas par cette répétition, non dénuée d'ironie, que Forest nous fait nous focaliser sur la *différence* ? Le protocole de vente est *a priori* identique. La différence se situe dans la nature même de l'œuvre mise en vente. Dans une démonstration par négation ou soustraction, Forest nous dit que l'art existe aussi dans l'immatérialité et les « incorporels » (pour reprendre la terminologie d'Anne Cauquelin²³³). Les institutions culturelles et artistiques doivent, d'après lui, prendre en compte les champs qu'il a expérimenté auparavant en quête d'un nouveau langage qui placerait le moment (ou la présence) de l'art non pas simplement dans des objets, mais dans les flux qui circulent entre les éléments et acteurs de ses dispositifs artistiques. Il reproche à la majeure partie des musées, galeries, collectionneurs et écoles de répéter les formes et codes anciens de l'art, sans considérer son potentiel immatériel, et de se détourner des expérimentations des arts technologiques. Il répète alors les principes du marché de l'art et démontre que ce qu'il produit d'immatériel peut parfaitement s'y adapter.

Fred Forest, un ironiste face au cynisme ambiant ?

L'ironiste dit autre chose que ce qu'il pense. Il tâche de faire comprendre à son interlocuteur autre chose que ce qu'il dit. L'ironie morcelle, brise la continuité et instaure une dialectique. Ainsi l'ironie adopte le discours d'autrui, mais elle le contracte, voire le surenchérit pour tendre vers un « scandale » de sorte que ce dernier devienne intenable, et c'est pourquoi Forest préfère accélérer le processus médiatique, plutôt que lui résister. L'objectif de l'ironie est, par un détour ou un détournement, de faire apparaître à l'ironisé ses propres erreurs, ses propres scandales afin qu'il en prenne lui-même conscience. L'ironie serait un art non pas de vaincre mais de persuader, convaincre. En ce sens l'ironie contourne l'obstacle, elle ne combat pas de front son sujet mais adopte une approche énonciatrice de cette problématique. À travers ses œuvres Forest ne combat pas frontalement le marché de l'art ou le pouvoir en général, il contourne ses cibles, puis les encercle et les intègre. En les intégrant, il les laisse s'exprimer et agir selon leurs règles. Par conséquent, elles participent amplement à la tournure ironique des œuvres, démontrant par elles-mêmes la nature des aspects que Forest critique.

²³² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 416p.

²³³ Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006, 143p.

Ce serait une sorte de renversement cynique où la provocation est une méthode et non une fin, telle que le pratique le « cynisme vulgaire »²³⁴. La société de consommation, avec tous ses excès qu'on peut lui reprocher, participe au cynisme vulgaire ambiant. Lequel affecte le contexte culturel et artistique à travers l'indécence du marché de l'art dont l'explosion se situerait dans la décennie 1980. Durant cette période, l'économie de l'art devient de plus en plus manifeste, notamment par la multiplication des foires et des galeries. Cette décennie connut ainsi un marché des œuvres d'art du XX^e siècle d'une ampleur sans précédent, notamment en ce qui concerne des artistes contemporains et en activité – Jeff Koons, Anselm Kieffer, Jean-Michel Basquiat, La Figuration Libre, etc. Ce sont ces aspects qu'entend dénoncer Fred Forest à travers l'ensemble de son action du *Mètre carré artistique*. Cette provocation s'inscrit dans une dénonciation du système marchand de l'art commune à nombreux de ses contemporains²³⁵.

Vers une ironie conforme à l'ironisé ?

En ouverture de *L'Ironie*²³⁶, Vladimir Jankélévitch propose une réflexion sur le « conformisme ironique » ; il nous dit que « l'ironie joue avec le danger », qu'elle « l'imite, le provoque, le tourne en ridicule », se risquant même « à travers les barreaux pour que l'amusement soit aussi dangereux que possible. » Peut-être faudrait-il chercher du côté de l'ironie conforme ? L'ironie conforme s'appliquerait à respecter la réalité brutale afin d'en donner une critique, une description objective.

Comme en miroir de la Biennale de São Paulo, Fred Forest organise la *Biennale de l'an 2000*²³⁷, du 5 au 28 octobre 1975, en marge de la manifestation officielle, dans des bâtiments voisins. À la différence de 1973, il n'était pas invité à la biennale ; il est venu à São Paulo pour la regarder depuis l'extérieur, du dehors et « pour agir sur elle du dehors », comme nous le suggère Vilém Flusser²³⁸. Il s'agissait d'une sorte de fiction qui prenait pour thème la Biennale de São Paulo de 1975, retranscrite vingt-cinq ans plus tard, en l'an 2000. C'est la mise en place d'un écart temporel artificiel, mais qui permet une

²³⁴ Au sujet des cynismes, lire l'analyse de Michel Onfray, dans *Cynismes*, Grasset, Paris, 1989, 215 p.

²³⁵ Du côté de ses contemporains, pensons à Gina Pane qui demande 10% du salaire des visiteurs de ces expositions, à la « merde » en boîte de Piero Manzoni, à Vito Acconci ou Joseph Beuys, etc.

²³⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie* (1936), Paris, Flammarion (réédition), « Champ Flammarion », 1999, 186p.

²³⁷ *Biennale de l'an 2000* : catalogue Tome I, pp.365-416.

²³⁸ Vilém Flusser, dans Fred Forest, *Art sociologique*, (*op.cit.*), p.359.

distanciation face à l'événement officiel en cours. Cette œuvre se constituait de divers documents (textuels, photographiques) « conservés » toutes ces années durant, comme pour transposer un événement en cours, actuel, dans un temps déjà passé via l'activation d'un travail de mémoire. Par exemple, l'artiste remet en scène l'inauguration de la biennale, avec ses discours et protocoles appropriés pour une telle occasion, les mets offerts au public, comme pour imiter conformément un rite que Forest par cette action semble rejeter dans un temps oublié et désuet. De plus, les acteurs de cette *Biennale de l'an 2000* étaient eux-mêmes des artistes participants à la « vraie » biennale de 1975. Le propos de cette action, d'après Vilém Flusser, était de « réifier un événement social présent en l'arrachant de son contexte et en le regardant d'une distance historique fictive »²³⁹. Flusser fut consultant et commissaire de la biennale de 1973 avant de se dégager de ses responsabilités, ne partageant pas la récupération des artistes et des œuvres par l'appareil établi au pouvoir²⁴⁰. Pour lui, cette œuvre prend un sens très fort quant à la démonstration qu'elle expose, car « 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 »²⁴¹. Les deux événements se déroulaient dans une même réalité, l'une se travestissant en l'autre pour mieux en révéler les mécanismes. L'idée d'une ironie conforme s'échappe de cette *Biennale de l'an 2000*. Un certain conformisme ironique du reflet, sur le modèle du miroir... Ne s'agit-il pas de cette même ironie qui, d'après Jankélévitch, « mélange des incompatibles : sociale et individuelle, comique et tragique, télescopant l'un contre l'autre les mots et les qualités hétérogènes », réalisant ainsi la « coïncidence des opposés »²⁴² ?

²³⁹ *Ibid.*, p.360.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p.360.

²⁴² Vladimir Jankélévitch, *L'ironie, op.cit.*, p.141. Soren Kierkegaard souligne pour sa part l'aspect politique de l'ironie, en ce qu'elle menace toujours l'institution et l'ordre établi (dans *Œuvres complètes II*, Paris, De l'orante, 367 p., voir notamment le chapitre intitulé « Le concept d'ironie »).

2.3 De la prestation aux stratégies de communication

2.3.1 Fred Forest ou des tentatives de prestations.

L'art sociologique et l'esthétique de la communication ne consistent pas en la mise en œuvre d'objets commercialisables mais au déploiement de « gestes », ce qui modifie considérablement les solutions économiques envisageables par Fred Forest. Ces gestes prennent la forme d'événements, d'animation urbaine, de *Promenade sociologique*, de jeux dans les espaces médiatiques ou physiques au cours desquels s'instaurent des moments d'échange, de communication et de relation avec (et entre) des participants. En 1980, Fred Forest publie et signe individuellement le « Manifeste de l'art sociologique : acte II » et s'y déclare « agent de communication » et « prestataire de service »²⁴³. La question de la prestation pourrait alors s'envisager en filigrane dans l'ensemble de sa pratique ; mais ces gestes qui ont à voir avec le service ne font pas l'objet de transaction d'argent. Quand Fred Forest en 1975 propose « gracieusement » *Téléchoc Téléchange*, il se positionne en intermédiaire d'un espace d'échange d'objets entre des individus isolés – des téléspectateurs – qui ne pourraient *a priori* se rencontrer et entrer en communication autrement que par l'interface de l'artiste. Ainsi Forest caresse l'idée de fournir des services avec contrepartie financière, ces projets de prestations s'adressent à des collectivités, entreprises ou groupes médiatiques.

²⁴³ Fred Forest, « Manifeste de l'art sociologique : acte II », (publié par le journal *Le Monde*, 7 février 1980. Catalogue Tome IV, p.2201.

Dès 1971 son intention est de trouver une solution économique concrète à sa démarche ; la participation au marché traditionnel de l'art étant d'emblée exclue, bien que ponctuelle et donc marginale en revêtant des airs ironiques et parodiques, comme en témoignent les expériences de vente aux enchères du *Mètre carré artistique* puis *non artistique* en 1977, ou de *Parcelle Réseau* en 1996. Forest entreprend à plusieurs reprises de développer des applications – des dispositifs et concepts mis en jeu dans ses œuvres – pour le monde du commerce et du spectacle.

D'abord, ce rapport au champ plus général de l'entreprise est évident par l'intégration à ses actions de technologies novatrices – vidéo, affichages électroniques, etc. : afin d'expérimenter ces techniques Forest entre en contact avec des entreprises telles que Sony ou Sayag, engage des partenariats pour bénéficier de prêt d'équipement de vidéo portable ou de panneaux à diodes, le coût de ces matériels étant alors considérable. Mais cette approche va au-delà du simple partenariat quand l'artiste envisage ses œuvres – tels le tableau-écran ou des interventions dans les espaces télévisuel et radiophonique – comme des sortes de prototypes-pilotes, dont le développement tendrait à une application directe au monde du commerce, de la publicité et du divertissement culturel. Tentatives d'application apparaissant visiblement comme recherches d'activités rémunératrices. Forest s'affiche en quête de solutions économiques au statut d'artiste qui ne s'inscrivent pas dans la tradition du commerce de l'art, mais dans celui de l'adaptation au modèle économique du tertiaire, par l'adoption des traits et modes de fonctionnement spécifiques au monde économique de l'entreprise et de l'industrie culturelle.

Des projets de production et d'animation de télévision et de radio.

Sa pratique est ponctuée du développement de plusieurs propositions ayant à voir avec la prestation de services. Les archives nous livrent une série de projets, non aboutis, destinés à intégrer les programmes de *mass media* ; chaînes de télévision et de radio, notamment *Europe 1* ou *Radio Monte Carlo*. Ainsi, en 1976, il soumet comme producteur *Le commissionnaire ou le facteur télévisuel*²⁴⁴, une émission d'une durée initiale d'une cinquantaine de minutes, prévue pour une diffusion hebdomadaire ou bimensuelle. Ce magazine consiste dans un premier temps à lancer un appel auprès des téléspectateurs :

²⁴⁴ *Le commissionnaire ou le facteur télévisuel* : catalogue Tome IV, pp.1879-1881.

Forest se propose de réaliser des actions qui lui seront dictées par écrit par le public. Par exemple, « Mr X de Carpentras demande à rendre visite à Mr X de Paris qui tient un bistrot à l'angle de la rue Lepic » : Fred Forest rend visite au « commanditaire », filme sa requête, puis se rend sur le lieu où l'action doit se dérouler, action qui sera également filmée. Les deux réalisations, « la demande d'action » et « l'action demandée » seront diffusées, augmentées d'une conversation téléphonique menée en direct avec la personne à l'origine de la requête. Forest conclue le dossier de présentation par la formulation de la finalité d'un tel programme : « Cette émission tout en jouant une fonction sociale importante peut être également un agréable divertissement en même temps qu'une occasion de participation et de dialogue »²⁴⁵. L'on entend ici : à la fois que l'artiste ne renonce pas à l'intention d'intervenir dans le quotidien des individus et de provoquer des moments participatifs et relationnels ; et qu'il adopte le langage des médias leur vantant le potentiel divertissant de son projet. L'artiste glisse dans l'espace des *mass media*, non pas pour les détourner de manière intempestive comme il a pu le faire avec ses *space-medias*, mais pour l'intégrer réellement, apportant une certaine caution artistique et culturelle (par son statut et ses activités antérieures et parallèles) à un programme qui se veut malgré tout plus divertissant que critique ou subversif.

Les œuvres comme expériences-pilotes : se projeter en producteur, animateur de télévision ou de radio.

Quels sont les passages et basculements envisagés par l'artiste entre sa pratique artistique et la production de programmes mass-médiatiques ? Plusieurs formes sont pensées : des contenus informationnels réagissant à l'actualité, des micros interventions ludiques et divertissantes, en passant par de véritables extensions d'œuvres participatives déjà existantes.

Si Fred Forest n'a pas pour ainsi dire développé pleinement des œuvres documentaires, certaines s'y apparentent, comme *L'art sociologique aux 24 heures du Mans* (1983). En y prenant appui il se permet de démarcher des responsables de programmes et d'exposer ses compétences de producteur de contenus informatifs. L'expérience conduite pendant les courses automobiles du Mans consistait à mener une sorte d'enquête vidéo sur le public de

²⁴⁵ *Ibid.* : catalogue Tome IV, pp.1880-1881.

la manifestation. Ce sont des micros entretiens au cœur de l'événement, interrogeant des spectateurs sur leurs rapports personnels à l'automobile et à ce genre de rassemblement populaire. Sur ce modèle, Fred Forest esquisse *Regarder l'événement par l'autre bout de la caméra* (vers 1984-85), une émission abordant un événement politique, sportif, ou encore social, mais dégagée d'une recherche d'objectivité, pour tendre, selon lui, vers un document qui serait non journalistique, vers l'exposition de « partis-pris délibérément subjectifs »²⁴⁶.

L'action participative *Téléchoc Téléchange* (1975) est pour sa part présentée comme « maquette » dans un document servant à démarcher des programmeurs de télévision²⁴⁷. L'artiste envisage de développer ce dispositif sous les traits d'une émission télévisuelle régulière. Cette ambition est également affichée dans un dossier²⁴⁸ exposant différentes œuvres qui pourraient être destinées aux *mass media*, Forest assurant la production et l'animation des programmes. Nous y retrouvons une déclinaison de *L'eau qui coule* (présentée en 1986 sur une chaîne de télévision indienne), intitulée *La télévision qui coule*. L'action proposée ici diffère quelque peu de la version initiale : il s'agit pour les téléspectateurs de téléphoner à l'émission afin de réduire progressivement le débit de l'eau en fonction du nombre d'appels, déchargeant l'œuvre première de sa portée contextuelle, puisqu'il s'agissait au départ de s'adresser à des téléspectateurs indiens préoccupés par la question élémentaire de l'accès à l'eau potable invités à répondre à l'antenne en quelques phrases à l'interrogation de l'artiste : « en quoi l'eau est-elle si importante pour vous ? ». Par cette adaptation au secteur audiovisuel français, le propos est réduit dans cette nouvelle version à un simple divertissement visuel. Glissement du sens d'une démarche que l'on perçoit à d'autres reprises : par exemple, on retrouve brièvement dans un canevas intitulé *Interstice* (vers 1984-1985) plusieurs aspects spécifiques au *space-media* et à sa déclinaison sur le support télévisuel, notamment dans l'intention de générer une sorte de « non-message », une forme qui viendrait court-circuiter la densité de la trame des programmes, un moment de pause dans les couches stratifiées des informations. S'il ne consiste pas directement à un temps de « blanc » ou de vide caractéristique du *space-media*, il s'apparenterait davantage, aux dires de Forest, à un objet télévisuel « en partage

²⁴⁶ Propositions de projets pour la télévision, vers 1984-1985 : catalogue Tome IV, pp.1951-1954.

²⁴⁷ Document *Le commissionnaire ou le facteur télévisuel* : catalogue Tome IV, p.1880.

²⁴⁸ Série de projets et programmes destinés à la télévision (1987) : catalogue Tome IV, pp.2029-2036.

entre le documentaire ringard et la pub ratée », jouant sur l'image, le son et les sous-titrages. Là encore, le sens premier de l'œuvre servant de point de départ à la conception d'émissions semble détourné pour aspirer à un ton plus anecdotique, plus divertissant²⁴⁹.

Le vaste projet du *Territoire du mètre carré* est lui-même l'objet d'une application pour un magazine de télévision. Rappelons que ce territoire physique est situé géographiquement à Anserville et se compose d'un terrain divisé en parcelles d'une surface d'un mètre carré que quiconque peut s'approprier en devenant « citoyen » du territoire, et utiliser comme lieu et support d'action ou de performance. Forest suggère d'y inviter régulièrement un artiste, écrivain, philosophe afin d'y réaliser une intervention télévisuelle de son choix, il aspire notamment à convier des personnalités comme Jacques Monory, Georges Pérec ou Joseph Beuys, des scientifiques, hommes politiques ou « chanteurs en vogue », ou tout individu anonyme ou « autodidactes inspirés » acceptant d'investir le lieu²⁵⁰.

Ces cas de transposition d'une œuvre ou d'une démarche dans le champ concret des médias de masse demeureront à l'état d'ébauche, mais nous permettent de saisir objectivement les tentatives d'étendre une pratique artistique *a priori* non rémunératrice dans le domaine d'une activité prestataire reposant sur une économie réelle, celle de l'industrie culturelle et médiatique. En 1994, Frank Popper écrit que dans le cas de Forest « l'art est sorti de son champ pour entrer dans celui des médias, voire de la publicité »²⁵¹.

Le tableau-écran. De l'œuvre d'art au produit créatif commercialisable.

Suite à la présentation du *Tableau-écran* au 2^{ème} Salon international de l'audiovisuel à Paris en 1971, Fred Forest envisage de créer une société commerciale d'audiovisuel. La

²⁴⁹ Notons qu'un document « Projet de création et de manifestation artistique. Réalisation de space-médium dans la presse » vers 1970-1971 (Catalogue Tome I, pp.1777-1779) nous livre l'avenir envisagé par Forest en ce qui concerne le *space-media* : « Après le lancement qui a été fait sous forme d'une œuvre conceptuelle matérialisée en un carré entièrement blanc [...]. Ils seront publiés sur des supports de presse qui peuvent varier. Une fois reconnues en tant que créations artistiques originales et outils de communication, ils pourront s'évader de la presse pour se réaliser sous forme d'affiches, sous forme de prospectus expédiés par la poste, sur les antennes de radio et de télévision. Pour pouvoir suivre cette carrière dans le temps le financement des *space-media* pourrait être assuré par des grosses firmes qui en retireraient une publicité de prestige en présentant l'opération sous l'angle du mécénat », précisant plus loin, qu' « il est bien entendu qu'aucune publicité n'intervient à l'intérieur du *space-medium* qui reste une surface contrôlée exclusivement par l'artiste » (Catalogue Tome I, p.1779).

²⁵⁰ Projet de magazine de télévision autour du *Territoire du mètre carré* : catalogue Tome IV, pp.1929-1934.

²⁵¹ Frank Popper, « Être artiste à l'heure des nouvelles technologies. Fred Forest et l'art de la communication », Paris, janvier 1994, in Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.43-46.

constitution d'une entreprise de prestation participe à ce qu'il entend alors être le nouveau rôle des artistes dans le contexte prégnant d'une « société des loisirs ». L'artiste, d'après Forest, deviendrait une sorte « d'ingénieur du temps libéré » qui s'apparenterait « au businessman rompu aux mécanismes du management, mais également au technicien réceptif aux transformations technologiques à travers les développements scientifiques »²⁵². Il s'agit pour lui d'opérer à la transformation de ses recherches artistiques menées jusque là, en une activité dont la rentabilité serait susceptible de lui fournir les moyens financiers de poursuivre sa pratique : trouver une issue économique à sa démarche pour se dégager « d'une activité culturelle plus ou moins marginale » en mettant en place un « plan commercial en liaison étroite avec les forces vives du temps », à savoir « l'industrie, le grand commerce, la publicité »²⁵³. Ainsi, dans le but de trouver des moyens financiers pour « disposer d'une économie autonome », Fred Forest tente de promouvoir le concept de tableau-écran auprès de partenaires susceptibles de voir en ce dispositif des applications possibles dans leurs activités respectives. Plusieurs usages sont envisagés par Forest : dans le champ publicitaire, « animation de lieux de vente » et « publicité de prestige » ou dans l'industrie du spectacle, pour laquelle il propose une prestation de décorateur de plateaux de télévision, de représentations orchestrales et théâtrales. Il songe également à appliquer le tableau-écran au domaine de la signalétique urbaine et routière pour des affichages nocturnes. Le vocabulaire employé par l'artiste relève du champ de l'activité commerciale, soutenu par un jargon promotionnel littéral : Forest nous dit que le tableau-écran est un « produit » dont la « force attractive » ne fait pour lui aucun doute et dont « l'efficacité publicitaire est remarquable » ; produit qui a bénéficié d'une « large propagande »²⁵⁴ médiatique lors de son exposition au Salon de l'audiovisuel (articles de presse, participation à plusieurs émissions de télévision et de radio) et qu'à cette occasion il s'est mis en relation avec plusieurs « clients potentiels »²⁵⁵. Les mots qui suivent concluent son argumentation :

« La vocation de notre société d'audiovisuel, son originalité, consisteront à ajouter en plus un « emballage » artistique dont la qualité facilitera l'assimilation du contenu que la publicité désire transmettre. [...] Parallèlement la poursuite

²⁵² Fred Forest, « Pourquoi avons-nous décidé de créer une société d'audiovisuel ? », Paris, le 2 juillet 1971 (non publié) : catalogue Tome IV, pp.1847-1854. Citations p.2 du document ; catalogue p.1849.

²⁵³ *Ibid.*, Citation p.1 du document ; catalogue p.1848.

²⁵⁴ *Ibid.*, catalogue p.1848.

²⁵⁵ *Ibid.*, catalogue p.1849.

individuelle de notre carrière sur le plan culturel donnera un label certain à notre activité commerciale »²⁵⁶.

Le ton est franc et sans détour. Le tableau-écran est converti en support promotionnel et conserverait ses attributs d'œuvre d'art. Le statut d'artiste et donc de l'œuvre viennent en renfort de caution et de légitimité et apportent comme un supplément d'âme à une application publicitaire. Forest emploie une terminologie démonstrative et clairement spectaculaire, mais il semble que le conformisme ironique constaté précédemment ne soit pas si évident à identifier ici. Forest se présente à la recherche de solutions économiques : remédier à la précarité financière de l'activité d'un artiste dont les œuvres ne prétendent pas participer au système marchand de l'art, en constituant une sorte d'agence de prestations « artistiques » applicables à des espaces de commerce et de loisirs.

Des œuvres au service de la publicité

Le concept du tableau-écran est sans doute un de ceux pour lesquels Forest a déployé le plus d'énergie afin d'étendre l'application en dehors de la propre sphère de l'art. Cette œuvre met en jeu des effets plastiques et visuels dont les qualités ornementales et décoratives ne sont pas sans échapper à l'artiste. C'est pour cette raison que ce procédé fut envisagé dans des contextes où le spectateur (l'utilisateur) est en attente et peut se laisser aller à la contemplation d'une œuvre mouvante et animée, plus attractive que les « tableaux statiques ou tapisseries auxquels on avait recours hier »²⁵⁷. Les arguments en faveur d'un art au service du confort du consommateur – et donc de l'assise du vendeur – exposés à cette occasion sont pleinement explicites. L'animation d'une grande surface marchande, avec l'intégration du tableau-écran, viserait « à créer sur place une ambiance euphorisante favorisant la vente, la stimulant le cas échéant par l'utilisation de rythmes sonores et visuels appropriés ». Il s'agit pour l'artiste d'offrir au supermarché la qualité d'un espace spécial, « un lieu privilégié où l'utilisateur trouvera non seulement les produits de consommation qui lui sont nécessaires, mais encore autre chose ». Cet « autre chose » serait animé par « l'idée latente et valorisante de culture mis à la portée de tous, donnant ainsi à chacun la conscience de participer à un monde privilégié », poursuivant en affirmant que « la présence d'animations-spectacles et d'animations-jeux constituera une

²⁵⁶ *Ibid.*, catalogue p.1849.

²⁵⁷ Fred Forest, dans document annexe « Présentation de trois animations », catalogue Tome IV, p.1851.

force d'attraction supplémentaire ». Forest conclut par un exemple concret de mise en situation, proposant d'équiper la sortie des caisses d'un dispositif dit « sculpture luminocinétique » dont il vante certains aspects en ces termes : « il est inutile de préciser que ces systèmes sont d'excellents supports de publicité », le tout agrémenté d'une possibilité de mettre en œuvre un jeu de loterie : « l'usager se présente sur une plate-forme devant la sculpture » et « introduit le jeton qui lui a été remis lors de son paiement en caisse. La sculpture rend alors son oracle »²⁵⁸. Il nous est difficile de comprendre très précisément les détails de cette installation, les idées exprimées par l'artiste révélant surtout l'intention de convaincre au sujet des possibilités d'asservissement de l'art à la société de consommation. Si les œuvres de Forest n'adoptent pas *a priori* les qualités formelles requises pour participer au marché de l'art, l'artiste modèle ses œuvres et son discours selon les formats et styles entendus par la sphère marchande de produits ordinaires. L'art est au service de la vente.

Cet aspect est souligné en 1994 par Mario Costa dans le texte « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication ». Y est mise en exergue la combinaison de trois paramètres que le théoricien définit en termes de facteurs esthétiques, sociologiques et publicitaires – agencement qu'il juge fondamental dans la pratique de Fred Forest : « les opérations de Forest ont un grand potentiel publicitaire », l'artiste pouvant ainsi apparaître, d'après Costa, « comme un agent publicitaire d'un genre nouveau » dont les agences de publicité n'auraient pas entrevu toutes les ressources et potentialités. Il prolonge sa remarque, certifiant que l'artiste « pourrait fort bien vendre ses idées et les employer pour faire consommer des produits quelconques » (tentation et tentative déjà exprimées dès 1971). Constatant que Forest n'a pas atteint cette finalité publicitaire, l'auteur préfère que l'on appréhende les idées de Forest en ce qu'elles se catalysent en « une sorte de tautologie informationnelle [...] dans laquelle l'opération fait de la publicité à elle-même et à son auteur ». Envisager l'œuvre de Forest sous cet angle de vue amène le philosophe à estimer que cet aspect « contribue à renforcer l'inquiétante connotation esthétique qui lui appartient »²⁵⁹. L'inquiétude manifeste n'est-elle pas due à cette ambivalence ou ambiguïté persistante, plaçant Forest toujours à la limite de la critique du système spectaculaire et de

²⁵⁸ *Ibid.*, catalogue Tome IV, p.1850.

²⁵⁹ Mario Costa « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Pour une Esthétique de la communication », p.58.

sa participation évidente, dans un balancement régulier où les nuances entre les différents angles d'attaque sont brouillées.

2.3.2 Stratégies de communication.

Emprunter le langage d'un agent de communication.

Dans le dessein de convaincre ses interlocuteurs (et potentiels partenaires et financiers, publics ou privés), Fred Forest remet des dossiers de présentation généreux en formules directes vantant la qualité événementielle de ses propositions et l'impact médiatique qu'elles peuvent générer. Les arguments adoptent le langage des administrations et de leurs conseillers en communication. Mentionnons quelques exemples significatifs.

Quand Forest s'adresse à des partenaires-supports de l'œuvre, tels des responsables de programmes télévisuels et radiophoniques, il met en valeur le caractère introspectif d'une œuvre médiatique. Ainsi des documents liés à l'action *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* (1984) nous annoncent que ce projet constituera « un événement média qui est appelé à connaître un retentissement important dont tous les partenaires bénéficieront »²⁶⁰. L'œuvre adopte la forme d'un événement et représente à un second niveau une manifestation au fort potentiel médiatique aspirant à faire jouir d'un certain faire-savoir aux personnes et organisations associées.

Forest ne loue pas l'originalité de ses propositions qu'auprès des médias-supports ou des institutions publiques, il fait aussi valoir le potentiel publicitaire de son travail auprès de promoteurs immobiliers, comme en 1986 avec le projet non réalisé intitulé *La sculpture en creux*²⁶¹. L'idée consiste en l'intervention de l'artiste dans le cadre d'un programme de construction ou de réhabilitation immobilière : s'immiscer dans la trame du quotidien de l'immeuble. Forest propose d'investir un des appartements, d'en boucler l'accès en le murant de toute part, mais en mettant en place à l'intérieur un système de caméra filmant l'espace vide et inhabité, les images réalisées étant diffusées sur plusieurs moniteurs installés dans le hall de la résidence. Les premiers arguments prononcés en vue de convaincre son interlocuteur soulignent qu'il s'agit de la création d'un événement par un « artiste international de la communication donnant lieu à d'importantes retombées

²⁶⁰ Fred Forest, *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* : catalogue Tome II, p.1011.

²⁶¹ *La sculpture en creux* : catalogue Tome IV, pp.2011-2016.

médiatiques compte tenu de sa notoriété et de l'originalité de la proposition », mettant ainsi l'artiste et sa renommée au centre du propos. La seconde phase de la démonstration précise qu'il importe de valoriser et de renforcer de manière positive « l'image de marque du promoteur qui se trouve associé à une action culturelle exemplaire de grand impact au niveau local, régional, national »²⁶² ; c'est un « plus pour l'image du promoteur ». Forest contextualise ses dires : il est question pour lui de montrer les enjeux du mécénat entrepreneurial en France, en regard avec ce que pratique des sociétés commerciales américaines, il y aurait d'après l'artiste une « opportunité à saisir pour prendre rang dans ce créneau parmi les premiers »²⁶³. Forest tente manifestement d'enclencher des processus de partenariat entre le monde de l'entreprise et celui de l'art²⁶⁴, qui ne jouit pour la plupart du temps que de financements institutionnels publics, et notamment à partir de la politique culturelle française menée par l'administration ministérielle du domaine de la culture sous la présidence de François Mitterrand.

De 1983 à la fin des années 1990, Forest développe une dizaine de déclinaisons d'un même projet intitulé *J'arrête le temps*²⁶⁵, jusqu'à la réalisation d'une œuvre en ligne en 1998. Une version rédigée en 1987 s'adresse à la direction de l'entreprise FNAC, conduite alors par Michel Baroin. Le contenu du projet consiste en une série d'animations, de conférences et de débats avec invitation d'universitaires, écrivains et artistes autour de la question du temps ; et de « présentation de techniques qui arrêtent le temps » comme la photographie et des outils d'enregistrement audio et vidéo. Le temps est choisi comme thématique globale, sans plus de précisions, le contenu de la proposition demeure quelque peu flou. Toutefois, plusieurs arguments sont mis en avant afin de vanter les intérêts dont l'entreprise pourrait bénéficier : « Fred Forest apporte à la FNAC son image d'artiste international [...], de théoricien de deux mouvements artistiques importants [...], d'universitaire » ; Forest associe la FNAC « à ce qui restera comme un moment historique des nouvelles formes

²⁶² *Ibid.* : citations catalogue Tome IV, p.2012.

²⁶³ *Ibid.* : citations catalogue Tome IV, p.2015.

²⁶⁴ Fred Forest : « *Un plus pour l'image du promoteur* » : [...] « au travers de cette opération le promoteur de l'ensemble immobilier concerné bénéficie d'une plus-value certaine sur son image. Le caractère culturel de son initiative constitue un élément novateur et positif. Il souligne sa volonté de promouvoir une « qualité de vie » liée à la communication sociale et à la fourniture de biens culturels. [...] Au moment où l'idée de sponsoring et de mécénat rentre dans les mentalités en France, comme le pratiquent les sociétés commerciales aux USA depuis bien longtemps déjà, il y a là une opportunité à saisir pour prendre rang dans ce créneau parmi les premiers », *Ibid.* : catalogue Tome IV, p.2015.

²⁶⁵ Voir les différentes déclinaisons de *J'arrête le temps* à partir de la table des matières du catalogue Tome IV.

d'art avec une idée inédite et originale qui constituera un événement national touchant à la fois le grand public, les milieux de l'art, les milieux de l'université, les milieux des médias et de la communication ». L'artiste donnera à l'entreprise « l'opportunité de décliner dans différents registres cet événement en le mettant en relation avec les produits et les services qu'elle offre au public » ; enfin, « il lui offre une action sur mesure compatible à son image grand public associée à la culture et une connotation de technicité ouverte sur les loisirs du futur »²⁶⁶. On note ici que le contenu du propos, son déploiement et ses formes ne sont pas précisément décrits ou explicites, à la différence des arguments vantant les bénéfices essentiellement médiatiques que le partenaire économique pourrait apprécier et tirer profit en terme de valorisation d'image.

Là encore, à travers chacun de ces exemples, Forest s'abandonne à une mimétique déconcertante. Il livre à ses interlocuteurs successifs une sorte d'argumentaire flottant, certes semblant caricaturer le vocable d'un agent de communication mais à notre avis toujours ambigu. Il tient un discours stéréotypé sur ce qu'un promoteur immobilier souhaiterait sans doute entendre pour être convaincu d'une affaire ; *idem* pour la proposition énoncée à la direction de la FNAC, il cherche à cibler l'intérêt exploitable par ses potentiels partenaires privés ou mécènes.

Fred Forest : agent de communication.

Forest tente également de séduire les élus et fonctionnaires de la ville d'Amiens via un projet intitulé *Actualité de Jules Verne* présenté en 1988 et par la garantie d'une campagne médiatique qui se concentrerait sur les atouts culturels de la commune. En appui à l'argumentation du contenu de l'action – dont les modalités sont assez semblables à l'animation urbaine *À la recherche de Julia Margaret Cameron* organisée la même année à Toulon – l'artiste souligne l'intérêt du projet dont l'un des « buts recherchés » est d'assurer à Amiens les bénéfices d'une « couverture médiatique de premier ordre » de niveau « régional, national et international » : ceci en « associant son image à une continuité culturelle » qui s'étendrait des « bâtisseurs de cathédrales aux formes les plus audacieuses de l'art contemporain (utilisation des technologies de communication, presse, radio, TV,

²⁶⁶ Projet *J'arrête le temps*, version pour la FNAC : catalogue Tome IV 2018-2017 ; citations p.2026.

téléphone, télématique, etc.) en passant par le personnage de Jules Verne »²⁶⁷. Forest expose l'idée motrice d'une politique culturelle selon le concept de « continuité culturelle »²⁶⁸ sur lequel Amiens pourrait bâtir son image et sa communication.

C'est sans doute à la lecture de l'exposé des enjeux et modalités de l'action menée à Toulon, *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias*²⁶⁹, qu'une véritable stratégie de communication se dessine et s'assume telle quelle. Comme auprès d'Amiens, Forest vante la nécessité pour une ville comme Toulon de prendre en compte les enjeux de la médiatisation d'actions culturelles d'envergure comme celle qu'il propose. Il se place alors comme producteur de cette médiatisation. D'après Fred Forest, *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* revêt les qualités « d'un événement médiatique de tout premier plan » doté d'une « affirmation événementielle », qui constituera « un gain financier important » et sera « une opération où chacun [des partenaires] trouvera son compte »²⁷⁰. Il souligne également à quels milieux et champs d'influence cette information s'adresse, notamment lorsqu'il s'agit de la publication d'une annonce dans le quotidien *Le Monde* :

« La spécificité de ce support permet de toucher en une seule annonce la quasi-totalité du monde culturel français, le personnel politique, le monde de l'université, celui des médias, les responsables économiques et d'une façon générale tous les leaders d'opinion ... Conformément à un précepte reconnu dans notre société de communication il ne suffit pas de faire mais il faut aussi faire savoir. Le projet que nous proposons a le mérite de cumuler les deux avantages. Les responsables culturels et politiques d'une ville moderne ne peuvent pas aujourd'hui négliger ces règles fondamentales »²⁷¹.

C'est dans le prolongement de cette déclaration que se dessine un basculement évident dans une activité de prestation. Fred Forest intervient non seulement comme « artiste mais comme conseiller en communication », « à ce titre une somme d'un montant forfaitaire de vingt mille francs lui sera attribuée à titre d'honoraires »²⁷². Des arguments qui réapparaissent en 1994 à travers *Faire battre le cœur de Naples par téléphone*²⁷³ que l'artiste qualifie d' « événement phare de portée mondiale ». Naples serait ainsi « placée

²⁶⁷ *Actualité de Jules Verne* : catalogue Tome IV, p.2055-2062.

²⁶⁸ *Ibid.*, Tome IV, p.2056.

²⁶⁹ *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* : catalogue Tome III, pp.1311-1358

²⁷⁰ *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* : citations catalogue Tome III, p.1319.

²⁷¹ *Ibid.*, catalogue Tome III, p.1319.

²⁷² *Ibid.*, catalogue Tome III, p.1319.

²⁷³ *Faire battre le cœur de Naples par téléphone* : catalogue Tome III, pp.1531-1540.

sous les feux de l'actualité » et profiterait « d'une promotion exceptionnelle la liant, à la fois, à un artiste représentatif des formes d'art les plus avancées de notre temps et au développement des systèmes de communication devenus stratégiquement essentiels dans nos sociétés ». Plus loin est précisé que Fred Forest sera associé à cette « opération » (terme régulièrement utilisé par l'artiste) « non seulement au titre du dispositif qu'il propose, mais également comme conseiller en communication pour la préparation de la campagne de presse qui devra être préalablement mise en place au niveau international, et faire l'objet d'un budget propre »²⁷⁴. Le faire (l'action en elle-même) et le faire-savoir (la campagne médiatique, la stratégie de communication) sont tous deux composants de l'œuvre finale. Forest est artiste et agent de communication. Ce genre de prestation vient au service d'une stratégie du faire-savoir autour de l'œuvre. Au cœur de l'œuvre.

Stratégies du faire-savoir.

Lors de sa participation à la Biennale de São Paulo en 1973, Forest met en œuvre une série d'action participative, dont la « manifestation » de pancartes silencieuses, *Le blanc dans la ville* reste encore la plus connue, car sans doute la plus médiatisée de toute. Le mode de la provocation permet une amplification plus immédiate de l'événement en soi. La médiatisation de l'arrestation de l'artiste dans la presse nationale et internationale sera le sceaun de l'événement en prenant ses sources dans un contexte bien précis, et pour les habitants, relevant du quotidien et de l'ordinaire d'un régime politique dictatorial. Il paraît alors évident que pour Forest, ce type de performance à but critique et politique, tout comme la contestation, n'ont de sens que dans le relais médiatique²⁷⁵. Amplifier le spectaculaire. Faire savoir le spectacle par le spectacle, au moins avec ses outils.

La question du faire-savoir nous invite à envisager les rapports tissés par Forest entre lui, son œuvre et les médias de masse : de l'usage des médias, de leur détournement comme plate-forme de médiatisation des actions au service de l'œuvre et de l'auteur ; ou encore, de l'espace médiatique comme catalyseur du succès des entreprises de Fred Forest. On constate de prime abord l'importance apportée par l'artiste aux articles de presse, aux bulletins d'information et reportages produits pas la télévision et la radio concernant ses

²⁷⁴ *Ibid.* : catalogue **Tome III, p.1532** (citations).

²⁷⁵ *Le blanc dans la ville*, liste des articles de presse (généraliste) inventoriés par l'artiste : catalogue Tome I, pp.285-294

œuvres : chacune des apparitions et citations sont relevées et répertoriées par Forest²⁷⁶. Des copies de ces documents « périphériques » aux œuvres sont conservées et archivées et révèlent que Forest interpelle davantage les médias généralistes que la presse spécialisée en arts. Faire savoir sa pratique auprès de l'opinion, du plus grand nombre d'individus.

Lorsqu'il publie un premier catalogue présentant les différentes étapes du vaste projet du *Mètre carré artistique*, l'artiste s'applique à faire apparaître dans l'ouvrage des reproductions de documents périphériques témoignant du faire-savoir²⁷⁷. Il s'agissait, en qualité d'artiste, de créer une société civile d'immobilier et de publier un encart dans la presse annonçant une vente aux enchères, sous couvert de l'art. L'annonce reprenait le vocabulaire et le genre de formules publicitaires requis pour ce genre de commerce et annonçait dans le même temps qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Cette annonce insolite et l'interdiction de la vente sous sa forme initiale par la loi est l'occasion pour lui de rebondir et de s'adresser en victime aux médias en leur narrant l'aventure : un « mètre carré artistique » n'est pas reconnu comme une œuvre d'art par la loi, alors qu'un « mètre carré non artistique » est lui vendu comme œuvre d'art. Cette couverture médiatique – presse régionale, nationale et internationale – est le fruit d'une véritable entreprise de communication qu'incarnerait la personne de Forest, par l'énergie étonnante qu'il déploie pour faire savoir son art, auprès de tous, sachant que si la masse est visée, il s'agit également de démontrer aux institutions quelles qu'elles soient – artistiques, médiatiques ou politiques – que Forest prend connaissance des rouages de leurs fonctionnements et dysfonctionnements.

²⁷⁶ Se référer aux différentes listes disponibles en ligne (<http://webnetmuseum.org> consulté le 15/10/2009) répertoriant successivement :

Des articles parus dans la presse (de 1967 à 2009) :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/bibliographie/biblio_adp_fr.htm#text

Des participations et citations lors d'émissions de radio (de mai 1969 à novembre 2008) :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/bibliographie/biblio_er_fr.htm#text

Ou bien dans des programmes d'émissions de télévision (1967 à 2007):

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/bibliographie/biblio_et_fr.htm#text

²⁷⁷ Coupures de presse extraites de *Stratégies* (« Connaissez-vous Fred Forest, l'homme-média n°1 ? », n°142, p.64), *Le Point* (« Enchères. Pas sérieux s'abstenir », n°260, daté du 12 septembre 1977) ou des colonnes de *The Paris Metro* (« Can't see the Forest for the mètres carrés », par Beverly Golberg), etc.

Fred Forest : agent pugnace de Fred Forest.

L'animation *À la recherche de Julia Margaret Cameron* n'aura lieu qu'en 1988 avec pour décor la ville de Toulon, mais une première esquisse du même nom avait été initiée à Vienne en Allemagne en 1978, puis une seconde toujours en 1978 adressée au directeur des programmes d'*Europe 1*. Forest argumente sa proposition en ces termes :

« *Mon cher Michel fais moi confiance. Avec ton aide si tu y crois, cette intervention de l'artiste d'un genre nouveau sur les moyens de communication de masse sera aussi significative que notre expérience de « blanc » sur les écrans de télévision. J'en suis profondément convaincu. Si cette occasion m'est donnée elle me permettra de gagner plusieurs années* »²⁷⁸.

Gagner du temps dans la course à la reconnaissance. Se faire connaître auprès de tous, ou au moins du plus grand nombre en investissant les *mass media*, pour être *re*-connu par ses pairs et autres autorités mondaines. Réitération et insistance. Une dizaine de jours plus tard Forest renouvelle sa requête auprès de ce même chargé des programmes, orientant sa proposition vers une production *a priori* mieux adaptée aux spécificités radiophoniques que ne l'était *À la recherche de Julia Margaret Cameron*. Le ton de la conclusion est tout aussi pugnace que le précédent exemple cité : « Si ce sujet te plaît « achète-le » sans te poser plus de questions. Si non, j'en ai dix autres dans mon sac à te proposer... Il faut absolument que je te rencontre. Cela ne peut pas se négocier par lettre »²⁷⁹. Forest est manifestement combattif auprès de potentiels associés par les discours qu'il déploie en vue de les convaincre de l'opportunité partagée que signifierait une coopération mutuelle, mais il est tout autant quand il importe que son travail soit reconnu par les institutions culturelles et artistiques.

Faire valoir son œuvre auprès des institutions.

Cette perspective du faire valoir est stimulée par la volonté de l'artiste de bénéficier de la reconnaissance des institutions artistiques. En 1993, Fred Forest invite Paul Virilio à

²⁷⁸ Lettre de Fred Forest adressée à « Jean-Michel » en date du 10 mars 1978 : catalogue Tome IV, pp.1894-1895.

²⁷⁹ Lettre de Fred Forest adressée à « Jean-Michel » en date du 21 mars 1978 : catalogue Tome IV, pp.1896-1897.

préfacer sa prochaine publication²⁸⁰. Le philosophe décline. L'artiste en réponse dévoile ses préoccupations, ses motivations et livre le constat dénonciateur suivant :

« Mon éviction pour la candidature à l'enseignement des médias à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, comme récemment, la même situation pour un emploi de professeur à Paris VIII et à l'Université de Montpellier, pour art et audiovisuel, témoignent, si besoin en était, de ce rejet systématique. Tu dois savoir, par exemple, que la commission ad-hoc a refusé l'achat d'une de mes œuvres pour le C.N.A.C alors qu'il était défendu par le délégué des arts plastiques en personne ! Le Centre Georges Pompidou qui depuis sa création a fait l'acquisition de ... 13417 œuvres, n'en possède aucune de moi, même pas la moindre cassette vidéo ! La plupart des conservateurs d'institutions d'art contemporain ignorent tout de mon travail, depuis vingt ans ! Il y a donc un moment, où trop c'est trop ! »

Pour préciser plus loin qu'il n'est pas motivé par l'amertume mais adopte davantage un regard réaliste sur sa situation et sur ce qu'il juge comme de l'indifférence de la part des institutions culturelles :

« Je n'attends finalement, ni un achat du Centre Georges Pompidou, ni une sinécure dans une administration, ni encore moins la légion d'honneur ou le mérite agricole. Par contre je revendique, j'exige, je réclame que soit reconnu, par ceux-là mêmes, qui ont la responsabilité de l'information et de la culture, un travail de recherche mené, sans relâche, durant vingt ans – c'est là, j'avais pensé, non seulement que ta signature, mais le réel intérêt que tu as pour ce que je fais, la relation avec ta propre réflexion, et ses orientations, pouvait être une contribution décisive... »²⁸¹.

Dix années après ces mots, comme une réponse possible à cet appel, Fred Forest rencontre Gilbert Dutertre, directeur du Fonds de Création Audiovisuelle Contemporaine de l'Institut National de l'Audiovisuel. Ce fonds quelque peu spécifique s'était d'abord donné pour mission de réunir, de numériser et de conserver des documents vidéo – témoignant de pratiques artistiques contemporaines (théâtre nationaux, écoles d'art et d'animation, images de synthèse, etc.). Cette rencontre fut une opportunité mutuelle, l'INA exprimant au même moment le désir de développer sa mission autour des archives d'artistes ayant une pratique en lien avec l'audiovisuel. L'ensemble des documents rassemblés rigoureusement par Fred Forest, une périphérie de l'œuvre saisie dans nombre de ses détails, prit place dans ce fonds d'archives en 2003, de façon inaugurale.

²⁸⁰ Préface destinée à Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'édicions, 1995.

²⁸¹ Fred Forest, lettre à Paul Virilio en date du 20 octobre 1993 : catalogue Tome IV, pp.2235-2238.

2.4 L'art du scandale et de la provocation pour l'exemple.

La provocation teinte de nombreux projets ou actions de Fred Forest : le projet de vente du *Mètre carré artistique* sur le modèle de la vente de biens immobiliers ; ou quand l'artiste s'autoproclame gérant exclusif et à vie du *Territoire du mètre carré*, vaste installation située à Anserville où les organes étatiques et administratifs sont parodiés à travers des symboles et éléments immédiatement identifiables (un trône, un téléphone rouge, etc.). Ces parodies et simulations sont motivées par une intention critique qui vient également s'exprimer à travers différentes polémiques initiées par l'artiste. Leurs formes sont variables ; elles adoptent les modalités de publication de textes acerbes, voire du pamphlet, de la procédure juridique et de l'intervention inopinée. Leurs cibles premières et immédiates sont des organismes ou personnes représentant des institutions et autorités artistiques, culturelles et politiques : ici, l'administration du canton de Vaud en Suisse²⁸² ; là, l'équipe-commissaire de la Documenta 8²⁸³ ou encore la direction du Centre Georges Pompidou²⁸⁴.

²⁸² Voir à ce sujet *Correspondances : l'œuvre perdue* (1990) : catalogue Tome III, pp.1403-1420. En 1978, Forest expose *La maison de vos rêves*, œuvre constituée de matériaux participatifs, qui furent plus tard « égarés » par le musée des beaux-arts de Lausanne. Une polémique anima les deux parties pendant plusieurs années.

²⁸³ En 1987, le thème de la Documenta 8 de Kassel est le « devoir social de l'art ». La proposition de Forest n'est pas retenue par les commissaires, il réagit et dénonce des contradictions de légitimité, notamment en remettant en question la présence de l'artiste Hans Haacke.

²⁸⁴ Au milieu des années 1990, Forest engagea des poursuites contre le Centre Georges Pompidou, ce dernier refusant de lui communiquer le prix d'acquisition des collections (voir catalogue Tome IV, pp.2239-2280). On note également une première remise en question de la mission et action du Centre Georges

Cette volonté critique est ainsi renforcée par une série de « scandales » et de procès, où tour à tour institutions politiques et culturelles sont montrées du doigt ; procédures, provocations et polémiques engagées ou entretenues par Fred Forest qui font traces à travers diverses publications, témoignant et contant les faits du point de vue de l'artiste, documents à l'appui. Ces controverses éclairées sont, d'après l'auteur, semblables à des démarches citoyennes aux vertus dénonciatrices et pédagogiques. Elles empruntent un ton provoquant parfois cavalier ou grandiloquent – en témoigne la lettre ouverte au Ministre de la culture, alors en fonction, dans l'ouvrage *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie*²⁸⁵, par exemple. Un procès intenté au Centre Georges Pompidou en sera aussi un des actes les plus représentatifs et fera l'objet de l'édition d'un compte-rendu de l'affaire²⁸⁶. Ce souci de rendre compte systématiquement participe inéluctablement au faire-savoir de l'artiste, par des coups d'éclats et publications dont les médias peuvent s'emparer. Forest procédurier, de la préoccupation, ou expérience personnelle, à la « cause » collective ?

Pompidou : Forest accuse l'administration du Centre Pompidou de se dégager des intentions premières qui étaient formulées : c'est-à-dire que ce soit un lieu destiné aux artistes, à la création actuelle ; voir Fred Forest, « La république artistique des petits copains », in *Le Matin de Paris*, « Le Centre Pompidou, un an après », Paris, 2 février 1978, n°289.

²⁸⁵ Fred Forest, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, 270p. Lettre ouverte au Ministre de la culture, pp.16-18. Quelques extraits : « C'est un artiste et un enseignant qui vous parle. Le moment est historique. Vous êtes confronté désormais à la nécessité en quelques mois, pour réussir votre mission (mission impossible ?), d'opérer à une rupture, de devenir une quasi « autre » personne ! De larguer vos amarres et de prendre vos distances par rapport à tout ce qu'ont pu être vos fonctions par le passé. Si votre objectif est le dialogue, la mise en œuvre de la transparence, la présence des artistes plasticiens français sur la scène internationale, la réforme réussie et rapide d'un appareil administratif sclérosé, alors vous avez une chance. Tout est possible ! » (p.16) ; « Vous aurez une chance de rentrer dans l'histoire ! Une chance de participer à la mutation de la culture en cours. Cette chance n'a pas été donnée à vos prédécesseurs ! Ne la laissez pas passer ! Vous en avez l'impérieuse responsabilité, au-delà de vous-même, pour ce que doit être l'art de votre temps et de votre pays » (p.17). Pour conclure sur ces mots : « Si ce n'était pas le cas, il vous faudrait alors reconnaître votre échec personnel, vous résoudre à démissionner et, une fois pour toute supprimer un ministère de la culture qui n'est même pas capable de vous faire rêver. Il ne nous reste plus qu'à attendre, maintenant, la suite des événements sans préjugés aucun, en vous regardant : penser, décider et agir » (p.18).

²⁸⁶ Fred Forest, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, 268p.

2.4.1 Art critique, institutions et marché : des incompatibilités soulignées ?

Le devoir social de l'art : Fred Forest contre la Documenta 8 (1987)

En 1987, la huitième édition de la Documenta organisée à Kassel (Allemagne)²⁸⁷ portait autour du « devoir social de l'art ». Concerné par cet axe de recherche, Fred Forest soumit sa candidature aux commissaires à travers un projet intitulé *Ici repose le temps*²⁸⁸, une installation qui d'après l'artiste évoquerait « un rituel sur le Temps », une « stèle dédiée au culte du Temps »²⁸⁹ : une sorte de monument en escalier, monté de plaques de marbre gravées « Temps » et « Ici repose le temps », aux airs de tombeau ; un dispositif d'affichage électronique est enclenché à distance par voie téléphonique (la nature des messages diffusés n'est pas précisée). Cette proposition ne fut pas retenue par les responsables concernés. À ce refus, Fred Forest répondit par deux gestes. Le premier est une œuvre, le second un pamphlet.

Nombre d'or et champ de fréquences 14000 hertz consiste en l'installation dans les locaux d'exposition de la Documenta de plusieurs boîtiers contenant des émetteurs-relais à ultrasons, dont la fréquence se situe entre 5000 et 14000 hertz, et disposés dans les salles du Museum Fridericianum. Cette œuvre fut placée sans l'autorisation requise des membres organisateurs et son existence dévoilée d'abord, mais indirectement, dans un journal local *Hessische Allgemeine* (Kassel, le 1^{er} août 1987, n°176) à travers une petite annonce insérée au milieu de réclames publicitaires et de la rubrique nécrologique²⁹⁰ (Forest y déclare avoir perdu des petits boîtiers dans les salles d'exposition) ; puis de manière explicite, dans les colonnes de l'hebdomadaire allemand *Kölner Stadt Anzeiger*, en date de la semaine du 14 au 20 août 1987. La provocation est motrice de ce geste : l'artiste *s'impose* littéralement dans la manifestation à laquelle la participation lui a été refusée. L'existence de cette œuvre est révélée officiellement et explicitement dans un texte intitulé « Action artistique média. Le devoir social de l'art. Appel aux populations artistiques au-delà et en-deçà du Rhin »²⁹¹, communiqué à la presse et aux personnes concernées.

²⁸⁷ La Documenta 8 de Kassel s'est déroulée du 12 juin au 20 septembre 1987.

²⁸⁸ *Ici repose le temps* : catalogue Tome IV, pp.2047-2054.

²⁸⁹ *Ici repose le temps* : citations catalogue Tome IV, p.2048.

²⁹⁰ *Nombre d'or et champ de fréquences 14000 hertz* : catalogue Tome III, pp.1135-1143. Copie de l'annonce : Tome III, pp.1138-1139.

²⁹¹ Fred Forest, « Action artistique média. Le devoir social de l'art. Appel aux populations artistiques au-delà

Ce texte constitue le second geste polémique donné en « réponse » par Fred Forest. Le ton du paragraphe introductif est abrupt ; l'artiste y déclare que s'il n'accuse pas la Documenta 8 « d'avoir été inféodée au marché de l'art comme c'était le cas, tout à fait évident, de la précédente », il stigmatise, au nom du « devoir social de l'art », « avec la plus grande énergie », « cette complaisance plus subtile qui témoigne des usages en cours et des contradictions des pouvoirs culturels en place ». Les propos offensifs de Forest visent plus particulièrement l'artiste Hans Haacke, dont l'œuvre *Kontinuität 1987* occupait alors l'espace central du Fridericianum. *Kontinuität 1987* rapprochait une photographie témoignant des obsèques d'une victime de l'apartheid et un discours du président de la Deutsche Bank. Pour Forest, la présence de Hans Haacke incarne un alibi pour le pouvoir culturel, qui n'exprimerait pas tant une dénonciation de l'apartheid en Afrique du Sud mais plutôt « l'exploitation trivialement mercantile d'un événement sociopolitique dramatique »²⁹². Forest dénonce la récupération d'un discours critique d'un artiste par le système marchand et institutionnel de l'art, mais également le propos même de Haacke touchant au politique sans une sortie véritable du champ autonome de l'art.

Quand Pierre Bourdieu cautionne Hans Haacke, Forest accuse.

Forest poursuit sa critique quelques années plus tard en réagissant en 1994 à la publication de *Libre-échange*, un entretien entre le sociologue Pierre Bourdieu et Hans Haacke²⁹³. Il reproche à Bourdieu²⁹⁴ de ne pas avoir mesuré la légitimité intellectuelle qu'offrait cet entretien aux travaux d'un artiste que Forest juge contestables, pour les raisons exprimées précédemment. Si les échanges discursifs entre les deux hommes se réclamaient « libres », pour Fred Forest la responsabilité du sociologue engageait le fait que ce dernier s'informe davantage au sujet de son interlocuteur, qu'il accuse d'être un expert en « stéréotypes idéologiques quelque peu datés »²⁹⁵, usant d'arguments et d'intention critique sans jamais intervenir dans l'espace du politique, sans jamais s'exprimer en dehors du monde clos de l'art. Il invite alors Bourdieu à partager une correspondance avec lui afin qu'il puisse lui

et en-deçà du Rhin » : catalogue Tome III, pp.1140-1143.

²⁹² *Ibid.* : catalogue Tome III, p.1140.

²⁹³ Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Le Seuil/Les Presses du Réel, 1994, 147p.

²⁹⁴ Fred Forest dans un courrier adressé à Pierre Bourdieu, daté du 13 janvier 1994 : catalogue Tome IV, pp.2240-2241.

²⁹⁵ *Ibid.*, lettre page 01/02, catalogue Tome IV, p.2240.

présenter les modalités de ses propres pratiques et théories « au contenu critique »²⁹⁶ – de l'art sociologique puis de l'esthétique de la communication. Proposition laissée sans suite.

En 1996, Fred Forest réitère une prise de contact avec Pierre Bourdieu. Le contexte est quelque peu différent : le Centre Georges Pompidou vient d'être sommé de communiquer à Fred Forest le coût des œuvres de Hans Haacke acquises par le musée. Suite à cette « victoire », Forest invite le sociologue à participer à un débat public au Musée d'art moderne et contemporain de Nice en janvier 1997, autour de l'intitulé « Enseignements à tirer d'un procès intenté par un artiste contre le Centre Pompidou ». Jean-Jacques Aillagon, alors directeur du centre est également convié. Les mots posés concluant la lettre d'invitation ne sont pas sans lyrisme : « En l'absence des invités, leurs chaises resteront vides. Les débats seront filmés par un chaîne nationale de télévision »²⁹⁷. On entend murmurer la « menace » de l'arme médiatique : les téléspectateurs pourront constater l'absence et le refus des désignés « responsables » à prendre part à un débat où leurs prises de positions sont remises en question. Ce séminaire s'est déroulé en absence des invités cités et sans les caméras de télévision. Cavalier, Fred Forest interpelle à plusieurs reprises Pierre Bourdieu par courrier et met finalement en évidence ce qui apparaît explicitement dans la collaboration tissée entre l'universitaire et Hans Haacke : à savoir surtout le changement de posture et de discours de Pierre Bourdieu face à l'art contemporain²⁹⁸. Nathalie Heinich rappelle à ce sujet que « croire qu'une position d'ordre politique effectuée dans le champ de l'art touche directement le champ du politique, c'est ignorer l'autonomie du champ artistique »²⁹⁹ ; pour elle, le Bourdieu de *Libre-échange* « contredit manifestement le premier, pêchant par cette même naïveté qu'il dénonçait naguère », contradiction qui révèle une méconnaissance « par le second Bourdieu d'un des concepts-clés de la sociologie de Bourdieu : celui d'autonomie relative du champ »³⁰⁰.

²⁹⁶ *Ibid.*, lettre page 02/02, catalogue Tome IV, p.2241.

²⁹⁷ Lettre de Fred Forest à Pierre Bourdieu datée du 6 novembre 1996 : catalogue Tome IV, p.2278.

²⁹⁸ Fred Forest : « *Le même Bourdieu nous paraît être « coupable » (et ici être en radicale contradiction avec le discours qu'il développe continument ...) d'accepter, sans réagir, la « confiscation » que les institutions publiques de l'art contemporain font de la culture et de s'en rendre complice* », in *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.194.

²⁹⁹ Nathalie Heinich, « Pierre Bourdieu et l'art contemporain », in *Artension*, n°6, juillet 2002. Consulté sur *Magazine des arts* (le 30/08/09) : <http://www.magazinedesarts.com/wordpress/?p=93>

³⁰⁰ *Ibid.* Nathalie Heinich poursuit son analyse en ces mots : « *En effet, croire qu'une proposition d'ordre politique effectuée dans le champ de l'art touche directement le champ politique, c'est ignorer*

2.4.2 Les institutions artistiques françaises dans la ligne de mire de Fred Forest.

Un procès contre le Centre Georges Pompidou (1994-2000) : pour un marché de l'art discuté comme « chose publique ».

Forest signale ce qui pour lui est la récupération par le marché et l'institution d'œuvres et d'artistes s'affirmant par leur portée dénonciatrice et politique ; son propos se concentre essentiellement sur cette apparente contradiction qu'il juge intrinsèque au travail de Hans Haacke et de son rapport aux institutions et au marché³⁰¹.

La caution intellectuelle apportée par Pierre Bourdieu déclenche une vaste opération à portée dénonciatrice menée par Fred Forest. Le 17 janvier 1994, lors du vernissage d'une exposition présentant des œuvres de James Bishop et de Tony Grand au Musée du Jeu de Paume à Paris, Forest distribue des tracts auprès des visiteurs. Ces documents concernent un événement programmé au même endroit la semaine suivante, une rencontre avec Pierre Bourdieu à l'occasion la sortie de *Libre-échange* ; il interpelle le lecteur, remarquant que le musée Georges Pompidou posséderait trente-trois œuvres d'un seul et même artiste, à savoir Haacke ; et demande que le « contribuable » ait connaissance des montants mis en jeu par l'Etat pour ces achats. La polémique est lancée. Les méthodes sont traditionnelles, sur un mode interventionniste, voire militant, l'artiste tractant auprès du public ses questionnements, ses revendications. Le lendemain, l'administration du musée demande à Forest de rectifier ses propos et de faire une déclaration publique lors de la conférence³⁰² : l'institution possède non pas trente trois pièces distinctes de Haacke, mais une, intitulée *Shapolsky* (1971) et composée de trente trois éléments. À ce qu'il considère comme de la provocation, Forest répond par une requête précise auprès de l'administration du musée : à quel prix l'œuvre fut-elle acquise ? Après un premier refus de Germain Viatte (alors

l'autonomie du champ artistique, dont le fonctionnement et les valeurs possèdent leurs règles propres, irréductibles à celles qui gouvernent d'autres champs. Bref, les installations de Hans Haacke fonctionnent "objectivement" comme des pièces de musée définies par rapport à d'autres pièces de musée (notamment par le critère de l'originalité), même si elles sont conçues par l'artiste comme des dénonciations politiques. En méconnaissant ce concept qu'il a pourtant lui-même élaboré, et qui demeure probablement l'un des apports majeurs de sa sociologie, le Bourdieu laudateur de l'art contemporain semble avoir tout oublié de ce que sait, et que nous a appris, le Bourdieu déconstructeur de l'art contemporain ».

³⁰¹ Il écarte ainsi toute possibilité qu'une institution, une entreprise ou un collectionneur puissent contribuer à une autocritique.

³⁰² Fax envoyé par l'administration du Centre Georges Pompidou le 18 janvier 1994 : catalogue Tome IV, p.2242.

directeur), Forest entame une action en justice en posant la question : un citoyen est-il en droit de connaître le prix des œuvres qu'un établissement public achète en son nom ? Sommé de répondre à cette question par la Commission d'accès aux documents administratifs (C.A.D.A.), le musée obtempère et satisfait la demande : l'œuvre a été achetée un million deux cent mille francs à la Galerie Française Lambert de Milan. Ne se contentant pas de cette information, Forest réclame alors que soit révélé le prix de chacune des œuvres d'art achetées par le musée depuis 1985. Il s'agit donc pour Forest d'exposer ouvertement le droit théorique de tout citoyen d'avoir accès de manière transparente à la comptabilité publique. La direction du musée d'art moderne et contemporain s'oppose de nouveau à cette requête, ce qui mène l'affaire devant le tribunal administratif. L'institution invoque alors la possibilité de refuser cette demande dans le cas où « la consultation ou la communication porterait atteinte au secret en matière industrielle et commerciale », l'argument jeté tel quel à Forest ne peut que le motiver davantage, le corpus argumentatif relevant des champs propres au commerce et à l'industrie. Ainsi mettre en lumière les modalités de transaction et d'achat des opérateurs publics viendrait perturber le cours général du marché de l'art. Ce raisonnement vient alimenter malgré lui les propos parfois démagogiques des détracteurs de l'art contemporain : le système marchand de l'art répondrait aux mêmes droits de protection et de sécurité que ceux régissant le secret industriel. Les autorités juridiques donnent raison au directeur du musée : dévoiler le montant des acquisitions porterait préjudice au système économique sur lequel repose le marché de l'art et les politiques publiques d'acquisition.

Faire d'une préoccupation personnelle un procès citoyen.

Il ne s'agit pas pour Forest que cette affaire demeure en silence, les médias sont sollicités à divers moments-clés du procès³⁰³, et invite les lecteurs à prendre part à sa cause, mettant à disposition une lettre type³⁰⁴ réclamant le montant d'acquisition d'une œuvre de l'artiste Hans Haacke (*Metromobiltan*, 1985) à signer et adresser aux autorités publiques

³⁰³ Voir notamment l'article de Michel Guérin, « Un artiste demande au musée national d'art moderne la transparence sur le prix de ses acquisitions », in *Le Monde*, Paris, le 8 février 1997, p.28 – (mais également « Le niçois Fred Forest fait condamner le Centre Georges Pompidou » dans *Nice-Matin*, Nice, 28 juillet 1995 ; « Procès réel pour artiste virtuel », par Jean-Pierre Bourcier in *La Tribune*, Paris, 17 février 1997).

³⁰⁴ Fred Forest « Procès contre le centre Georges Pompidou » : <http://www.fredforest.org/proces/> (consulté le 10/08/09). Un formulaire type de réclamation est disponible depuis ce site : <http://www.fredforest.org/proces/Connaitre.html>

concernées. La page d'accueil du site internet consacré à cette affaire identifie cette contestation à un « procès citoyen, de portée symbolique » à travers lequel il dit « ne défendre nullement son intérêt personnel ». Un bilan de l'affaire est enfin publié aux éditions L'Harmattan en 2000 : *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*. Cet ouvrage retrace les différentes étapes de l'action, présente le contexte, les analyses et conclusions qu'en fait Forest, des documents témoignant des correspondances échangées entre les divers acteurs y sont de même ajoutés pour étayer les propos de l'auteur. Une rétrospection comme témoignage et moyen de communication.

En quatrième de couverture de l'ouvrage *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Fred Forest qualifie de citoyenne la démarche qui le mena devant le tribunal puis le Conseil d'Etat, contre l'administration du Centre Georges Pompidou de 1994 à 2000 : « Au-delà de l'art, la démarche envisagée ici se veut avant tout une démarche citoyenne posant la vraie question de l'utilisation des fonds publics et celle de la mission de la culture dans une démocratie ». Cependant, bien qu'il affirme ne pas défendre ses propres intérêts, le point de départ reste sa personne. À travers ce texte, Forest prend à partie les acteurs de l'art contemporain et des institutions :

« Cette administration, arc-boutée sur ses privilèges, j'ai appris à la connaître, moi-même, tout au long de ma longue pratique artistique personnelle, qui ne date pas d'hier. Je pourrais vous citer, ici, dix noms, quinze noms, cent noms ... de ceux qui la représentent et qui occupent souvent encore des postes de décision. Je les ai déjà rencontrés cent fois... si ce n'est plus, sans que rien de positif, ni de concret en résulte jamais ! »³⁰⁵.

Plus loin, il ne manque pas de revendiquer son autonomie et son impertinence :

« Aujourd'hui par chance et par ma seule détermination j'existe en qualité d'artiste, sans rien leur devoir et, à vrai dire, je n'ai plus besoin d'eux ! Vous voyez un peu la « tronche » qu'ils peuvent faire quand je leur rappelle publiquement, dans un livre comme celui-ci, ou à l'occasion d'une table ronde à laquelle j'ai pu être convié ... peut-être ... par inadvertance »³⁰⁶.

La publication de ce livre vient deux ans après *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet* dans lequel il défriche les nouveaux possibles envisageables à travers l'usage

³⁰⁵ Fred Forest, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.19

³⁰⁶ *Ibid.*, p.19-20.

d'internet par les artistes. Ces précédentes recherches lui permettent d'appuyer son argumentation contre les structures établies du monde de l'art et de repérer un bon nombre de pratiques réfléchissant au développement d'alternatives au seul système existant³⁰⁷.

Dans des notes introductives l'auteur reprend et cite le concept de *Temporary Autonomy Zone*³⁰⁸ d'Hakim Bey, annonçant qu'il s'agit en tant qu'artiste de se poser en résistance face au chaos capitaliste, les (dys-) fonctionnements de l'art contemporain qu'il critique en étant d'après lui les symptômes.

Il dresse un état de l'art et des réseaux utilisant internet : sont cités notamment les travaux de recherches de François Deck, Emmanuelle Gall, Antonio Gallego, Roberto Martinez et Antoine Moreau autour des concepts de *copyleft* et de Licence Art Libre³⁰⁹, mettant surtout en valeur l'existence de ce réseau comme espace d'information et de diffusion artistique différent de ceux déjà institués (presse spécialisée, etc.). En somme, il décrit des pratiques ne répondant pas aux normes classiques du marché de l'art ou se développant délibérément en marge du système et conclut en s'attribuant l'ascendance de ces procédés, les ramenant à sa propre démarche : « La position affirmée de ces pratiques artistiques dans la relation au social s'avère très proche de ce qu'ont toujours préconisé, en leur temps, l'Art sociologique comme l'Esthétique de la communication »³¹⁰.

Des ambiguïtés apparaissent de nouveau : Forest dit ne plus avoir besoin des institutions, mais affirme les avoir beaucoup sollicitées (tout en les critiquant de manière virulente). Forest aime pénétrer les champs sur lesquels se portent ses critiques, comme il l'a fait à

³⁰⁷ Des pratiques artistiques critiques « historiques » : les projets des avant-gardes du début du XX^e siècle (du futurisme italien au constructivisme russe) et de démarches plus tardives – de l'Internationale lettriste au situationnisme en passant par Fluxus, pour ne citer celles ; à des démarches plus récentes agissant dans des espaces ordinaires hors lieux d'art, ou développant des formes hybrides en lien avec la prestation, citant pour exemple Ferdinand Corté.

³⁰⁸ Hakim Bey, *Zone autonome temporaire* (1991), Paris, Eclat, « Premier secours », 1998, 90p.

³⁰⁹ La Licence Art Libre est un contrat qui applique le principe du *copyleft* (alternative au *copyright* développée dès 1984 par Richard Stallman pour les logiciels informatiques) à la création artistique. Elle autorise tout tiers (personne physique ou morale), ayant accepté ses conditions, à procéder à la copie, la diffusion et la transformation d'une œuvre, comme à son exploitation gratuite ou commerciale, à condition qu'il soit toujours possible d'accéder à sa source pour la copier, la diffuser ou la transformer. Cette licence a vu le jour en juillet 2000, suite aux rencontres *Copyleft Attitude* organisées à Paris, par Emmanuelle Gall, François Deck, Roberto Martinez et Antoine Moreau.

³¹⁰ Fred Forest, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.25. Nous ajoutons que par sa volonté d'agir dans le réel et d'extraire l'art des lieux dédiés, Forest (et le Collectif d'art sociologique) s'inscrivait dans la lignée des idées expérimentées et développées par les avant-gardes du début et du milieu du XX^e siècle.

travers les médias de masse, en s’immisçant dans les pages d’un journal ou dans une émission de télévision pour y proposer des projets détournant les moyens de communication unilatérale. Si la première motivation de Forest est de « dé-scléroser » le système, en « parasite » il sait qu’il est nécessaire d’y entrer, de s’y asseoir et d’y conserver sa place. Fred Forest a travaillé dans l’institution, au sens le plus général possible : il a été invité à la Documenta de 1977 avec *Vidéo-troisième âge* ; a monté une œuvre-animation de trois semaines au Centre Georges Pompidou en 1982 avec *La Bourse de l’imaginaire* ; a exposé avec le collectif d’art sociologique au Musée Galliera, dans des galeries parisiennes (Galerie Germain, Isy Brachot) ; a participé à plusieurs reprises à la FIAC de Paris ; une rétrospective de son travail fut montrée à la Slought Fondation de Philadelphie en 2007, etc. De plus, il s’est souvent « invité » dans des manifestations officielles d’art contemporain : au Musée d’art contemporain de São Paulo, en 2006, où il a présenté la *Biennale de l’an 3000* en marge de la biennale officielle, ou à Art Basel à Miami sans être dans la délégation officielle française, il s’installe devant le bâtiment principal et anime *The Digital Street Corner* en 2005.

Enfin, on peut ajouter que Forest n’a jamais véritablement formulé une alternative au système établi de l’art, il peut effectivement citer Hakim Bey ou Antoine Moreau mais n’adhère pas explicitement à l’idée d’une économie de la gratuité : dans la pratique il est inscrit à l’ADAGP (société française de gestion collective des droits d’auteur dans les arts visuels), ses œuvres répondent au droit classique du *copyright*, seules ses tentatives de prestations dans les domaines du commerce et du divertissement culturel témoignent d’une recherche de solutions économiques autres que de parvenir à intégrer le système de l’art et d’y être reconnu. Il reste finalement attaché aux normes qui régissent l’économie de l’art. On peut déduire que si Forest est en marge du système, comme il le prétend, ce n’est pas un choix en tant que tel. Il n’a pas décidé d’être à la frange du système. Au contraire, dès qu’il a eu l’occasion d’y entrer il s’y est engouffré, et s’il n’est pas invité, il fait en sorte d’être dans le champ de vision de la manifestation officielle, et donc médiatisée, pour qu’ainsi on parle d’une manière ou d’une autre davantage de la provocation que représente sa présence *non grata* plutôt que du sens de l’œuvre présentée. Forest tient malgré tout à côtoyer les lieux importants de l’art, à s’agiter pour faire-savoir à la société qu’il n’est pas invité et donc pas reconnu, alors qu’il s’est lui-même institué pionnier en vidéo et en art

utilisant les *mass media*. Cependant, Forest reçoit le soutien, sollicité ou pas, de figures reconnues de la critique d'art comme Pierre Restany ou Harald Szeemann³¹¹ et bénéficie ponctuellement de textes de théoriciens en sciences humaines comme Edgar Morin, Vilém Flusser, Paul Virilio ou Pierre Lévy.

La mise en cause de l'enseignement de l'art en France.

S'il est un sujet de société qui concerne personnellement Forest, mais sur lequel il reste plus discret, c'est la question de l'enseignement artistique qu'il traite dans un ouvrage *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie* (2002)³¹², faisant figure rare dans le domaine.

Forest a enseigné pendant une quinzaine d'années à l'école d'art de Cergy, en région parisienne³¹³. Les questionnements qu'il formule dans son ouvrage *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie* concernent l'enseignement public de l'art dans le cadre des écoles nationales, régionales et municipales. Son propos touche un nœud sensible, la question de l'école comme lieu de professionnalisation : « Peut-on former des étudiants à l'aide de pédagogies appropriées qui garantissent à coup sûr d'en faire des artistes à part entière à la sortie de leurs études ? »³¹⁴. Est-il possible de former des artistes comme le sont des étudiants se vouant à un corps de métier « ordinaire » ? Forest pose l'enseignement de l'art non seulement comme la transmission de connaissances pratiques, techniques et théoriques, mais surtout comme vecteur de valeurs se dégageant d'une idée de l'art envisagé comme un « métier » ou une profession comme les autres³¹⁵.

³¹¹ Harald Szeemann lui a écrit un texte de soutien qui préface l'ouvrage *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, p.9.

³¹² Fred Forest, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

³¹³ Recruté sur concours à l'école d'art de Cergy, en 1975/76, pour enseigner la couleur, Fred Forest met en place un studio de création vidéo et des cours d'approches théoriques relatives à l'actualité des médias.

³¹⁴ Fred Forest, *op.cit.*, p.30.

³¹⁵ Forest pose le problème de la notion de « métier » liée à la création ; il cite et approuve Walter Benjamin : « Cette dénaturation de l'esprit créateur en esprit de métier, que nous voyons partout à l'œuvre, a envahi et domine tout l'enseignement supérieur ; c'est elle qui l'isole par rapport à la vie créatrice d'un esprit non-fonctionnarisé » (Walter Benjamin, *L'homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, cité par Fred Forest, *op.cit.*, p.110). Forest expose sa vision : « Le métier en art ne consiste pas tant en l'apprentissage et l'exécution d'un travail particulier, qu'on est amené à effectuer indéfiniment par répétition, chaque fois que l'opportunité s'en présente, mais plutôt à réinventer son métier, chaque fois qu'un problème, ou un problème analogue se pose », le contexte de l'artiste change, « les outils sont devenus autres, le métier, lui aussi, change également », in Fred Forest, *op.cit.*, p.111.

Dans le prolongement de l'analyse qu'il fait dans son ouvrage *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet* (1998), ce livre expose les changements portés, à la fois dans la société et dans la création artistique, par les technologies de communication et de partage de données. Il y rappelle la nécessité des artistes (et donc des multiples acteurs de l'art) de s'inscrire dans leur époque : « l'art lui-même ne saurait échapper à un contexte globalisant commandé par la mondialisation »³¹⁶, il doit répondre aux potentialités offertes par les réseaux et outils électroniques, en ce qu'ils suscitent comme modifications de la perception du monde, du temps et de l'espace. Il demande à ce que les approches pédagogiques initiées dans les écoles d'art embrassent ces nouvelles interrogations, ces nouveaux territoires. Mais le constat suivant est dessiné : « c'est bien toujours *l'esprit des beaux-arts* qui prédomine dans les enseignements de l'art en France, sous couvert de l'art contemporain officiel »³¹⁷. Il reproche aux écoles d'enseigner des pratiques révolues et passéistes, d'être repliées sur elles-mêmes et de ne plus assurer de fonction sociale. La plupart des écoles sont d'après lui retranchées uniquement autour des questions « du goût, de la pensée, du plaisir qui se situent dans la marge de nos vies quotidiennes », autour de pratiques qui seraient considérées seulement comme « un luxe de l'esprit, à consommer dans les expositions et les musées ». Le constat est ainsi tranché. Et à Forest de regretter qu'aucune alternative ne soit proposée aux « étudiants de nos écoles qui, futurs ... artistes, désirent se consacrer à des pratiques sociales plus ouvertes »³¹⁸. À ses yeux, les écoles doivent réinvestir le social, le politique, l'industrie et le commerce ; il réclame qu'un « rapport plus étroit à l'expérience vécue, à la vie quotidienne » soit réintroduit dans les enseignements et que s'ouvrent au sein de l'école d'art une réflexion et un débat autour des questions suivantes : « crise de la réalité, relativité de nos perceptions, limites culturelles de nos interprétations, renouvellement de la représentation, de notre conscience au monde, de l'avènement de la présence à distance, de l'action à distance », et par là-même que soient valorisés « les rapports entretenus entre les technologies de la communication et l'expérimentation esthétique »³¹⁹. Ce constat critique qu'il porte sur les écoles d'art vient en renfort de celui qu'il dresse plus largement du monde de l'art contemporain français : il accuse le manque d'investissement de l'Etat dans les pratiques numériques, de s'aligner

³¹⁶ *Ibid.*, p.37.

³¹⁷ *Ibid.*, p.41.

³¹⁸ *Ibid.*, citations p.93.

³¹⁹ *Ibid.*, p.203-204.

sur les modèles participant au marché et par là-même, en amont, de ne pas développer ces démarches dans les établissements publics d'enseignement. Pour Forest, les écoles ont tendance à former les étudiants aux principales tendances de l'art contemporain présentes à la FIAC et répondant aux critères du marché, sans laisser se déployer des pratiques qui ne se voueraient pas à l'intégration au système établi. Ces pratiques qu'il juge primordial de développer ont à voir avec l'immatériel, les flux, les réseaux, la relation et la participation. Il revendique la légitimité du statut de ces démarches artistiques auprès des institutions culturelles et politiques.

2.4.3 L'œuvre perdue ou le procès contre le canton de Vaud.

Réclamer que soit reconnue une œuvre relationnelle, ou au moins participative, comme œuvre d'art à part entière et que l'artiste initiateur le soit également en tant qu'auteur, est l'objet même du glissement qui s'est opéré entre deux projets distincts mais intimement liés, *La maison de vos rêves* en 1978 et *L'œuvre-perdue* en 1990³²⁰.

Chronologie d'un glissement : de La maison de vos rêves à L'œuvre perdue.

En 1978, invité par le Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, Fred Forest réalise une expérience de presse participative avec le quotidien suisse *La Tribune de Lausanne*. Un encart blanc est publié, une invitation est lancée : Lecteur ! Décrivez, dessinez, exprimez, donnez à voir à Fred Forest ce que serait pour vous la maison idéale. Sur le principe du *space-media*, les réponses sont récoltées puis exposées dans les salles du musée.

En 1981, Forest sollicite la direction du musée pour que lui soient rétribués les documents collectés et exposés en novembre et décembre 1978. Nous ignorons pourquoi les réponses des participants étaient restées sur place, sans doute n'y en a-t-il pas davantage à savoir : l'exposition terminée, l'artiste rentré, l'œuvre laissée sur place *a priori* temporairement. En tout cas quelques années plus tard, au moment où l'artiste se manifeste et demande le contenu de son exposition, la négative lui est répondue : le musée ne retrouve plus les documents ; l'œuvre n'a pas été conservée, elle fut sans doute débarrassée à l'occasion d'une campagne de nettoyage des réserves. Une œuvre à la poubelle. Un courrier de la direction en date du 2 décembre 1982 avoue l'erreur commise et la responsabilité de son

³²⁰ *La maison de vos rêves* : catalogue Tome II, pp.743-766 ; *L'œuvre-perdue* : catalogue Tome III, pp.1403-1420.

établissement. Toutefois, l'affaire passe très vite aux mains des pouvoirs publics. Le Conseil d'Etat du canton de Vaud en novembre 1983 stipule que dans ce cas particulier il ne s'agit pas d'une œuvre d'art, et que si c'était le cas, Forest n'en serait pas l'auteur ; la plainte est jugée abusive. De là, Forest engage un long processus de réclamations épistolaires auprès des autorités cantonales, du Conseil de l'Etat de Vaud et de l'ambassade française en Suisse, afin que ses droits en tant qu'auteur soient reconnus et qu'un dédommagement soit entrepris. En vain. L'affaire se poursuit devant un tribunal jusqu'à ce qu'il soit notifié au plaignant que le préjudice s'étant déroulé plus de sept années auparavant, il y a prescription : Forest n'est plus en mesure de faire valoir ses droits. Enfin, en 1989 le canton de Vaud, sans doute motivé par l'acharnement, engage des poursuites envers l'artiste qui est sommé de rembourser les frais de procédures engagés par les institutions suisses.

Faire savoir l'histoire d'une œuvre détruite par un musée.

En témoignage de cette affaire la Galerie Rivolta à Lausanne édite, en 1990, *Correspondances : l'œuvre-perdue*, ouvrage regroupant plus d'une centaine de courriers échangés entre Forest et les institutions culturelles et politiques suisses au sujet de la disparition de *La maison de vos rêves*³²¹. Ces correspondances sont introduites notamment par Harald Szeemann, critique d'art afin de rétablir la « vérité » et sa réalité des faits : *La maison de vos rêves* est effectivement une œuvre d'art et Forest en est effectivement l'auteur³²².

Cette publication est envisagée par l'artiste comme une œuvre à part entière, une œuvre épistolaire. Elle rassemble des lettres de réclamation, des courriers envoyés à des personnes appartenant au monde de l'art et de la politique susceptibles de lui apporter leur soutien et de le défendre, ainsi que les missives envoyées au Président du Conseil d'Etat du

³²¹ Des dizaines de ces courriers furent également encadrés, et firent l'objet d'une exposition à la Galerie Rivolta, à Lausanne, au moment de la publication de l'ouvrage.

³²² Harald Szeemann rappelle en quoi le contexte artistique définit d'emblée son contenu comme œuvre : « Tout ce qui est exposé dans un musée ayant passé le rite habituel (le musée invite l'artiste, l'artiste accepte ou refuse) devient art et art sans distinction, que ce soit un tableau, une sculpture, un objet trouvé et signé, un bout de papier, un gramme de radium posé sur le toit du Musée, dessins et textes du menu peuple invité par un artiste, ergo des pages de journaux présentées dans un classeur, un système de communication comme les PTT par exemple représenté par un paquet qui a fait beaucoup de chemin et mis en route par un artiste, bref, tout ce qui existe et qui a pu être choisi par un tel, tout devient art dans le Musée », in Fred Forest, *Correspondances : l'œuvre-perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, p.9.

canton de Vaud presque quotidiennement. Le lecteur est face à des courriers dont certains adoptent un ton grotesque : Forest écrit ou se présente *in vivo* à la caserne militaire, aux abattoirs de la ville ou aux services de la voirie pour savoir s'ils ont en leur possession la « chemise bleue » dans laquelle étaient regroupés les documents constitutifs de l'œuvre. Elle témoigne également d'actions radiophoniques menées par Forest sur *France Culture* en mai 1990, au cours de l'émission « Clair de nuit », où il déclare officiellement la guerre à la Suisse et dit envahir le pays à travers les ondes radiophoniques, souhaitant tourmenter le sommeil des responsables politiques suisses.

Se dévoile finalement à travers ce livre l'énergie déployée par Fred Forest dans la visibilité d'une lutte qu'il a menée contre le pouvoir politique suisse. Toutefois, paradoxalement si Forest est le concepteur et l'initiateur d'une œuvre collective, à ses yeux il en demeure le seul et unique auteur, et ce sont ses droits en tant qu'auteur qu'il entend défendre dans cette affaire. Les acteurs de ce débat se préservent d'un débat de fond sur la question du statut de l'art, de l'œuvre et de l'artiste dans le cadre d'un processus participatif et *a priori* ouvert tel qu'il s'exprime dans *La maison de vos rêves*. Comment évaluer la notion d'auteur, la prise en compte de la participation dans le processus de production d'une œuvre, et dans une perspective plus vaste, du « quand y-a-t-il art » ?

TROISIÈME PARTIE

INTENTIONS, RÉCEPTION : POSSIBLES ET LIMITES D'UNE ŒUVRE CRITIQUE.

3.1 De la production, de la réception et de la participation. Tentatives typologiques.

Roland Barthes nous dit que quelle que soit l'œuvre (son support, son cadre), « c'est toujours la même question : *qu'est-ce qui se passe, là ?* »³²³. Une œuvre (un tableau, nous dit Barthes) est « une scène où il advient quelque chose ». Que *se passe-t-il* dans les œuvres de Fred Forest, du côté de la réception (de ce qui en est visible au moins) et des données participatives qu'elle met en jeu presque systématiquement ? Par glissement, le « ce qui se passe » est vu, regardé et observé *depuis* les archives (textes, vidéo, audio)³²⁴ mais cette position reste un acte de réception sur lequel nous pouvons pour le coup nous exprimer légitimement : ce qui émerge immédiatement c'est la nécessité de considérer et comprendre que la production et la réception de ces œuvres sont le fait d'une entreprise collective dans laquelle chacun a un rôle (ou au moins un cadre d'action), attribué par l'artiste.

On sait qu'une partie de la production de Fred Forest a évolué au cœur du Collectif d'art sociologique, auprès de Jean-Paul Thénot ou d'Hervé Fischer, aux côtés de Mario Costa avec qui il cofonde le groupe de l'Esthétique de la communication, dans l'entourage de

³²³ Roland Barthes, « Sagesse de l'art », *Œuvres complètes Tome V : livres, textes et entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, 1195 p., pp.688-702. Citation p.288. (Publié dans *Cy Twombly. Paintings and Drawings: 1954-1977*, catalogue de l'exposition Whitney, Museum of American Art, 10 avril-10 juin 1979).

³²⁴ Archives à qui l'artiste attribue une place centrale dans son œuvre (en ce qu'elles témoignent, forment et participent au savoir de l'œuvre et à leurs contenus mêmes).

Pierre Restany et au milieu des années 1970 auprès de Vilém Flusser. Dans ces cas, ce sont explicitement des entreprises collectives, collaboratives ou simplement d'échanges de réflexion ou de pratique.

Par entreprise collective, entendons également « réception » en ce qu'elle peut être liée avec la notion de « participation ». Ce terme regroupe différents degrés : l'inclusion du regardeur dans l'œuvre ; la présence et l'action du récepteur comme données fondamentales au processus de l'œuvre ; son implication totale en tant que producteur de contenus et comme sujet même de l'œuvre.

Forest se questionne au sujet de la réception, de la qualité et du statut du spectateur. Il se donne pour objectif d'ouvrir ses œuvres, d'inclure davantage le regardeur, voire de solliciter sa participation, en tout cas de l'impliquer littéralement dans ses œuvres. *Portrait de famille* en 1967 témoigne explicitement de cette ambition : mettre en œuvre une animation inscrite dans un contexte précis (un quartier résidentiel du Val de Marne), impliquer les habitants en les faisant sujets de l'œuvre.

Nombre des projets entrepris par Fred Forest mettent ainsi en jeu une dimension participative prégnante. Cette dimension se déploie à partir de sites distincts d'où sont placés les récepteurs et participants ; mais également sur plusieurs plans, à des niveaux et degrés différents (plusieurs genres de participation, plusieurs types de circonscription de la participation, et de la liberté d'action et d'expression des participants). Tentons de comprendre et saisir les cadres de la participation déterminés par Fred Forest. L'artiste est concepteur/initiateur de l'animation, de la conduite et des divers conditionnements induits (qui pilotent et cadrent le potentiel ou les possibles participatifs). Les frontières sont floutées entre récepteurs et auteurs, mais demeurent tout de même présentes.

3.1.1 Les récepteurs : à qui s'adressent les œuvres de Fred Forest ? Avant, pendant, après.

Le public (les récepteurs) d'une œuvre regroupe l'ensemble des acteurs qui contribuent chacun à des degrés très divers à la production ; une œuvre est d'abord le produit d'une interaction constante entre l'artiste et le monde, et bien souvent entre l'artiste et ses pairs, le spectateur/public, ses collaborateurs et techniciens, ses diffuseurs, ses commanditaires et acheteurs, etc. Cette question d'une œuvre résultat d'une contribution collective s'avère incontournable à l'approche du travail de Fred Forest. Au-delà des œuvres qui seraient

littéralement participatives – en ce qu’elles nécessiteraient pour leur « déclenchement », leur déroulement et leur processus la présence ou l’action d’une (ou plusieurs) personne(s) spectatrice(s), réceptrice(s) – la majorité des projets de Forest nécessite de fait la contribution d’acteurs récepteurs et coproducteurs de l’œuvre. Dresser le portrait exact des rôles et des teneur/nature/degré de contribution de chacun de ces acteurs serait sans doute une vaine entreprise. Les rapports mis en jeu sont complexes, composés d’interactions multiples et variées, mais des lignes se dessinent et peuvent malgré tout être repérées et identifiées, tout en étant perméables les unes aux autres.

Ceux qui sont en amont : les récepteurs contributeurs.

Commençons par les premiers « récepteurs » des œuvres, ceux qui sont en amont, aux côtés de l’artiste pendant les phases de conception et de production. Ce sont des récepteurs qui apportent leur savoir-faire, leur compétence, leur « image » ou leur caution à la production de l’œuvre, sur invitation nominative de l’artiste.

De nombreuses œuvres – comme *Le blanc à la télévision* en 1972, *Téléchoc Téléchange* (une animation sur Antenne 2, en 1975), *La maison de vos rêves* ayant pour support le journal *La Tribune de Lausanne* en 1978, *L’eau qui coule* œuvre diffusée sur une chaîne de télévision indienne *Doordarshan*, en 1986 ou encore *La photo du téléspectateur* en 1976, *Les cailloux radiophoniques* (en direct sur une radio locale à Lyon), *Libé œuvre d’art* en 1979³²⁵, etc. – ont en commun que leur production et leur effectivité reposent sur des récepteurs *relais* (personnes, organismes, etc.). Forest sollicite ces acteurs ou responsables des médias pour organiser une œuvre-animation à la radio, dans la presse ou à la télévision. Leur participation et leur implication sont indispensables à l’accomplissement du projet.

Des *récepteurs contributeurs* interviennent également en tant que techniciens, ce qui est le cas évident pour tous les projets utilisant un programme informatique quelconque, internet ou les mondes virtuels en trois dimensions. Forest n’a pas de maîtrise sur les possibilités des programmes et des technologies utilisées. Ce dernier compose (et adapte) son idée initiale en fonction du champ des possibles techniques qui lui sont informés par les

³²⁵ *Le blanc à la télévision* : catalogue Tome I pp.187-208 ; *Téléchoc Téléchange* : Tome I pp.349-356 ; *La maison de vos rêves* : Tome II pp.743-766 ; *Les robinets électroniques* ou *L’eau qui coule* : Tome III pp.1067-1072 ; *La photo du téléspectateur* : Tome I pp.611-612 ; *Les cailloux radiophoniques* : Tome II pp. ; *Libé œuvre d’art* : Tome II pp.1023-1028.

collaborateurs qui l'entourent et ainsi coproduisent le projet. C'est le cas, entre autres, pour *Digital Street Corner* en 2005³²⁶ reposant sur le programme de messagerie instantanée *Solipsis* développé par les centres de recherche de l'entreprise France Télécom ; *idem* pour *Images-mémoire* (2005)³²⁷ œuvre produite par les services de l'INA. Forest articule son œuvre en fonction de ce que lui permettent la technologie et les acteurs techniques du lieu et du moment du projet.

Les conditions de production de l'œuvre dépendent aussi du réseau humain contextuel, nécessaire notamment lorsqu'elle repose sur une phase logistique événementielle : organiser l'événement autour du projet, de l'œuvre. Lorsque Forest parvient effectivement à participer à des grandes manifestations artistiques (*Art Basel* à Miami ou la biennale de São Paulo en 1975 ou en 2006) sans avoir été initialement convié, c'est le fruit d'un travail de collaboration avec un certain nombre de personnes « stratégiques » qui vont être sollicitées par l'artiste pour bénéficier de leur soutien, de leur aide, de leur contribution, de leur participation donc : association avec des personnes relais, références, théoriciens, universitaires, personnes influentes en somme, qui vont l'aider à l'accomplissement d'un événement, et par là-même apporter leur caution dans le champ de ce qu'ils sont ou représentent, où ils sont reconnus. Ainsi, Fred Forest implique des personnalités culturelles, intellectuelles ou politiques dans la production et le processus des œuvres. Pierre Restany prendra part à l'œuvre *Restany dîne à la Coupole* : une action vidéo se déroulant dans la salle du restaurant parisien La Coupole. Le film de l'action³²⁸ nous montre un moniteur posé sur une des tables du restaurant, diffusant un plan serré du critique d'art en train de déjeuner. Ce dernier est présent *in vivo*, attablé tout près. Lors de la vente du mètre carré artistique ce même Restany est présent sur un enregistrement vidéo diffusé pendant la conférence commentant à distance l'action de Forest. Harald Szeemann, critique d'art américain, acceptera pour sa part de préfacier l'ouvrage *Correspondances : l'œuvre perdue* en 1990, alors que Forest est en déboire avec les institutions suisses. Vilém Flusser, universitaire et théoricien, contribue à *Vidéo-troisième âge* en 1973³²⁹ comme observateur ; il se prête aux jeux des gestes en 1975, se laisse filmer et participe ainsi à la série *Les gestes dans les professions et la vie sociale*. Les fluctuations de *La bourse de*

³²⁶ *Digital Street Corner* : catalogue Tome III, pp.1787-1798.

³²⁷ *Images-mémoire* : catalogue Tome III, pp.1779-1782.

³²⁸ *Restany dîne à la Coupole* : catalogue Tome II, pp.331-334.

³²⁹ *Correspondances : l'œuvre perdue*: Tome III, pp. ; *Vidéo-troisième âge* : Tome I, pp.1403-1420.

*l'imaginaire*³³⁰ se font et se défont sous les yeux et commentaires de Jules Gritti, sémiologue convié par Forest sur toute la durée de l'événement. De même quand il s'agit de réunir des tables rondes pour alimenter des débats dans le cadre d'une animation, l'artiste contacte des personnalités en tous genres afin qu'elles viennent se prêter au jeu programmé de Forest : ce sont des hommes politiques ou journalistes lors de *La conférence de Babel* (1983) ; des critiques d'art et théoriciens, dont Catherine Millet ou Pierre Moeglin, réunis dans les locaux de la FIAC (Paris, 1984), commentent les programmes télévisés dans le cadre d'*Apprenez à regarder la télévision avec votre radio*³³¹.

La Biennale de l'an 2000, menée en parallèle de la manifestation officielle de São Paulo en 1975³³², s'avère également être un jeu programmé et mis en scène par l'artiste et qui a nécessité la contribution volontaire des artistes déjà invités à la biennale initiale, et conviés à jouer leur propre rôle d'artiste en 1975, mais vu depuis le futur, depuis l'an 2000. Le sens même de l'œuvre repose sur ces récepteurs contributeurs, ce qu'ils sont et ce qu'ils représentent aux yeux de l'artiste à ce moment et en ce lieu, à la Biennale de São Paulo en 1975.

Les différents récepteurs-participants

En marge de ceux qui sont conviés nominativement à la production, reste le champ de ceux, aussi participants, mais spectateurs (ou potentiels spectateurs) anonymes et ordinaires.

Ceux qui ont décidé de répondre par un feedback. Toujours au vu du « ce qui se passe », les cas où le récepteur est un participant volontaire s'avèrent les plus nombreux : le contributeur potentiel est sollicité ou informé par un appel à participation et décide d'y répondre, de produire un *feedback* selon sa propre volonté et donc par là-même participer à une œuvre. Des exemples témoignent de ces participations volontaires : le *space-media* dans la presse (dans *Le Monde* en 1972 ou dans *La Tribune de Lausanne* en 1978) ; ce sont ceux qui s'inscrivent auprès du Musée d'art contemporain de São Paulo pour *La*

³³⁰ *Les gestes dans les professions et la vie sociale* : catalogue Tome I, pp.227-242 ; *La bourse de l'imaginaire* : Tome II, pp.795-914.

³³¹ *La conférence de Babel* : catalogue Tome II, pp.917-942 ; *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* : Tome II, pp.1003-1022.

³³² *Biennale de l'an 2000* : Tome I, pp.365-416.

promenade sociologique à Brooklyn en 1973³³³ ou qui font des promesses d'achat pour une parcelle de terrain, etc. Le participant volontaire peut être le sujet et contenu même de l'œuvre, comme à l'occasion de certains projets proches d'une forme documentaire : les familles se laissant photographier pour *Portrait de famille* (1967), les retraités de la maison de retraite à Hyères³³⁴ qui jouent le jeu de *Vidéo-troisième âge*, au même titre que le coiffeur ou le professeur de la série *Les gestes* à partir de 1972 ou encore lorsque la parole est laissée au public présent aux « 24 heures du Mans » en 1983, répondant aux questions de l'artiste sur leurs rapports à l'événement.

Ceux qui ne participent pas volontairement, mais qui ont conscience de prendre part à la chose. Des récepteurs contribuent à l'œuvre sans en avoir exprimé une volonté initiale. Leur seule présence sur le site en fait des participants, la réception se faisant depuis un lieu d'exposition, donc depuis un site dédié à l'art ; comme lorsque la caméra incluse dans l'installation *Interrogation 69* (Tours, 1969) diffuse presque simultanément les images des visiteurs présents dans la salle : les récepteurs sont inclus d'emblée sur les écrans³³⁵. Dans *Archéologie du présent* ou *Autopsie rue Guénégaud* (1973)³³⁶, un même circuit de télévision filme et diffuse les visiteurs de la Galerie Germain. Le spectateur est le sujet, il participe au contenu évolutif de l'œuvre par sa présence.

Ceux qui ne sont pas informés qu'ils participent à la chose au moment même (et depuis le lieu) où ils participent. C'est une forme de participation qui s'opère à l'insu du participant depuis un site non dédié à l'art. Elle concerne les personnes filmées (passants ou automobilistes) qui ont traversé la rue Guénégaud lors de « l'autopsie » entreprise par Forest et dont les images ont été montrées dans la Galerie Germain. C'est de même le statut incontestable des acteurs malgré eux de *La cabine téléphonique* (1967), œuvre

³³³ *La promenade sociologique à Brooklyn* : Tome I, pp.303-314.

³³⁴ Même si on peut se demander dans quelle mesure ces résidents avaient conscience de participer au contenu d'un projet qui relevait, selon son concepteur, du champ de l'art.

³³⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler *Going around the Corner Piece* environnement de Bruce Nauman (1970) qui comprenait quatre caméras vidéo, quatre moniteurs noir et blanc et quatre cimaises : un espace étroit et complexe que le spectateur traverse ; au tournant de la pièce il tombe nez à nez avec les écrans (reliés aux caméras) diffusant, avec un temps de décalage, les images filmées de son passage dans l'installation.

³³⁶ *Interrogation 69* : catalogue Tome I pp.105-118 ; *Archéologie du présent* ou *Autopsie rue Guénégaud* : Tome I pp.245-254.

filmée depuis l'appartement de l'artiste au troisième étage d'un immeuble, ou des piétons curieux montrés dans *Le mur d'Arles* (1967)³³⁷.

Selon une perspective similaire mais sous la forme évidente du canular, Fred Forest contacte en 1991 le rectorat de l'académie de Créteil et propose de diffuser *Les logiciels de l'imaginaire*³³⁸ auprès des fonctionnaires intéressés (en particulier les enseignants en arts plastiques). Dans un texte qui leur est adressé il leur présente les vertus d'un logiciel de son cru censé à terme remplacer les professeurs d'arts plastiques. Les personnes intéressées pour le tester sont invitées à lui écrire, ils recevront en réponse la fameuse disquette. Celle-ci ne contiendra aucune donnée. L'expérience menée, Forest organise une conférence pour dévoiler le canular. Les retours et réactions (curiosité, étonnement, etc.) des enseignants, suscités par la présentation de ce logiciel ayant la vocation de les remplacer, seront la matière première de la finalité de l'œuvre.

Les récepteurs de l'après-coup.

Tout artiste sans doute a-t-il pour souci d'imaginer ce qui – de lui, de son travail et de sa pensée – demeurera et traversera le temps, la mémoire et l'histoire. Forest a toujours eu conscience que la diffusion de ses actions, à cause des formes qu'elle adopte, aurait un statut éphémère, provisoire, dont il lui fallait anticiper les inconvénients. Les multiples ouvrages et textes dont Forest est l'auteur, la conservation d'un très grand nombre de documents papiers et d'enregistrements audio et vidéo liés à ses œuvres et la création du Webnetmuseum.org sur internet témoignent de cette même volonté d'inscrire sa pratique dans une temporalité, à laquelle des récepteurs pourraient avoir accès après-coup, dans le temps historique. Toutes ces archives conservées sont les témoins des œuvres, permettant à travers elles une réception malgré tout. Nous sommes les récepteurs d'une œuvre, contraints à la parcourir à travers le filtre des périphériques. L'intégration des documents de Fred Forest au Fonds de création audiovisuelle contemporaine de l'INA permet la diffusion de son travail et des matériaux sociologiques qu'il a récoltés auprès des chercheurs en sciences humaines, en histoire de l'art et des amateurs, bien après l'accomplissement de l'œuvre. Ainsi, les données relatives à son travail seront conservées. Métaphoriquement on pourrait retrouver cette préoccupation dans le concept même de la

³³⁷ *La cabine téléphonique*: catalogue Tome I pp74-76 ; *Le mur d'Arles* : Tome I pp.77-78.

³³⁸ *Les logiciels de l'imaginaire* : catalogue Tome III pp.1435-1462.

Biennale de l'an 2000 : des artistes présents à la biennale de São Paulo en 1975 furent conviés par Forest à s'imaginer être des personnes vivant à l'an 2000 et rejouant la biennale de 1975 comme ils rejoueraient une reconstitution historique, une fiction historique. Fred Forest a su se projeter dans le temps et a compris la nécessité de la trace et le pouvoir qu'est de maîtriser la nature de la documentation périphérique qui restera après-coup.

3.1.2 Les sites de réception : où ça se passe ? Les champs de l'art et de l'ordinaire.

Toujours attentifs à ce qui se passe, il s'agit de voir maintenant depuis où la réception s'effectue, où ça se passe ? Les sites de réception, ces lieux depuis lesquels une œuvre est reçue, accueillie par un regardeur, un spectateur, un participant.

Ce qui saute aux yeux dans le travail de Fred Forest est qu'il s'agit systématiquement de sites de réception qui combinent à la fois des lieux et espaces *dédiés* à l'art à d'autres *non dédiés*. Les *sites dédiés* sont des espaces communément consacrés à la réception d'une œuvre d'art. Ce sont principalement des lieux spécifiques de type galerie, musée, centre d'exposition, foire, salon et tout autre terrain destiné à des événements et manifestations artistiques. Les *sites non dédiés* sont entendus comme espaces situés *hors* des lieux couramment destinés à la rencontre avec des œuvres d'art : les espaces médiatiques, les médias de masse (presse, radio et télévision régionales, nationales et internationales) avec les différents degrés de « pénétration » induits, l'espace urbain (une rue, un quartier, une ville, etc.) composent ces *sites non dédiés*. De manière plus générale, ce sont des sites de réception inscrits dans le quotidien et l'ordinaire. Forest s'applique à combiner ses œuvres entre le champ de l'art et le champ de l'ordinaire.

Les aspects réceptionnés offrent un point de vue différent que l'on se situe dans un de ces différents sites, dédiés ou non dédiés. Par exemple, les participants à un *space-media* comme *La maison de vos rêves* réceptionnent le projet depuis un lieu qui est différent de celui des visiteurs de l'exposition des *feedback* au Musée des beaux-arts de Lausanne. *Idem* pour les acteurs de *Vidéo-troisième âge* ou de la série *Les gestes dans les professions et la vie sociale* : leur site de réception n'est le même que celui du visiteur de la Documenta 6 de Kassel, en 1977 qui regarde ce qui se passe sur ces vidéos tournées dans une maison de retraite, ou de celui qui voit *Les gestes* dans un festival d'art vidéo.

Prenons pour exemple significatif, *Les miradors de la paix* en 1993³³⁹. Ce projet repose sur la multiplicité des espaces de sa réception. Des haut-parleurs sont placés à la frontière autrichienne de l'ex-Yougoslavie, émetteurs sonores orientés vers les zones de conflit. Des personnes, essentiellement en France et en Autriche, sont informées du projet de l'artiste et invitées à laisser des messages de paix sur des répondeurs automatiques, ces enregistrements sont alors diffusés au-delà des montagnes. À Paris et à Graz, deux galeries accueillent une exposition de présentation et de documentation autour des miradors de Forest. Tout ceci est amplifié et relaté par voies médiatiques (presse, télévision), qui informent les potentiels récepteurs de l'existence de l'œuvre et de ces qualités participatives. En chacun de ces points est une zone ou un moment de réception d'un ou de plusieurs des aspects et événements composant la proposition de Forest. L'intégration des médias à communication unilatérale (presse, radio, télévision) ou individualisée (téléphone, fax, minitel, etc.) dans le dispositif des œuvres augmente le rayon de pénétration des sites de réception potentielle : le lecteur, l'auditeur ou le téléspectateur sont apostrophés par une œuvre s'exprimant dans un site non dédié à l'art ; l'œuvre vient interpeller un potentiel récepteur dans son quotidien et ses activités ordinaires.

Ces aspects s'accompagnent d'une réception autre qui s'accomplit dans un lieu lié à l'art et augmente ainsi le nombre et la diversité des potentiels récepteurs. *La photo du téléspectateur*³⁴⁰ se déroule dans le cadre de l'émission de télévision belge *Vidéographie* (RTB, 1976) consacrée à l'art vidéo ; à la fin du programme Forest approche son objectif photographique de celui de la caméra et s'adresse aux téléspectateurs - Approchez-vous ! Un peu plus sur la droite ou la gauche, leur dit-il – puis feint de les photographier. *Célébration du présent* ou *Téléphone dans une télévision* en 1985 prend pour décors le colloque Artmedia à Salerne et la télévision *Telecolore* ; *Le rallye téléphonique* a lieu le 22 juin 1986 à l'occasion de la manifestation Artcom, simultanément à la Galerie Moltekerei à Cologne et sur l'émission « L'oreille en coin » sur *France Inter* ; *Les robinets téléphoniques* ou *L'eau qui coule* est déclenché depuis le festival Arslab à Turin en avril 1992 ; *À la recherche de Julia Margaret Cameron* ou *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* prennent aussi place au Musée des beaux-arts de Toulon, en 1988, etc. Et c'est également le cas pour les œuvres composées d'un site internet qui n'est jamais autonome

³³⁹ *Les miradors de la paix* : catalogue Tome III pp.1499-1528.

³⁴⁰ *La photo du téléspectateur* : catalogue Tome I pp.611-612.

mais complète une installation ou une exposition dans un lieu dédié à l'art : *Le centre du monde* en 1995, à cheval entre l'Espace Cardin à Paris et le site internet depuis lequel le récepteur déclenche à distance des signaux dans le centre d'exposition ; l'œuvre et le site internet de la *Biennale de l'an 3000* sont inaugurés et relayés depuis la biennale d'art contemporain de São Paulo, en 2006³⁴¹.

Enfin, si on adopte un instant le point de vue de l'artiste, nous rajouterions que les relais médiatiques qui accompagnent et suivent chacun des projets de Fred Forest participent au pendant et à l'après de l'œuvre. Les destinataires du faire-savoir sont sans doute à être aussi considérés comme des récepteurs à part entière ; comme le sont ceux qui accèdent aux œuvres sous l'angle des archives, du « ce qui reste », de ce que nous montrent les traces documentaires.

3.1.3 Que se passe-t-il visiblement ? Les cadres de réception ou la participation circonscrite.

Roland Barthes cherche à voir ce qui se passe dans les tableaux de Cy Twombly. Il se met en quête des événements dont il va nommer les qualités et nuances à partir de ce que livre le vocabulaire des Grecs antiques : « il se passe un fait (*pragma*), un hasard (*tyché*), une issue (*telos*), une surprise (*apodeston*) et une action (*drama*) »³⁴². Sans appliquer littéralement à notre étude la typologie des événements relevés par Barthes, se croisent malgré tout – dans le champ de la réception des œuvres de Forest – des faits, des hasards, des surprises ou des actions. Ces événements sont le fait des possibles participatifs qui s'inscrivent dans des cadres de différentes natures. La participation effective aux œuvres s'accomplit à l'intérieur de plusieurs cercles ou niveaux de circonscription de l'acte de réception.

Des actions et des gestes dictés par Fred Forest.

Certaines œuvres n'offrent aucune autre possibilité d'expression ou de *feedback* que l'accomplissement d'un geste dicté par l'artiste à travers un appel (consigne) à

³⁴¹ *Célébration du présent* : catalogue Tome II pp.1043-1050 ; *Le rallye téléphonique* : Tome II pp.1073-1080 ; *Les robinets électroniques* ou *L'eau qui coule* : Tome III pp.1067-1072 ; *À la recherche de Julia Margaret Cameron* : Tome III pp.1161-1288 ; *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* : Tome III pp.1311-1358 ; *Le centre du monde* : Tome III pp.1687-1696 ; *Biennale de l'an 3000* : Tome III pp.1801-1808.

³⁴² Roland Barthes, *opus cit.*, p.688.

participation. Ces actions sont produites au titre de l'interactivité propre à la technologie utilisée comme le sont la navigation sur un site internet, avec certains gestes programmés et exécutables par le récepteur : l'œuvre *Touch me* (1999)³⁴³ permet en une pression du spectateur sur l'écran (dans son mode installation) ou en un clic de l'internaute (dans sa version en ligne) d'enclencher le processus de l'œuvre (ici une image apparaît à l'écran et peu à peu se volatilise pixel par pixel). Procédés similaires pour le projet *Images-mémoire* (en 2005) où le récepteur est invité à déclencher un générateur d'images ; dans *Une pomme peut en cacher une autre* (1999)³⁴⁴ la participation repose sur des possibilités de navigation classique (hypermédia/hypertexte) selon une programmation préalable.

Pour participer au *Rallye téléphonique* (1986), l'auditeur de *France Inter* doit composer un numéro de téléphone qui le mènera à un interlocuteur, qui le redirigera vers un autre et ainsi de suite, d'étape en étape, selon une sorte de course dont l'interlocuteur final est l'artiste qui décroche et répond depuis Artcom, à Cologne. Pour *Téléchoc téléchange* (1975), l'action dictée aux téléspectateurs volontaires est d'envoyer une image ou le dessin d'un objet qu'ils souhaiteraient échanger. À la lecture d'un appel d'offre dans la presse, des lecteurs promettent d'acheter une parcelle signalant leur décision en retournant à l'artiste le coupon-réponse pour la vente de mètres carrés artistiques, sur le mode du simple *feedback*. L'action proposée aux participants de *Portrait de famille* consistait à se prêter au jeu de « poser » pour l'artiste dans leur intérieur. Dans le contexte du projet du *Territoire des réseaux*, à la Galerie Nouvion (Monaco, 1996)³⁴⁵, les visiteurs laissent un assistant de l'artiste dessiner le contour d'un de leurs pieds dont ils font don à la base d'images ayant pour ultime objectif la représentation de ce qu'il nomme le « pied universel »³⁴⁶.

³⁴³ *Touch me* : catalogue Tome III pp.1669-1674.

³⁴⁴ *Images- mémoire* : catalogue Tome III pp.1779-1782 ; *Une pomme peut en cacher une autre* : Tome III pp.1697-1706.

³⁴⁵ *Territoire des réseaux* : catalogue Tome III pp.1569-1584.

³⁴⁶ Nous pourrions également citer : *L'eau qui coule* (1986) dont le dispositif est déclenché à distance par téléphone, chaque appel des participants contribue au débit de l'écoulement. En 2002, les internautes amusés par *Le corps-réseau* ont pu acheter ou louer symboliquement des parties du corps de l'artiste via un système de paiement à distance par carte bancaire. Les participants invités nominativement à composer la *Sculpture téléphonique planétaire* avaient pour mission de téléphoner à un interlocuteur déterminé à l'avance par l'artiste et lui transmettre le message « blablabla », que lui-même transmettait par téléphone à un autre correspondant participant, etc. ainsi de suite, jusqu'au retour du message à Paris, où Forest décroche le combiné.

Les champs des possibles à travers ces exemples sont particulièrement étroits, les récepteurs ne sont pas producteurs-auteurs de contenus, mais davantage exécutants d'actions et de gestes que l'auteur a programmé à l'avance afin que le processus ait lieu.

Les possibles participatifs dans un cadre thématique : invitation à des figures imposées ?

Ici le participant est moins dans une posture d'exécutant et se voit invité à s'exprimer, mais selon les limites d'un cadre défini par un thème ou un sujet (plus ou moins large) prédéterminé par l'artiste. Un des aspects les plus basiques est l'enquête d'opinion comme celle menée au sujet de l'art sociologique en 1976/77³⁴⁷. Dans le prolongement de ces enquêtes, le récepteur peut intervenir sur le mode du commentaire d'une situation, invité à donner son avis sur un point précis : suite à l'intervention *Le blanc à la télévision* en 1972, les téléspectateurs retournent des messages en réaction à ce silence visuel imposé par Forest. Sur ce même mode aux airs de « courriers des lecteurs », les auditeurs qui suivent depuis leur domicile *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* (1984) sont invités à réagir aux commentaires qu'ils entendent à la radio, émis depuis la FIAC par les participants à la table ronde invités par Fred Forest. Le participant est incité à commenter l'action, le processus ou l'événement proposé par l'artiste

Ceux qui téléphonent pour parler aux montagnes slovènes et aux énergies belliqueuses (à travers *Les miradors de la paix* en 1993) doivent laisser un message aux tonalités pacifistes ; Forest somme les personnes de diffuser des messages de paix, et rien d'autre. La liberté sera dans le champ de l'interprétation de ce sujet d'expression imposé.

Forest demande au lecteur de *La Tribune de Lausanne* qu'il lui conte et donne à voir la maison de ses rêves. Ne sommes-nous pas en présence de figures imposées ? Comme cela apparaît à travers *l'Enquête Art Sociologique* publiée en 1977 (dans Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18), il s'adresse ici à ses pairs, principalement des artistes qui lui sont contemporains et dont il partage certaines des préoccupations³⁴⁸. Il leur demande de répondre à trois questions précises autour de la notion d'art sociologique, celle qui le

³⁴⁷ *Enquête Art sociologique* : Catalogue Tome I, pp.421-594.

³⁴⁸ On compte parmi eux : groupe Lennep, Robert Filliou, Dan Graham, Christo, Jean-François Bory, Joan Rabascall, Les Levine, Guerrilla Art Action Group. Pour la liste complète de ceux qui ont répondu, se référer à *Art sociologique*, UGE, 1977.

préoccupe de premier chef en tant qu'artiste. Des artistes invités à produire le contenu d'une enquête qui se déclare œuvre d'art sociologique.

À l'occasion de *La bourse de l'imaginaire* (1982) au Centre Georges Pompidou, l'action dictée aux volontaires est de produire (par écrit, dessin, etc.) leurs propres « faits-divers ». Les participants rédigent et participent au contenu de l'action, avec exposition des documents collectés. Ici le champ d'expression demeure plus large que les précédents exemples, puisque par fait-divers, il faut entendre fiction, histoire à créer et raconter/écrire. Toutefois, on note que les contenus narratifs produits par les participants suivent pour la plupart les normes stéréotypées du genre du fait-divers.

Aux téléspectateurs indiens volontaires de décrocher leur combiné de téléphone et de laisser un message sur un répondeur automatique, Forest demande : « En quoi l'eau est-elle importante pour vous ? ».

Les lecteurs de *Var Matin* inspirés face à l'œuvre peinte de Jacques-Louis David présentant Zénaïde et Charlotte Bonaparte (1822) reproduite dans leur journal, pourront imaginer ce que se disent et pensent les jeunes filles sur le tableau – le cadre étant deux bulles de bandes-dessinées, un espace physique d'expression très limité. Par conséquent, le cadre thématique et physique étant restreint, les réponses des lecteurs sont tout autant limitées en originalité et intérêt, en tout cas à partir de ce à quoi nous avons eu accès dans les archives. Une exposition de ces indices de participation autour de l'œuvre originale est organisée au Musée des beaux-arts de Toulon (décembre 1988/avril 1989). Une impression similaire est ressentie dans le cadre de l'animation *À la recherche de Julia Margaret Cameron* (1988). Action dictée : appel à participation, les lecteurs peuvent répondre par courrier à l'avis de recherche. L'auteur les invite à joindre à leur réponse une photographie d'identité. Les contenus récoltés seront de même montrés au musée des beaux-arts de Toulon, comme des signes et des indices témoignant de l'existence et du *feedback* d'un certains nombres d'individus, de leur présence, même symbolique, bien que plus « personnalisée » par le fait qu'ils envoient une photographie d'identité, leur visage donc³⁴⁹.

³⁴⁹ En marge de cet appel à participation par voie de presse, Forest sollicita également une trentaine d'étudiants de l'université Paris VIII dans le cadre d'un de leur cours (création radiophonique). Leurs

Un cadre physique de participation est prédéfini par Fred Forest, mais les contenus expressifs des participants sont libres.

Il est des cas où Forest propose un espace et un moment dans lesquels il n'a aucune prise, ni maîtrise réelle des possibles expressifs des récepteurs. Le hasard et la surprise peuvent pleinement entrer dans le jeu. Les situations propices aux échanges et relations qu'incarne par exemple *La promenade sociologique* (1973) s'effectuent dans le cadre d'un événement proposé par l'artiste ; toutefois ce qui se passe, ce qui se dit et se partage en cette occasion sont le fait des participants. Forest n'est là qu'en déclencheur puis observateur, même s'il influe sur le « ce qui se passe », sa seule présence empêchant toute neutralité, il n'a pas concrètement d'emprise sur les événements qui se produisent³⁵⁰.

Dans certains projets, la participation semble à première vue reposer sur un cadre plutôt ouvert, laissant présager des possibilités d'expression libres. *Le centre du monde* (1999) est une œuvre composée d'un site internet et d'une installation : les spectateurs sur place ou en ligne étaient incités à envoyer des messages écrits qui étaient diffusés dans le même temps dans l'espace d'exposition ; même principe pour *Dansons sur le pont d'Avignon* (en 2000) où les mots laissés par les internautes s'affichent sur les pages du site internet. Les récepteurs ont en théorie la possibilité de s'exprimer ouvertement ; cependant on note que les messages émis à ces occasions par les participants adoptent généralement une forme courte, de l'ordre du graffiti. Forest saisit là des échantillons de « petites » écritures tous azimuts. Lors de *Digital Street Corner* (2005), les internautes ayant répondu au rendez-vous de l'artiste eurent pour support d'expression une messagerie instantanée à très grande échelle, ce qui *a priori* devait favoriser les possibles participatifs des récepteurs de l'œuvre. Leurs échanges étaient retransmis sur le mur du bâtiment d'Art Basel, à Miami. Les mots et paroles échangées ici avaient recours la plupart du temps au champ de

réponses/propositions se firent pour la majeure partie par écrit, et s'avèrent par là-même d'autant plus riches : les étudiants se prêtent au jeu, beaucoup questionnent l'avis de recherche de cette photographe d'un autre temps en regard avec leur propre biographie, leur histoire individuelle, certains d'entre eux évoquent des traits de leur personnalité, des anecdotes significatives pour eux, leurs origines familiales, leur situation personnelle, etc. Ce contexte fut particulièrement propice à l'expression de ces récepteurs, et nous amène à nous questionner sur les degrés des possibles qu'offriraient aussi des appels adressés à des personnes, ou un groupe de personnes ciblé et spécifique. Réponses des étudiants autour du projet *Julia Margaret Cameron* : catalogue Tome III, pp.1230-1273.

³⁵⁰ Les échanges téléphoniques qui ont lieu entre les participants de *Espace communicant* (Paris, exposition Electra, 1983) ou ceux de *Jouez avec moi sur le territoire de l'art* (Koblenz-Lutzel Allemagne, 1984) sont effectivement libres et non contrôlés par l'artiste. Ce qui se passe lui échappe. *Espace communicant* : catalogue Tome II, pp.973-978 ; *Jouez avec moi sur le territoire de l'art* : catalogue Tome II, pp.981-982.

l'anecdotique, de ces micro-échanges et brèves conversations, types de contenus induits par la nature de l'outil employé, à savoir un programme de messagerie instantanée.

Sans doute la première expérience du *space-media* (*Le Monde*, janvier 1972) est-elle une des œuvres les plus exemplaires en terme de participation, ou au moins celle qu'on reconnaît généralement comme telle dans l'œuvre de Forest. Le cadre physique est certes limité à cent cinquante centimètres carrés de papier journal, mais en cette contrainte des lecteurs se sont saisis d'une parole libre, inventive, humoristique, mais aussi anecdotique, obscène, agressive ou ennuyante. Ces échantillons de publics constituent une œuvre collective donnant à voir et à lire de brèves expressions individuelles et non orientées en amont par l'artiste.

Les qualités rétrospectives et introspectives mises en jeu dans *Vidéo-troisième âge* demeurent assez uniques au vu de l'ensemble de l'œuvre de Forest. La parole est donnée à ces personnes résidentes de la maison de retraite ; elle est au centre de l'animation. L'utilisation du médium vidéo comme outil épistémologique, en ce qu'il se place entre les observateurs et animateurs (l'artistes, l'équipe technique, les sociologues présents) et les récepteurs-acteurs du projet, offre à ces derniers la possibilité d'accéder à une sorte de miroir sur leur existence et leur quotidien. L'implication personnelle voire presque intime des retraités telle qu'elle se donne à voir sur les documents vidéo témoins apparaît comme sans égal, en ce que certains individus livrent d'eux-mêmes, de leur histoire individuelle (familiale, professionnelle), de leur intérieur.

La *Biennale de l'an 3000*, qui consiste essentiellement en un site internet, exploite totalement l'idée d'exposer la puissance créative d'individus hors du champ institutionnel de l'art. Ce site est éditable par tous, chacun peut y publier des textes et des visuels de son cru. Il s'agit de donner potentiellement à voir et à lire l'expression du plus grand nombre, d'en centraliser certains des aspects autour d'un portail relayant des approches créatives, comme une sorte de vitrine. Cette biennale (le site) est inaugurée en marge de la biennale de São Paulo, en 2006. Forest ambitionne ici de montrer à ceux qui exposent officiellement d'autres possibles, ceux qui se déploient à côté du chemin visible que tracent les manifestations et lieux d'art qui ont autorité dans le domaine. Forest se fait interface et coaliseur de paroles diverses.

Se révèlent différents espaces, moments et cadres de réception ouvrant sur la participation effective des spectateurs. Bien que toujours limités par un cadre déterminé par Fred Forest,

les événements exécutés, interprétés ou inventés par les récepteurs répondent à des intentions exprimées ou soutenues par l'artiste à travers des textes, des manifestes, des articles ayant pour objet et sujet un art dit sociologique, de la communication et de la relation.

3.2 Intentions et approches théoriques : d'un art sociologique à l'œuvre-système invisible.

Les notions de production, de réception et de participation s'accompagnent des interrogations suivantes : d'où parle Forest ? Depuis quel point de vue ? Ces questions font écho au terrain des intentions, et par conséquent aux champs théoriques qu'il développe et à leur contexte. Quels postulats et bagages théoriques conduisent les processus et dispositifs en jeu dans ses œuvres et actions ? Frictionner la pratique, les œuvres en elles-mêmes et les théories, les discours et la parole de l'artiste. Faire se confronter la pratique et la théorie ; se balancer de l'une à l'autre pour en saisir parfois les *écarts*. En s'appuyant sur la lecture de ses écrits (manifestes, articles, ouvrages) : quelles intentions apparaissent ? Quelles problématiques soulève-t-il (en collectif, individuellement) et vers quoi tend son ambition ?

3.2.1 D'un art sociologique : pour la *conscientisation*, la participation et la mise en cause de l'art.

Vers la formation du collectif d'art sociologique.

Forest s'essaie dès 1967 à travers *Portrait de famille* au mode de l'animation « sociale » ou sociologique – selon l'angle que l'on choisira. La pratique et ses aspects expérimentaux se dessinent progressivement – le principe du *space-media* démarré en janvier 1972 est décliné selon plusieurs médias d'information. De ces tentatives et expériences, des enjeux théoriques se forment, se questionnent, se nomment. Dans un même mouvement, s'engage la prospection de pratiques parentes, similaires aux siennes. Dans cette logique, s'opérera

un glissement vers la conceptualisation et la théorisation de ses travaux, dynamisé par des rencontres et échanges avec des artistes et théoriciens animés par des préoccupations analogues aux siennes.

Février 1972 marque sa rencontre avec Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot. Tous trois décideront dès le mois de juin de « se concerter sur le caractère sociologique de leurs travaux »³⁵¹. Qu'en est-il de leurs activités en amont de cette rencontre et de la formation du collectif ?

En 1970, Hervé Fischer est maître-assistant en sociologie de l'art à l'université La Sorbonne, à Paris et côtoie par conséquent les théories fondatrices de Pierre Francastel, Walter Benjamin, Herbert Marcuse et de l'École de Francfort et dit s'être plongé dans la lecture de Guy Debord et des situationnistes³⁵² ; des trois acolytes il est sans doute celui qui est le plus formé aux outils universitaires théoriques, philosophiques et sociologiques en rapport avec l'art. Dès 1971, Hervé Fischer élabore une pratique qu'il nomme « hygiène de l'art » et présente un essuie-mains en guise de tableau³⁵³. Il s'agissait pour l'artiste de « peindre des empreintes de main sur des torchons »³⁵⁴ en vue de les suspendre aux cimaises des galeries et musées. Ce sont des traces du seul geste de peindre comme pour rejouer les premières œuvres rupestres de l'être humain, amenant le regardeur à envisager l'idée d'un « nettoyage » des pratiques de l'art pour en engager de nouvelles³⁵⁵. La même année dans le prolongement de ses essuie-mains, il organise (avec la participation d'artistes sollicités) des actes de « déchirure d'œuvres d'art » et récolte les fragments de chacune des œuvres détruites dans près de quatre cent « sachets hygiéniques », qu'il exposa ensuite.

La question du lieu et de la nature de la réception des œuvres l'amena à appréhender la rue comme espace où l'art viendrait interpeller les individus dans leur quotidien : c'est ainsi

³⁵¹ Catalogue d'exposition « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Paris, Musée Galliera, juin-août 1975, p.9.

³⁵² Hervé Fischer, dans « Une fascination critique » - entretien avec Bernard Meyer Himhoff, Toulouse, février 2007 (à l'occasion d'une exposition des peintures de Fischer à la Galerie d'art contemporain de l'Université de Toulouse Le Mirail). Texte disponible à partir du site :

http://www.hervefischer.com/revue_presse.cfm

³⁵³ Lors d'une exposition de peinture à Vitry-sur-Seine (1971).

³⁵⁴ Hervé Fischer, dans « Une fascination critique » - entretien avec Bernard Meyer Himhoff, Toulouse, février 2007 (à l'occasion d'une exposition des peintures de Fischer à la Galerie d'art contemporain de l'Université de Toulouse Le Mirail). Texte disponible à partir du site :

http://www.hervefischer.com/revue_presse.cfm

³⁵⁵ La critique d'art Catherine Millet exprima ses réticences face à ce terme ambigu d'hygiène. Voir sa réponse à l'enquête sur l'art sociologique menée par Fred Forest en 1977 : catalogue Tome I, p.538.

qu'il travailla également à l'élaboration de panneaux dits de « signalisation artistique »³⁵⁶, détournant les supports, formes et typographies d'usage des panneaux signalétiques routiers et venant posant la question « Art ? Avez-vous quelque chose à déclarer ? ». Hervé Fischer envisagea l'évolution de sa pratique par la remise en question de sa peinture et par le dépassement de la sociologie de l'art comme seul savoir théorique, voulant retourner la sociologie de l'art contre l'art lui-même en un même temps et un même lieu, « en relation avec le public des institutions et les gens de la rue »³⁵⁷.

De son côté, Jean-Paul Thénot vient également du milieu universitaire, alors docteur en psychologie clinique, il exerce dans une institution accueillant des enfants présentant des troubles et difficultés psychiques. Il s'attache à suivre le développement des techniques d'enregistrement vidéo, pensant y trouver une certaine application dans sa pratique thérapeutique. Fréquentant les milieux universitaires et de l'art, Jean-Paul Thénot s'essaye au dessin de liens et de vases communicants entre ses différentes activités et expérimente des interventions reposant à la fois sur le champ de l'art et sur « le champ social global »³⁵⁸. Dès 1970, il conçoit des projets d'envois postaux, rédige ce qu'il nomme des « Constats d'existence », exposant son point de vue sur des pratiques plastiques qui lui étaient contemporaines³⁵⁹, et qu'il expédia à la fois à des acteurs du monde l'art (presse, critiques, artistes, galeries, musées, collectionneurs) et à près de trois cent personnes

³⁵⁶ Revue *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55, pp.33.

³⁵⁷ Hervé Fischer, dans « Une fascination critique » - entretien avec Bernard Meyer Himhoff, Toulouse, février 2007 (à l'occasion d'une exposition des peintures de Fischer à la Galerie d'art contemporain de l'Université de Toulouse Le Mirail). Texte disponible à partir du site : http://www.hervefischer.com/revue_presse.cfm

³⁵⁸ Jean-Paul Thénot, informations biographiques extraites de « Jean-Paul Thénot. De l'art sociologique à l'esthétique du Tao », <http://www.jeanpaulthenot.fr/> (consulté le 30/10/2009).

³⁵⁹ Jean-Paul Thénot, Extraits de *Constat d'existence* (Paris, juin 1970) :

« Je certifie :

1°-N'avoir jamais creusé ni trou, ni tranchée, ni excavation dans aucun désert, aucune plaine, aucun espace gazonné.

2°-N'avoir jamais scellé d'anneau d'écurie simple à un rocher à 1500m d'altitude et envoyé une photo-témoin à une galerie d'art. [...]

7°-N'avoir jamais affiché de bandes vertes et blanches verticalement alternées dans certaines villes européennes.

8°-N'avoir jamais rempli des pots à fleurs avec du ciment, ni utilisé de façon systématique le rouge et le blanc. [...] ». Jean-Paul Thénot par ses constats vise nommément les pratiques du *land-art*, de Daniel Buren et de Jean-Pierre Raynaud.

extérieures du milieu artistique, appartenant précise-t-il « à toutes les catégories socioprofessionnelles »³⁶⁰.

S'inscrire dans un champ de pratiques similaires.

En juin 1974, un premier rendez-vous est organisé réunissant ce noyau initial et d'autres artistes dont le poète Jean-François Bory, qui travaille alors autour de l'éclatement du livre, des mots, des lettres par la création d'objets hétéroclites ; Jocelyne Hervé qui dès octobre 1973 mène une expérience consistant à interroger le « fonctionnement, l'identité et la perception d'un objet une fois modifié »³⁶¹, un billet de dix francs plastifié avec de la résine, par exemple, qu'elle soumet à la lecture et l'interprétation d'un commerçant ou d'un guichetier de la Banque de France, recueillant réactions et interprétations. Michel Journiac et Gina Pane sont également présents, questionnant chacun les langages du corps dans leurs perspectives sociales, ce que le corps dit du « nous », jouant sur les articulations et interférences entre une portée sociologique et des données intimes. Deux mois plus tard, en septembre 1974, d'autres artistes se joignent aux réflexions du groupe : Thierry Agullo qui depuis 1965 s'intéresse aux objets perdus qu'il recueille dans la rue (fers à chaussures, gants ou portefeuilles) comme une sorte d'archéologue du présent en quête de l'autre à travers ce qu'il laisse comme traces et détritiques ; Serge Oldenbourg développant une pratique subversive dans laquelle il s'engage et implique sa personne comme lorsqu'il traverse le Portugal pour exposer à Porto des affiches de la Commune de Paris bardées de fils barbelés alors que la dictature était en train d'être renversée ; Joan Rabascall s'adonnant à des détournements d'images et de textes issus des journaux, des magazines ou de publicités ; Bertrand Lavier et le critique d'art François Pluchart, très proche des artistes dits du body-art.

D'emblée, un premier point de mésentente se loge dans le choix du nom qui regrouperait ces différentes pratiques : François Pluchart est notamment très réservé sur l'appellation « Art sociologique ». Après consultation de l'ensemble des personnes réunies, seuls Fischer, Forest et Thénot défendent l'intitulé et excluent radicalement toute autre possibilité. C'est au 1^{er} octobre 1974 que les trois complices rédigent et cosignent le

³⁶⁰ Jean-Paul Thénot, informations biographiques extraites de « Jean-Paul Thénot. De l'art sociologique à l'esthétique du Tao », <http://www.jeanpaulthenot.fr/> (consulté le 30/10/2009).

³⁶¹ Revue *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55, p.52.

premier manifeste qui sera diffusé le 7 octobre par courrier postal auprès de leur environnement concerné, puis publié deux jours plus tard dans *Le Monde*. Le 10 octobre ces onze artistes se retrouvent une nouvelle fois en présence de Bernard Teyssède, critique d'art, avec qui Fischer, Forest et Thénot collaboreront jusqu'en février 1975 et duquel ils se sépareront suite à des divergences théoriques, pratiques et sans doute d'ordre personnel. Le Collectif est présenté par ses trois chefs de file comme une structure d'accueil ouverte aux diverses approches qu'incarnent particulièrement les artistes présents.

Si Fischer, Forest et Thénot sont véritablement les seuls à assumer la pratique effectuée dans le cadre nommé du Collectif d'art sociologique, les deux premières expositions qu'ils organisent à la Galerie Germain (Paris, janvier 1975) et à la Galerie Mathias Fels (Paris, février 1975) accueillent chacune de la documentation concernant les travaux de Hans Haacke, John Latham, Les Levine, Art & Language, Adrian Piper, Wolf Vostel, Jacques Pineau, Jean-François Bory, Lea Lublin, Antoni Muntadas, Joan Rabascall, Maurice Roquet, Sacha Sosno, Tomek Tamiak, Horacio Zabala et Sanejouand. Certains de ces artistes seront également présentés dans un numéro de la revue *Opus international* consacré à l'art dit sociologique³⁶² et compteront parmi les destinataires de l'enquête menée par Fred Forest en 1976 et qui fera l'objet d'une publication³⁶³. Toutes ces pratiques semblent à première vue liées entre elles par l'attention singulière qu'elles accordent au fait social, aux contextes humains et culturels dans lesquelles elles s'inscrivent. Fischer, Thénot et Forest auraient voulu regrouper ces pratiques sous le titre générique de « l'art sociologique » ; il en fut autrement. À quels projets théoriques – voire ambitions idéologiques – s'attachait le collectif dans ses manifestes, et Fred Forest à travers ses écrits publiés durant cette période d'action dans ce cadre ?

Exprimer le vœu de conscientiser les récepteurs et de révéler la créativité collective et individuelle.

Fred Forest et les membres du collectif désirent d'abord provoquer chez le récepteur une prise de conscience du prétendu état d'aliénation dans lequel il vit au quotidien, avec pour méthode la volonté d'user d'une approche interrogative. Le Manifeste II de l'art sociologique (1975) déclare que « cette fonction interrogative et critique implique de ne

³⁶² *Opus international* numéro spécial « Art sociologique », Paris, avril 1975.

³⁶³ Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977.

pas faire les questions et les réponses », mais vise davantage « à susciter des prises de conscience désaliénantes ». L'art sociologique désire œuvrer à l'établissement de « structures dialogiques de communication et d'échange », en impliquant « l'engagement réciproque de la responsabilité active de chacun », là où domine selon lui « la diffusion unilatérale des informations »³⁶⁴. Quelques années auparavant, en 1972, Forest affirmait sa volonté de « tirer le récepteur de sa passivité [en] essayant d'activer les noyaux vitaux de la société afin de les révéler dans leur propre créativité »³⁶⁵, puis définissait son rôle comme « celui d'un animateur proposant au public [...] une gamme d'espaces, de situations de jeux appelant sa participation »³⁶⁶. Cette prise de conscience est donc envisagée comme opérante en acte : elle nécessite l'implication active du récepteur à conscientiser. Il ne s'agit plus de réfléchir à quoi représenter, mais à « comment provoquer la réflexion »³⁶⁷ chez le spectateur. Le projet de l'artiste est de procéder à une « dynamisation qui libère les énergies créatrices potentielles, libère l'imaginaire individuel et collectif, favorise les conditions de dialogue et de concertation » ; cette perspective somme toute ambitieuse situe l'action de l'artiste dans le champ du réel, elle aurait d'après lui un potentiel actif sur le quotidien, convaincu de la fonction sociale de l'art et de son impact possible sur les comportements, les mentalités et l'ordinaire des récepteurs³⁶⁸.

³⁶⁴ Citations extraites du Manifeste II de l'art sociologique, publié dans le catalogue de l'exposition intitulée « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Musée Galliera, Paris, p.6. Texte cosigné par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, en mai 1975, à Paris. Ces propos sont réitérés dans le Manifeste III de l'art sociologique « Méthodologie et stratégie » : « La pratique de l'art sociologique substitue aux finalités affirmatives et esthétiques traditionnelles de l'art des objectifs liés à la transformation des attitudes idéologiques, dans le sens d'une prise de conscience de l'aliénation sociale », (cosigné par Fischer, Forest et Thénot), Paris, en mars 1976 et publié dans le catalogue international de la 37ème Biennale de Venise, en juin 1976.

³⁶⁵ Fred Forest, in « Une recherche épistémologique », 1972, version non publiée consultée dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

³⁶⁶ Fred Forest, « Le rôle de l'artiste », in *New Media 1* (catalogue d'exposition), Konsthall Malmö, Malmö, 1975. Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

³⁶⁷ Fred Forest, « Provoquer la réflexion », in + - 0, Bruxelles, n°9, juin 1975 Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

³⁶⁸ Fred Forest : « La remise en cause des conditionnements culturels idéologiques et politiques au sein du quotidien permet quelquefois d'aboutir à de spectaculaires modifications de comportements et au renouvellement salutaire de concepts établis », dans « Provoquer la réflexion », in + - 0, Bruxelles, n°9, juin 1975 Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

En 1977, il écrivait : « l'art sociologique vise à créer des champs de conscience, à démystifier les idéologies. À plus long terme, à obtenir des changements de comportement », dans *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, p.56.

Fred Forest exprime le désir de « suggérer au récepteur comment il peut transformer sa vie par des *stimuli* qui visent à provoquer d'une part une prise de conscience, d'autre part sa « créativité active » et « susciter dans le public des changements de comportements »³⁶⁹.

Ces idées s'inscrivent dans le prolongement (en écho) de la démarche développée par Joseph Beuys, personnalité que Forest cite parmi ses « références »³⁷⁰. Si Joseph Beuys parle de « sculpture sociale » comme *forme* qui pourrait surgir entre le récepteur et un objet, ou entre plusieurs récepteurs et qui serait susceptible d'accroître la conscience que les individus ont de ce qui les entoure, son propos demeure une approche métaphorique : il est question d'œuvres, d'objets qui fourniraient « une indication sur une force qui devrait être mise en œuvre dans chaque homme »³⁷¹. Or Forest s'est dégagé de la production d'œuvres matérielles ou d'objets. Cependant, ce qui lie les deux pensées est cette volonté de réactiver la créativité potentielle des récepteurs. Il semble donc que Forest investisse ce concept de « sculpture sociale » par un détour interprétatif et littéral, prenant pour matériau le social même et ses composantes, notamment humaines et individuelles :

*« Dans l'exercice de sa dynamique de création l'artiste a toujours rencontré la résistance du matériau. Dans ce nouveau type d'action il se trouve être confronté à une « résistance » sociale face à laquelle il doit intervenir à vif. Le champ d'expérimentation de l'art [...] élargit spectaculairement son aire de manifestation au champ social tout entier. L'art se replace dans la vie avec toute l'extension que peuvent lui donner les medias technologiques »*³⁷².

Forest a pour résolution de contribuer à ce que l'art reprenne position dans la vie, poursuivant les perspectives théoriques et idéologiques des projets des artistes dits de la modernité – du futurisme italien, des avant-gardes russes, des dadaïstes à Marcel Duchamp et autres mouvements réformateurs du début du XX^e siècle – idées rejouées, étendues et augmentées par les expériences menées au Black Mountain College dès le début des années 1950, celles du groupe Gutai au Japon ou encore les happenings Fluxus, aux États-Unis puis en Europe à partir des années 1960. À travers ces pratiques historiques, il importe pour les artistes cités d'inclure le spectateur dans une œuvre qui est désormais caractérisée par sa forme processuelle, dans l'héritage théorique de Marcel Duchamp. Fred Forest

³⁶⁹ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », in *Coloquio Artes*, n°16, 1974. Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

³⁷⁰ Beuys et Forest se rencontreront à la Biennale de Venise, en 1976.

³⁷¹ Joseph Beuys, entretien avec Irmeline Lebeer, in *Cahiers du Mnam*, Paris, 1980, n° 4, p.184.

³⁷² Fred Forest, « Provoquer la réflexion », *op.cit.*

conçoit sa pratique comme « matérialisation active » d'une participation qui « se fondait hier sur un simple échange mental »³⁷³. Forest veut rendre visible et effective la projection mentale du récepteur dans (à partir de) l'œuvre, en somme que se déploie dans toute sa réalité le concept ou principe d'œuvre *non finie*³⁷⁴ qui, par l'indispensable implication du spectateur, recourt à l'instabilité et à l'imprévisibilité, selon une dynamique processuelle³⁷⁵.

L'œuvre entendue comme long processus.

Au-delà de l'aspect participatif, la question de l'ouverture de l'œuvre est à entendre sous un angle plus général, comme ensemble des relations et étapes de production et de diffusion, tel qu'il est décrit à propos de l'expérience du *space-media* :

« *Quand nous nous trouvons en face de la publication d'une surface blanche au milieu de la page de notre journal, l'œuvre n'est pas seulement la matérialisation de cet espace, mais également tout ce qui a précédé pour sa réalisation, tout ce qui va suivre dans la participation qu'elle requiert, le retour des réponses, leur présentation, leur éventuelle publication, etc.* »³⁷⁶.

Forest affirme que toutes ses actions ne font sens que si elles sont appréhendées dans le « processus global des échanges relationnels qu'elles mettent en œuvre »³⁷⁷, dans « les multiples échanges humains, les rencontres et les contacts » qu'elles auront amorcé³⁷⁸. Cependant lorsque Forest aborde cette idée de processus il prend surtout en compte « la

³⁷³ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », *op.cit.* : « *Que ce soit à travers un dessin, un tableau, une sculpture ou un espace blanc dans un journal, l'artiste joue toujours un rôle de provocateur, de stimulation vis-à-vis spectateur, le tirant hors de lui-même. Créant une rupture, un champ de conscience, à partir duquel ce même spectateur se trouve appelé à répondre à cette proposition en la nourrissant par son propre apport personnel. Cette participation se fondait hier sur un simple échange mental, aujourd'hui elle peut aller jusqu'à requérir une matérialisation active* » (citation p.387).

³⁷⁴ Le principe d'œuvre « non finie » est de prime abord à opposer à celui d'œuvre « inachevée ». L'inachèvement d'une œuvre picturale ou textuelle est le produit d'une interruption radicale dans le processus de réalisation. L'œuvre est laissée telle quelle, inachevée. Elle est donc finie, dans le sens où elle est limitée, contrainte à demeurer dans cet état. La particularité de l'art participatif est que son aspect fini est temporaire. Il est en attente d'une intervention extérieure qui viendra modifier son contenu. Cependant, toute œuvre pourtant achevée et finie est paradoxalement « ouverte » dans la projection mentale du récepteur, à travers les différentes interprétations dont elle peut être l'objet, sans que cela altère son irréductible singularité ; c'est ce dont nous parle Marcel Duchamp dans le texte intitulé *Le processus créatif* (1957) : « *L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif* » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, « Champs », 1994, pp.189). Au sujet de la question de « l'œuvre ouverte » voir : Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, 1965 (traduit de l'italien, *Opera Aperta*, Bompiani, Milan, 1962).

³⁷⁵ Sans omettre pour autant l'existence des cadres dont les contours ont été détectés précédemment.

³⁷⁶ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », *op.cit.*

³⁷⁷ Fred Forest, « Provoquer la réflexion », *op.cit.*

³⁷⁸ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », *op.cit.*

longue phase de préparation en vue de l'obtention des accords et des moyens » et tout ce qui suivra « dans la fonction active de communication sans cesse dynamisée »³⁷⁹. Par conséquent, lorsqu'il nous vante « les multiples échanges humains, les rencontres et les contacts » qu'a pu entraîner une expérience comme le *space-media*³⁸⁰, il faut comprendre que cette dynamique de mise en contacts et de rencontres est essentiellement au bénéfice de Fred Forest ; en cette œuvre se figea un moment de visibilité importante et décisive pour la suite de sa pratique artistique.

L'adoption du mode du processus comme œuvre d'art est à concevoir dans le cas de Forest : à la fois au sens qu'en donne Anne Cauquelin à propos de Marcel Duchamp, en ce que « le processus, le protocole, l'action, le geste semblent, sinon remplacer totalement le résultat, l'œuvre, du moins s'y intégrer »³⁸¹ - plaçant ainsi Forest dans le prolongement des pratiques mêlant divers médiums, techniques et gestes ; il importe de produire des œuvres qui dépassent les possibilités de catégorisation unique, dans une même œuvre les supports sont multiples, laissant un large possible de combinaisons (peinture/vidéo ; photographie/récolte de documents et action, installation/site internet, animation et expérience de presse, etc.). La question du processus doit être également entendue sous des aspects et paramètres considérés d'accoutumée comme périphériques, c'est-à-dire liés à la logistique, au faire-savoir et à la communication – tels qu'ils ont été exposés auparavant – faisant (intentionnellement) entièrement partie du processus de l'œuvre.

En filigrane : la remise en cause de l'art.

La mise en cause de l'art – en tant qu'objet, marchandise, matérialité – et du monde de l'art en général³⁸² est une perspective supplémentaire qui anime le fond théorique commun à Forest et au Collectif d'art sociologique.

Forest prend position face aux pratiques artistiques antérieures et historiques ; prône le renouvellement des codes et langages de l'art : « La fonction du créateur consiste à

³⁷⁹ Fred Forest, « Provoquer la réflexion », *op.cit.*

³⁸⁰ *Space-média* qui rappelons-le ne repose en termes de participation et de relation que sur un *feedback* émis par les récepteurs à l'adresse de l'artiste.

³⁸¹ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1996, pp.104-105.

³⁸² Le texte de Fred Forest intitulé « Manifeste pour une esthétique de la communication » (1985) commence en ces termes : « Ce qui m'amène aujourd'hui à proposer les bases d'une nouvelle forme d'esthétique, l'Esthétique de la Communication, c'est le constat d'un grand décalage entre notre sensibilité d'homme engagé dans la société contemporaine et le discours dominant sur l'art qui y règne ».

imposer ses propres codes, non pas à répéter ceux de ces prédécesseurs »³⁸³. Les textes du collectif remettent en question le « goût bourgeois », une vision de l'art comme seul objet esthétique et formel, refusant de même tout amalgame avec ce qu'ils nomment « l'art militant », ce dernier « s'exprimant encore avec les formalismes esthétiques et les poncifs picturaux petit-bourgeois, auxquels nous voulons substituer une pratique active de questionnement critique »³⁸⁴.

Sur un ton analogue et dans un écrit contemporain à ses actions au sein du collectif d'art sociologique (1975), Fred Forest expose la distinction qu'il fait entre deux catégories d'artistes. Il discerne d'abord « les continuateurs du bon goût bourgeois appliqués à perpétuer les jeux dérisoires de l'esthétisme décadent », qui d'après lui poursuivent leurs travaux « sous la conduite du critique de service délégué, avoué ou non avoué, du système socio-économique en place » ; puis d'un autre côté, parmi lesquels il se compte, ceux qui « ne savent pas très bien s'ils sont encore des artistes » mais qui se savent être « avant tout des hommes engagés dans leur temps ». Est ainsi estimé qu'un type d'artiste est en formation, impliqué dans son époque, mais dont la donne, les critères, les attributs et les modes d'expressions seraient suffisamment distincts des critères courants pour que l'artiste lui-même affiche le doute de sa propre condition, ne sachant « pas encore » s'il est un artiste. Cependant, malgré cette apparente hésitation ou incertitude, ces artistes « utiliseront ce même circuit pour des raisons stratégiques évidentes » – ce que nous avons pu constater au cours de notre deuxième chapitre – mais, nous dit-il, « avec la volonté de s'en extérioriser par d'autres canaux, pour déplacer leur travail de recherche hors du micro-milieu artistique initial » ; Forest spécifie enfin que « tous leurs espoirs, leurs ambitions, leurs intentions, leurs préoccupations les portent vers d'autres publics et vers d'autres lieux »³⁸⁵. C'est avoir recours aux différents sites de réception que nous avons reconnu, et revendiquer la dialectique opérant entre eux³⁸⁶.

³⁸³ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », *op.cit.*

³⁸⁴ Fischer, Forest et Thénot, Manifeste II de l'art sociologique, publié dans le catalogue de l'exposition « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Paris, Musée Galliera, juin 1975, p.6.

³⁸⁵ Fred Forest, « Provoquer la réflexion », *op.cit.*

³⁸⁶ Cette réception à points de vue multiples renvoie à ce que Robert Smithson entendait par *site* et *non-site* : le site accessible à tous n'a plus les mêmes caractéristiques qu'un site reclus, il est un *non-site* livrant un contrepoint au *site*. *La Spiral Jetty* (1970) réalisée dans un lieu isolé, près d'un lac dans l'Utah (Etats-Unis). Ce *site*, lieu *a priori* de l'œuvre, apparaît aux yeux de tous dans un *non-site* (la photographie, par exemple), comme le suggère Gilles Tiberghien : « La photographie [...] joue le rôle de non-site par

Si Fred Forest s'adresse au plus grand nombre par d'autres canaux, c'est néanmoins pour rivaliser ouvertement avec les lieux de l'art, n'hésitant pas par exemple au sujet de la diffusion du premier encart blanc dans la presse, de se targuer de son prétendu « record » :

« Quels sont les galeries ou les musées qui peuvent se prévaloir d'avoir 435 000 visiteurs le même jour ? (tirage du Monde ce jour-là). Enfin cette œuvre dénommée 150 cm2 de papier journal constitue un fait sans précédent comme véritable multiple d'art dont le tirage n'a jamais été égalé ... »³⁸⁷.

Ne pas s'inscrire uniquement dans le monde de l'art, mais tenter plutôt d'y entrer en passant par les voies des médias de masse afin de s'adresser au plus grand nombre, c'est aussi pour Fred Forest une manière de projeter dans les médias une fonction d'éveil et par eux, prétendre éveiller le plus grand nombre de récepteurs. Il est là un point de vue qui tracera le passage vers une esthétique de la communication, avant même sa théorisation dans le groupe du même nom.

3.2.2 Vers une esthétique de la communication : de la pratique aux théories.

Affirmer la fonction d'éveil des médias sur les récepteurs.

Dans l'objectif téméraire « de faire éclater la gangue des routines qui pèsent sur nos épaules », Fred Forest attribue aux médias et moyens de communications de masse ou individualisés la fonction d'instruments « d'éveil faisant appel à la réflexion, à la créativité et à la communication de chacun de tous », permettant d'après lui de « provoquer des brèches par des interventions sauvages et systématiques »³⁸⁸, notamment quand ces dernières s'immiscent dans l'ordinaire et le quotidien prenant pour supports des émissions de télévision et de radio, ou les pages d'un journal.

Cette mission d'éveil serait selon lui tout aussi effective lorsque les œuvres et installations sont présentées dans un lieu dédié à l'art : le spectateur « s'étonne tout d'abord de trouver dans un musée, ou une galerie, le déploiement d'un tel matériel électronique qu'il rencontre d'habitude dans la vitrine du marchand de téléviseurs, au coin de sa rue » puis

rapport au site, la réalité de l'œuvre n'étant ni tout à fait dans sa représentation, dans l'image, le texte, le plan et les cartes qui l'accompagnent le cas échant. Elle est entre les deux, dans cette dimension de l'absence qui habite le regard et nourrit le désir d'art », in *La nature dans l'art. Sous le regard de la photographie*, Actes Sud, Photo Poche, 2005, np.

³⁸⁷ Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », *op.cit.*

³⁸⁸ Fred Forest, « Le rôle de l'artiste », *op.cit.*

« prend plaisir à découvrir une télévision autre – différente de celle qu’il reçoit d’ordinaire »³⁸⁹. L’artiste désire surprendre le récepteur dans un site dédié à l’art avec des éléments *a priori* étrangers au monde traditionnel de l’art ; le surprendre en lui renvoyant les possibilités et les usages « autres » des technologies qui habitent son quotidien.

La télévision au service d’un procédé pédagogique ?

Forest ne manque pas de souligner le pouvoir aliénant et soporifique des médias de masse en général et de la télévision en particulier ; il prétend détourner ces vices pour montrer des potentiels autres, positifs et valorisants. La perception de la télévision a souvent été partagée à la fois entre un objet de crainte, de méfiance et de fantasmes, et un sujet de fascination et de projections utopiques, au moins à ses débuts³⁹⁰ ; ce positionnement utopique, Forest l’affirme en 1991 briguant la direction d’une chaîne de la télévision bulgare et mettant en œuvre une campagne électorale intitulée *Fred Forest Président de la télévision bulgare : pour une télévision utopique et nerveuse*.

La préoccupation (prétention) pédagogique émerge des projets orientés autour de la télévision ; dès 1972, avec *Le blanc à la télévision*, sa première intervention significative dans le média télévisuel, Forest somme le téléspectateur de décrocher et de prendre ce temps pour lui, pour sa réflexion personnelle, pour lui faire entendre sa position passive qu’il entretiendrait lui-même, agrippé à son téléviseur. Ont été saisis précédemment les contours d’un art plutôt démonstratif, révélateur à la fois des potentialités spatiales et temporelles qu’apporte l’usage des technologies de communication et d’enregistrement. Observer, expérimenter, amplifier et donner ainsi à voir les caractéristiques techniques des médias et les nouveaux champs et territoires qu’ils mettent en œuvre. La méthode s’approche du champ de la pédagogie³⁹¹ : c’est explicitement le cas à travers la tentative

³⁸⁹ Extraits d’un texte (non publié) de Fred Forest écrit à l’occasion de la manifestation des Rencontres internationales ouvertes de vidéo (organisé par Jorge Glusberg). Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

³⁹⁰ Lucio Fontana exprima son enthousiasme au cours d’un programme de la télévision italienne, en 1952 par la présentation du contenu de son *Manifeste du Mouvement Spatial pour la Télévision*, décrivant un média de masse dédié aux artistes, grâce auquel les œuvres pourraient être diffusées à grande échelle, auprès d’un public plus large. Au sujet des approches pionnières de la télévision par des artistes, se référer à l’ouvrage de Benjamin Thorel, *Telle est la télé. L’art contemporain et la télévision*, Paris, Cercle d’art, 2007, 127p.

³⁹¹ De façon littérale, en 1987, Forest propose sur le câble de *Cergy Téléservice*, *Le nu sur le câble*, une leçon de dessin et de peinture à partir d’un modèle vivant : le modèle posa devant les caméras de télévision, un peintre (Joël Moulin, Grand Prix de Rome) commentant les images et délivrant aux téléspectateurs toutes

d'analyse des images télévisuelles opérée par les participants à l'action *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio*, en 1984. Quelques mots de rappel. Cette action consistait, en partenariat avec une dizaine de radios libres émettant en région parisienne, d'inviter (par voie radiophonique donc) les auditeurs à allumer leur poste de télévision sur une chaîne et un programme convenus par l'artiste, d'en couper le son, puis d'écouter les commentaires effectués par les invités critiques d'art et spécialistes des médias (Catherine Millet, Pierre Moeglin, etc.) situés sur un plateau à la FIAC, face à l'image commune. Dans la présentation préalable qu'en fait Fred Forest on peut lire que « le but poursuivi n'est pas systématiquement critique mais [qu'] il vise à une meilleure approche et connaissance du médium télévisuel », les objectifs en seraient « à la fois ludiques, informatifs et pédagogiques », ce projet relevant « d'une tentative pratique d'expérimentation dans une perspective de recherche et d'initiation pour la lecture des nouveaux médias »³⁹².

Le recueil des réactions des auditeurs et téléspectateurs, dont un document nous fournit quelques extraits³⁹³, permet de relever certains propos intéressants : des auditeurs jugent pauvres les commentaires apportés, usant d'une critique « facile » pas très constructive, opinion partagée par certains invités qui eux-mêmes constatent la pauvreté et la faiblesse de leur discours³⁹⁴. On semble parvenir au cœur d'une confrontation duelliste inhérente à l'événement : cette glose est produite depuis la FIAC, un événement des plus significatifs du monde de l'art, et confrontée au champ extérieur à l'art à travers sa diffusion

sortes de conseils : catalogue Tome II, pp.1121-1126.

³⁹² *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* : citations dans catalogue Tome II, p.1009.

³⁹³ Compte-rendu des réactions des auditeurs : catalogue Tome II, pp.1016-1019.

³⁹⁴ Citations Tome II, p.1019. Les commentaires des auditeurs rapportés par l'animateur de Radio 100.6 : « les réactions de nos auditeurs, c'est qu'ils sont déçus, parce que ça leur apparaît surtout comme une critique de la télévision, rien d'autre : ils n'ont pas d'éléments constructifs : mais qu'est-ce qui est bien, en fin de compte ? La télévision essaie quand même de faire un travail ... et puis, il suffit de choisir son programme ». Jean Mouchon, commentateur invité : « On voyait bien que c'était notre discours qui était pauvre par rapport à la richesse de l'image qui était un éclatement de situations [...] Le défi auquel on essaie de répondre aujourd'hui c'est justement cette folie-là : coller à l'image alors que notre discours est trop lent ». Cette richesse de l'image télévisuelle est quelque peu ironisée et caricaturée par certains participants, par exemple à propos du chanteur de variété Julio Iglesias : « Gérard Blanchard : quand on voit Iglesias et que l'on ne l'entend pas chanter, on a la même impression que devant la statue du Bernin, *La Transverbération*, on a une image d'orgasme sans le son ; tandis que quand il chante, alors, c'est le son qui vous prend, qui vous ficelle, qui vous entortille (...) Et il faut bien dire que cette manifestation des étudiants en Art Plastique qui se déroule devant nos yeux, qui sifflent Iglesias qu'ils ne voient pas, traduit un fossé culturel entre ... », suivi de l'interruption par Catherine Millet : « je crois que vous exagérez beaucoup : le fossé culturel, c'est une ligne beaucoup plus sinueuse : il n'y aurait pas d'un côté ce que le peuple aime et ce que les intellectuels aiment » (Tome II, p.1018).

radiophonique. La culture à laquelle le plus grand nombre peut accéder quotidiennement (les programmes télévisuels) se trouve face (contre) à une culture dite de spécialistes censée avoir un regard critique à livrer aux spectateurs, l'intention initiale étant pour l'artiste de mettre l'accent sur les aspects éducatifs et pédagogiques de son projet, qui en définitive semblent se retourner sur eux-mêmes.

La « technologisation » de l'art.

Le dispositif dont dépend *Apprenez à regarder la télévision avec votre radio* est particulièrement lourd en termes de logistique et d'organisation : sont impliqués d'abord plusieurs organes médiatiques qu'il a fallu accorder au projet de Forest, puis sur place, la reconstitution d'un plateau d'émission radiophonique et l'installation d'une quarantaine de téléviseurs censée retransmettre les programmes choisis et soumis aux commentaires des invités. Ici l'environnement technique et audiovisuel fut particulièrement influent sur le cours de l'action et son contenu discursif : en effet, le hasard voulut que juste avant le démarrage de la retransmission depuis la FIAC le mur télévisuel prévu par l'artiste ne fonctionna pas ; il fallut remplacer cette imposante et spectaculaire installation par un petit téléviseur, dont la menue antenne ne permit pas de diffuser une image nette, contraignant les participants à gloser à partir d'une image oscillante et troublée. L'imprévu se manifeste ici sous sa forme la plus radicale : la panne technique.

Pierre Moeglin, qui suivit de près l'évolution de la démarche de Forest, analyse l'esthétique de la communication – telle qu'elle se livre en pratique et sous ses aspects théoriques à partir du manifeste rédigé en 1984 par Fred Forest – en terme « d'exigence de modernisation »³⁹⁵ ; modalité déjà là dans l'art sociologique et dans de nombreux mouvements des années 1960-70, et dont l'essence remonte au moins à la fin du XIXème siècle, lors des premières réflexions autour des rapports entre l'art et la photographie. L'esthétique de la communication réclame cet accès aux moyens de communication des années 1980, aux outils qui lui sont contemporains : les systèmes technologiques, électroniques, numériques, outils de communication ou ordinateurs, mis à disposition des artistes stimulent et alimentent cette soif de modernisation.

³⁹⁵ Pierre Moeglin, « Esthétique de la communication et la question de la modernité » in *+ - 0* (numéro spécial « Pour une Esthétique de la communication »), Bruxelles, n°43, octobre 1985, pp.48-49.

Cette implication totale de l'artiste de la communication dans ces environnements et possibles technologiques engendre des contraintes et nouvelles données, à savoir « un investissement financier, une mobilisation technique, une collaboration avec des administrations, qui sont autant de conditions indispensables à la pratique esthétique » mais imposent par conséquent des difficultés de gestion qui tendent à faire de l'artiste de la communication « un entrepreneur, obligé d'organiser, de planifier, de coordonner »³⁹⁶. Investir ainsi des médias privés, institués et non destinés à l'art, ou donner à éprouver des dispositifs techniques³⁹⁷ nécessite une mobilisation et une organisation particulière dues à l'usage même de ces technologies et de ces espaces médiatiques. Cela oblige l'artiste à solliciter systématiquement des entreprises partenaires, avec toutes les ambiguïtés que cela peut soulever. D'après Pierre Moeglin, cette approche technicienne renverrait aux propos que Jürgen Habermas développe dans son ouvrage *La technique et la science comme idéologie* (1978) : l'auteur parle de « technologisation » de l'art comme l'introduction d'une logique technicienne dans la pratique artistique, où il importe désormais de « calculer, anticiper, rationaliser, opérationnaliser »³⁹⁸, moyens déployés pour une accession à la modernité.

Cependant, le projet moderne peut-il se réduire au modèle d'un progrès qui ne serait que celui des technologies ? À cette question, nous dit Pierre Moeglin, Forest répond par le postulat selon lequel une nouvelle sensibilité, caractéristique de notre époque, semble poindre, sensibilité qu'il reviendrait alors aux artistes se réclamant de l'esthétique de la communication de saisir et de traduire en œuvrant à l'instauration de dispositifs expérimentaux en liaison directe avec l'environnement médiatique. Fred Forest crée une esthétique qui participe des évolutions actuelles des outils et systèmes de communication : il présuppose un monde modelé par ces révolutions techniques que l'art doit explorer, expérimenter, illustrer et par là traduire ce qui serait d'après lui l'émergence d'une nouvelle sensibilité.

³⁹⁶ *Ibid.*, citations p.48.

³⁹⁷ Installation caméra vidéo et circuits de téléviseurs pour *Interrogation 69*, *Autopsie de la rue Guénégaud* en amont de l'art sociologique, ou du *Vase Brisé*, *Apprenez à regarder la télévision*, ou du réseau téléphonique indispensable à *L'espace communicant*, etc. – projets contemporains à la formulation théorique d'une esthétique de la communication.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.48.

L'esthétique de la communication comme expression d'une « nouvelle sensibilité contemporaine ».

Les rapports entre art et technologies de communication préoccupent de nombreux artistes et théoriciens tels Roy Ascott, Stéphan Barron ou Edmond Couchot, pour ne citer qu'eux, témoignant de pratiques et d'aspects théoriques divers³⁹⁹. Le mouvement pour une esthétique de la communication n'émergea pas d'un collectif, comme ce fut le cas pour l'art sociologique. Ce fut davantage une sorte de champ théorique et d'expérience très large, dans lequel certains artistes, théoriciens ou philosophes travaillaient et formulaient leur pensée individuellement sans nécessairement s'affirmer de l'esthétique de la communication entendue par Forest. Ils se réunissent ponctuellement au cours de colloques intitulés Artmedia⁴⁰⁰, moment de mise en partage des recherches respectives, manifestation reposant essentiellement sur l'association de l'universitaire italien Mario Costa avec Fred Forest.

Ce que partage sans conteste les deux hommes se résume en ce que déclare Mario Costa en 1985 : « Nous constatons que la situation anthropologique actuelle est caractérisée par une conjonction, absolument nouvelle, de l'esprit et de la machine » et que les technologies de l'information « ont créé une nouvelle sensibilité et des nouvelles formes d'espace-temps »⁴⁰¹. Tous deux croient fermement à un même postulat : nous sommes entrés dans « cette société promise de Communication »⁴⁰² de laquelle émanerait une « sensibilité qui flotte dans l'air du temps induite par l'environnement informationnel dans lequel nous sommes tous plongés »⁴⁰³. Forest affirme que les techniques sont au cœur des changements intervenus dans la vie sociale, « modifiant notre environnement physique, mais aussi nos représentations mentales », cette sensibilité contemporaine « se trouve modelée à travers de multiples canaux par de multiples médias »⁴⁰⁴. L'artiste et le théoricien s'accordent à dire que la vie sociale et les activités humaines sont inéluctablement bouleversées par

³⁹⁹ À ce sujet voir le recueil de textes réalisé par Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Connexions. Art, réseaux, media*, Paris, ENSBA, 2002 ; notamment chapitre « Communication-réseau », pp.159-306.

⁴⁰⁰ Dix rencontres organisées entre 1985 et 2008.

⁴⁰¹ Mario Costa, « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication » in +-0 (numéro spécial « Pour une Esthétique de la communication »), Bruxelles, n°43, octobre 1985, pp.58.

⁴⁰² Fred Forest, « Manifeste pour une esthétique de la communication », in +-0, (numéro spécial « Pour une Esthétique de la communication »), Bruxelles, n°43, octobre 1985, p.7.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.9.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.10.

l'évolution technologique ; aux artistes de traduire et de faire éprouver ce que les technologies de communication altèrent de notre perception. Cela nous laisse penser qu'ils développent une vision quelque peu étroite : ce qui est pour eux une évidence, à savoir cette entrée dans une ère de la communication, n'est-elle pas sujette à caution ? Ils affirment en somme que la communication est apparue simultanément aux « nouvelles technologies de communication ». Il est pourtant certain que le téléphone, le minitel, les transmissions par satellite ou internet ne sont que des moyens de communiquer, différents des modes déjà existants. Quoi qu'il arrive, le langage et la communication survivront aux technologies dites de communication, comme ils les ont précédés de plusieurs dizaines de millénaires.

Des divergences théoriques originelles. Des points de vue distincts sur une esthétique de la communication : Fred Forest et Mario Costa.

Les deux hommes conviennent à voir dans cette esthétique de la communication l'hégémonie du flux sur la forme et qu'il ne s'agit pas véritablement de dominer les technologies mais davantage de mettre en place des dispositifs qui permettraient de les observer évoluer et fonctionner de manière autonome ; Mario Costa évoque même l'idée de laisser aux techniques leur « libre être »⁴⁰⁵.

Toutefois, alors que Fred Forest voit en ses pratiques antérieures à la théorisation de cette esthétique les prémisses d'un art de la relation et donc de la communication, Mario Costa proclame l'autonomie radicale de ces expériences : il n'existe, d'après lui, « aucune esthétique de la communication avant ou sans les technologies de communication »⁴⁰⁶.

Dans le prolongement des propos formulés par le collectif de l'art sociologique, Fred Forest attribue à l'esthétique de la communication un rôle de contre-pouvoir, notamment face aux instances artistiques : il la définit comme « modèle de simulation face aux pouvoirs »⁴⁰⁷, il lui dédie une fonction de renouvellement de « l'état de l'art dans notre société »⁴⁰⁸. Or pour Mario Costa, il en est toute autrement : l'esthétique de la

⁴⁰⁵ Mario Costa, « L'esthétique de la communication et le temps technologique », in *Art press*, Paris, 2002, n° spécial Artmedia « De l'esthétique de la communication au net art », p.6.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.6.

⁴⁰⁷ Fred Forest, « Manifeste pour une esthétique de la communication », *op.cit.*, p.9.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.11.

communication n'a paradoxalement rien à communiquer, et surtout pas d'intention : elle serait « tout à fait vide et sans information » excluant toute évocation à un quelconque signifié⁴⁰⁹.

Mario Costa appréhende visiblement l'esthétique de la communication comme projet tautologique, ne ramenant qu'à lui-même et aux outils qu'il manipule, divergeant sur ce point précis avec ce que Forest entend défendre à travers ses intentions, ou au moins par les aspects périphériques théoriques et discursifs (les enjeux de la participation des récepteurs et la remise en cause du monde de l'art, par exemple) et les stratégies de communication qu'il met en œuvre. Toutefois, cette divergence n'est en pratique pas si nette qu'elle ne paraît si l'on se réfère à certaines actions qui ne font essentiellement qu'exposer les qualités des technologies utilisées⁴¹⁰.

3.2.3 Vers la théorie des « œuvres-système invisible », ou des œuvres d'art cognitif.

Dans le numéro de la revue *+0* consacré à l'esthétique de la communication (octobre 1985), Forest accompagne son manifeste d'un document intitulé « Tableau synthétique illustrant les principes de base de l'esthétique de la communication (Champ d'interaction grapho-linguistique comme proposition d'*objet mental* »⁴¹¹. Ce tableau bien qu'il s'annonce synthétique et illustratif égare le lecteur dans un brouillard d'analogies, d'associations obscures. L'artiste dit proposer un « objet mental » qui traduirait la complexité même de ce que serait l'esthétique de la communication ; ce tableau marque les prémisses de la théorie tissée dans l'ouvrage intitulé *L'œuvre-système invisible. Prolongement historique de l'Art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle* (2006). L'auteur nous dit ici ne pas prétendre à la rédaction d'un manifeste, mais à l'expression d'une « intime conviction »⁴¹².

⁴⁰⁹ Mario Costa, « L'esthétique de la communication et le temps technologique », *op.cit.*, p.6.

⁴¹⁰ Pensons en particulier aux œuvres prenant place dans le monde virtuel Second Life ou sur le réseau internet, qui privilégient souvent les capacités des contenants utilisés plutôt que les contenus produits.

⁴¹¹ Tableau synthétique des principes de l'esthétique de la communication : catalogue Tome IV, p.2207.

⁴¹² Fred Forest, *L'œuvre-système-invisible. Prolongement historique de l'Art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.21 : « [...] nous substituerons donc, au terme de manifeste, [...] celui d'intime conviction. [...] Une intime conviction, c'est une sorte de certitude qui peut défier le sens commun et qu'aucune preuve tangible n'est encore en mesure de démontrer. C'est comme une révélation ».

Ce que nous entendons par « œuvre-système invisible » à partir des exemples désignés par Forest.

Comme l'indique le titre de l'ouvrage le concept d'œuvre-système invisible reprend effectivement les principales hypothèses et perspectives déjà amorcées, expérimentées et théorisées à travers les pratiques de l'art sociologique et de l'esthétique de la communication. Forest prétend également poursuivre le projet d'une esthétique reposant sur les relations induites par les dispositifs mis en œuvre⁴¹³. Ce que Forest entend par O-S I serait d'abord une œuvre « immatérielle », ne se synthétisant pas en un objet, qui privilégierait le flux, la circulation d'informations, la participation des récepteurs, qui révélerait les modifications de notre perception du temps et de l'espace, etc. Notions et concepts déjà évoqués. L'œuvre se situerait selon lui dans les interstices, les entre-deux, au-delà de la simple projection mentale du spectateur effective dans l'acte de réception ; ce qui *a priori* selon Forest la différencierait d'une œuvre d'art « ordinaire »⁴¹⁴. L'œuvre se logerait au cœur des multiples interactions impliquant les différentes récepteurs et contributeurs, en somme dans les différents moments et acteurs du processus avant, pendant et après l'œuvre-événement. Il cite certaines de ses œuvres qu'il considère comme des exemples significatifs d'O-S I, ce qui nous permet de déduire dans un premier temps ce qu'il entend par ce terme.

L'artiste désigne *Champ de fréquences 14000 hertz* installé dans les salles d'exposition de la Documenta 8 de Kassel, en 1987, comme amorce manifeste de son concept d'œuvre-système invisible, œuvre à proprement parlée immatérielle : les émetteurs disposés rappelons-le sans l'autorisation des commissaires de la manifestation répandent un champ de fréquences dans l'espace d'exposition, leur présence est dévoilée par voie de presse, procurant ainsi à ce projet le statut de ce que Forest nomme une « œuvre-information ».

Forest désigne également un geste entrepris collectivement avec Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot lors de leur exposition à la Galerie Germain, en janvier 1975, et intitulé *Un Viera Da Silva dans un coffre-fort*. Cet acte consista à déposer une œuvre peinte de l'artiste

⁴¹³ Il fait ici explicitement référence à Nicolas Bourriaud et aux différents textes qui constituent *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

⁴¹⁴ Encore faut-il s'entendre sur la définition d'une œuvre ordinaire ... mais chez Forest nous pouvons comprendre toute pratique relevant des médiums peinture/sculpture, en tout cas n'usant pas des outils médiatiques, de communication ou d'enregistrement.

Maria Helena Vieira Da Silva dans un coffre-fort sous contrôle d'huissier ; le coffre est scellé et un constat daté et signé atteste de la présence du tableau dans le coffre. Le fait que l'œuvre ne soit jamais visible par le spectateur et que seuls des documents témoignent de son existence en ferait selon Forest une action relevant du principe de l'œuvre-système invisible. Des œuvres telles *Célébration du présent* et *La sculpture téléphonique planétaire*, en 1985, *Les miradors de la paix* en 1993 ou encore *Parcelle Réseau* cette image hébergée sur le réseau internet et vendue aux enchères en 1996, appartiendraient également au champ des O-S I⁴¹⁵. Ce nouveau terme semble réunir la majeure partie de sa pratique faisant la part belle à l'intégration des moyens de communication de masse et individualisés, aux formes processuelles, à l'absence ou l'invisibilité de l'œuvre (ou au moins au fait qu'elle ne relève pas uniquement du champ rétinien) et à l'implication et à la participation active des récepteurs.

Ce qu'est (ou pourrait) être une œuvre-système invisible selon Forest : au-delà de ce qui se donne à voir.

Référons-nous désormais plus étroitement aux tentatives de définition de l'œuvre-système invisible que soumet Fred Forest à ses lecteurs. Cette idée aurait à voir avec une esthétique ayant recourt aux ondes, aux fréquences électromagnétiques, à la circulation d'informations et de données, aux énergies psychiques ou à l'expression de la psyché, aux modèles holographiques, « tout un matériel à identifier à la frontière des phénomènes dits paranormaux »⁴¹⁶, nous dit Forest.

L'œuvre-système invisible recourrait à un art conçu au-delà de ce qui se donne à voir. Sont regroupés derrière le voile de cette notion trois concepts : celui de l'invisibilité⁴¹⁷, de la relation et de système d'information. Il distingue trois grandes familles d'œuvres-systèmes invisibles. D'abord, les pratiques qui consistent « soit par pure appropriation, soit par

⁴¹⁵ Voir la liste des œuvres présentées par Forest au titre des O-S I dans Fred Forest *L'œuvre-système-invisible. Prolongement historique de l'Art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.197-212. Il cite également *Le mètre carré artistique, Le Territoire, L'espace communicant, Les robinets électroniques, La bourse de l'imaginaire, J'arrête le temps, Le techno-mariage, Le centre du monde, Le corps réseau* – en somme l'idée d'œuvre-système invisible rassemble désormais, aux yeux de l'artiste, la quasi-totalité de sa production.

⁴¹⁶ Fred Forest *L'œuvre-système invisible. Prolongement historique de l'Art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.16.

⁴¹⁷ Nous lui préférons immanquablement l'idée d'incorporalité, celle dont nous parle Anne Cauquelin, dans *Fréquenter les incorporels. Une contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006, 144p.

création d'une installation spécifique » à déplacer des fréquences électromagnétiques, des ondes ou des radiations dans le champ de l'art. Celles dont l'environnement mis en place donnerait naissance à une information nouvelle (un événement), par « rapprochement cognitif »⁴¹⁸, par un procédé mental sans pour autant que cette information s'incarne sur un support ou dans un objet matériel et physique (ce qui la distinguerait de l'expérience mentale inhérente à la réception d'une œuvre d'art). Ces données qui émergeraient dans l'esprit du récepteur seraient des « œuvres-système invisibles cognitives » : pour Forest nous sommes là dans un domaine réservé aux images mentales ; « le siège de la *chose art* » se jouerait uniquement « dans le cortex cérébral » de l'individu récepteur. Enfin, la part quelque peu nébuleuse de l'affaire se situe dans la troisième et dernière sorte (espèce) d'O-S I que Forest décrit ; il ne manque pas d'ailleurs de prévenir d'emblée le lecteur que celle-ci « ne relève encore pour l'instant que d'une pure spéculation de l'esprit »⁴¹⁹, là où s'exprimerait « un art caché », « un art présent au-delà des apparences »⁴²⁰, nous suggérant de plonger dans le champ des communications télépathiques. Forest ne s'avère pas très pertinent sur ce terrain⁴²¹, cherchant par des chemins tortueux à parler de l'évidente complexité du rapport émotionnel et cognitif que nous avons au monde. Il fait un amalgame de multiples approches – généralités scientifiques, philosophiques, psychologiques et parapsychologiques. Or, rationnellement parlant, deux chemins seraient possibles à nos yeux : la voie purement scientifique et celle purement poétique, rebelle à l'analyse. Au fond ne parle-t-il pas de ce que modestement Roland Barthes cerne par *événement*, le *ce qui se passe*, là sous nos yeux, ce qui se file dans notre esprit et dans notre corps quand nous embrassons quelque chose *qui parle* (nous parle) quelle que soit la forme, la corporalité (ou son absence ; l'incorporalité) qu'elle revêt ? Et que cette expérience – qu'elle soit vécue individuellement ou éprouvée par un groupe de récepteurs – est dans tous les cas intérieure, et ne peut être dictée par des pouvoirs extérieurs institués.

⁴¹⁸ Fred Forest *L'œuvre-système invisible*, *op. cit.* Citations p.31.

⁴¹⁹ *Ibid.*, Citations p.32.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.33. Nous pouvons entendre là un appel à la pensée d'Yves Klein autour de l'immatériel et de ce qu'il nomme les zones de sensibilité ; Forest s'y réfère bien souvent. Il réalisera également *Le bleu électronique. Hommage à Yves Klein*.

⁴²¹ Même s'il en appelle au champ de l'art conceptuel (Robert Barry, *Telepathic Piece*, 1969, par exemple).

Vers un art cognitif ?

Se fait jour qu'il ne désire pas s'en tenir à cette approche en suspens, sans réponse universellement valable. Elle est sans doute, à ses yeux, insuffisante, lacunaire. Il s'en remet aux recherches sur la cognition, allant chercher du côté des théories de la complexité et de la systémique auxquelles s'affaire en particulier Edgar Morin, dont il a croisé le chemin⁴²². Derrick de Kerckhove qualifie la sensibilité de Forest de neurologique⁴²³, la formule est sans doute discutable et peut être appréhendée par des angles variés. Toutefois nombre de ses œuvres sont à être éprouver physiquement et relationnellement parlant, et ce par l'engagement participatif des récepteurs qu'elles induisent ; et par là-même, comme toute activité humaine elle dépend de l'activité cérébrale ou neurologique, et la stimule. C'est vers là que veut tendre l'artiste : nous montrer qu'il s'agit aussi de prendre en compte les processus de cognition en jeu notamment dans l'acte de perception et de réception d'une œuvre d'art, et peut-être même essayer de les traduire ou au moins en faire surgir visiblement certains aspects – comme en demandant la production d'un *feedback* écrit ou dessiné, pour le *space-media*, par exemple.

Un chapitre de *L'œuvre-système invisible* se nomme « Œuvres cognitives et perception ». Y sont effleurées là encore des théories reposant sur des intuitions (toujours cette intime conviction) : ces moments comme des signes – invisibles nous dit-il, indicibles nous dirons – qui laissent une impression ou une sorte de certitude, comme un élan de vraisemblable, inexprimable et surtout, affirme-t-il, capté par autre chose que nos cinq sens. C'est sur un système complexe que Forest disserte : il coud entre eux des thèmes et des approches aussi variés que les neurosciences, l'esthétique, la psychologie, l'informatique, la philosophie, les sciences de l'information et de la communication, la physique, l'astrophysique avec quelques injections ponctuelles de parapsychologie et de télépathie. Une œuvre est une entité complexe prévient Forest, et en cela elle est un tout, mais ce tout serait quelque chose d'autre qui ne se limiterait pas à la somme de ses parties : l'art serait dans les multiples flux, relations et va-et-vient continus qui circulent entre le récepteur, le sujet qui

⁴²² Louis-José Lestocart, membre du bureau du Programme européen Modélisation de la Complexité et de l'Institut des Systèmes Complexes (Paris) aux côtés d'Edgar Morin.

⁴²³ Derrick de Kerckhove, « L'art planétaire de Fred Forest » (Toronto, juillet 1993), publié dans Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.15-17.

héberge *l'événement* et l'expérience en elle-même, la manifestation de la sensation, ce qu'il perçoit et ressent.

3.3 Les écarts entre théorie et pratique

3.3.1 Ré-enchanter le monde. Fred Forest, l'éthique et la « vérité »

Du vrai, du symbole (et une touche de morale) ?

La pratique de Fred Forest est profondément marquée par une volonté de conscientisation des masses, dans le dessein, gorgé de naïveté, qu'émerge un monde ré-enchanté. Cette approche est exprimée dans de nombreux textes présentant les intentions projetées dans les œuvres ; *Internet à la loupe* (2004) en est un exemple. Forest propose un site internet sur lequel est montrée une image globale de la Terre. En faisant parcourir le pointeur de la souris sur l'image, la représentation d'un œuf apparaît, à partir duquel grandit la tige d'une fleur, « à regarder pousser à la loupe sur le réseau des réseaux comme un message d'espoir contre tous les intégrismes, les sectarismes et les manipulations d'opinions des partis politiques de droite comme ceux de gauche sans distinction aucune »; dans ce même texte il attribue à l'artiste le rôle de producteur de symboles, celui qui doit recharger le réel en symbolique et « promouvoir le parler vrai »⁴²⁴.

Cette idée de vérité et de vrai est soutenue par Pierre Restany qui voit dans le travail de Forest que la communication relève de l'esthétique dans la mesure où son message est conçu non pas comme beau, mais comme vrai, affirmant que cette vérité « doit être perçue comme naturellement véridique dans le public au niveau du plus grand nombre », ce qui l'amène à penser que Forest est animé par un « humanisme de masse »⁴²⁵. Cette pensée se

⁴²⁴ Extraits de http://www.webnetmuseum.org/php/fr/php-news_fr/show_newsfr.php?start=63

⁴²⁵ Pierre Restany, « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication, un humanisme de masse », in

manifestait déjà sous la plume de Restany lorsqu'il rédige un texte de circonstance intitulé « La bible électronique ou la révolution de la vérité »⁴²⁶, au sujet de *La bible électronique ou la Guerre du Golfe*⁴²⁷; œuvre composée de panneaux d'affichage électronique, diffusant des extraits de textes saints chrétiens, mêlés à des passages issus de communiqués de presse liés à l'actualité de la Guerre du Golfe menée par les États-Unis au Koweït et en Irak. Un moniteur diffuse des extraits de journaux télévisés, un condensé fragmenté d'images médiatiques où se croisent des acteurs politiques et militaires de ce conflit, notamment Georges Bush et Saddam Hussein. Pierre Restany pose la question de l'artiste révélateur de vérité affirmant, à peine exalté, que Forest réalise « la parfaite adéquation entre le symbole et le support. Quel symbole ! Le symbole des symboles, le livre par excellence, et quel support ! Le support électronique le plus disponible, immédiat et direct, l'ABC de la communication médiatique ». Restany y voit un geste désacralisant le message divin qui par là se « laïciserait tout naturellement », « le verset sacré devenant l'adage du bon sens »⁴²⁸. Cette recherche de sens ou de vérité augmentée de charge symbolique est tout aussi prégnante dans le propos que sert en 1989 la *Ballade pour changements de régimes* consistant à accompagner les changements de régimes politiques en chantant et en dansant, pour que ce passage se fasse en douceur. Forest réitère sa qualité de producteur de symboles et de « métaphores », comme lors de sa campagne en 1991, *Fred Forest, président de la télévision bulgare*, prêchant la portée symbolique de sa candidature⁴²⁹ : « Ce qui compte c'est le symbole – les hommes ne peuvent pas vivre sans symboles »⁴³⁰ ou encore « dans un monde où la communication est devenue planétaire, il faut inventer de nouvelles valeurs »⁴³¹, poursuivant par ces mots : cette action « vise manifestement à nous faire réfléchir. À opérer à partir de cet objet médiatique événementiel une cristallisation pour amorcer une prise de conscience » ; Forest veut s'adresser à « l'humanité toute

Fred Forest, *100 actions*, Nice, Z'édicions, 1995, pp.55-58 (Citations p.55).

⁴²⁶ Pierre Restany, « La bible électronique ou la révolution de la vérité » (1991) au sujet de *La bible électronique ou la guerre du Golfe* : voir copie du texte/citations dans le catalogue Tome III, p.1434.

⁴²⁷ *La bible électronique ou la guerre du Golfe* réalisée à l'occasion d'une exposition collective « Les artistes et la lumière », organisée par le Manège Centre national d'art et de technologie, à Reims, en 1991.

⁴²⁸ Pierre Restany, « La bible électronique ou la révolution de la vérité » (1991).

⁴²⁹ Texte de présentation du projet *Fred Forest, président de la télévision bulgare* : catalogue Tome III, p.1476.

⁴³⁰ Texte « Allocution de Fred Forest à son arrivée à l'aéroport de Sofia » : catalogue Tome III, p.1474.

⁴³¹ Texte « Fred Forest président, pour une télévision utopiste- une télévision imaginative, artistique et nerveuse », Tome III, p.1476. Plus loin il répète : « La mise en scène urbaine et médiatique de sa campagne vise à produire un objet-information symbolique » [...], « [les artistes] doivent être présents, activement, pour produire du symbolique, et encore du symbolique ! » [...] ; Fred Forest entend « ancrer l'utopie au sein même de la réalité médiatique quotidienne ».

entière »⁴³². Et le ton est analogue dans les intentions exprimées à travers *Les eaux mêlées* (1988)⁴³³ pointant une conscience européenne et écologique, *La sentinelle du bout du monde* (2006) pour que cesse le carnage aux origines multiples (de la pollution au terrorisme), *Les miradors de la paix* (1993) afin que le monde partage des ondes pacifistes et inoffensives, symboliques, donc.

Cette histoire de « parler vrai », de réinjecter du symbolique dans le réel, dans une quête de sens ou d'un bon sens qui se voudrait universel ; au fond cette intention d'œuvrer pour un certain ré-enchantement du monde, n'est-ce pas là porter (prêcher) une éthique, une morale, une conduite à suivre que l'artiste (là où les politiques ont échoué nous dit Forest) dans sa toute puissance révélerait et nous donnerait en partage ?

Du côté d'une esthétique relationnelle et de l'éthique.

Cette résolution éthique est en lien avec la volonté de stimuler les relations humaines, les rapports de communication entre les individus, pour un vivre ensemble meilleur, en tout cas autre. Le titre de l'ouvrage *L'œuvre-système invisible* emprunte à Nicolas Bourriaud le terme d'« esthétique relationnelle »⁴³⁴. Ce critique d'art rassembla autour de ce concept des artistes contemporains dont les travaux émergèrent au début des années 1990, et qui privilégient notamment la forme de la performance et d'événement de toutes sortes, impliquant les spectateurs, les faisant participer. Ces idées de relation et de participation sont primordiales chez Forest. C'est un fait. Or Nicolas Bourriaud ne reconnaît aucun lien entre les multiples démarches artistiques qu'il décrit et regroupe, et l'art sociologique (assimilé au collectif ou à des démarches similaires reconnues)⁴³⁵. Les textes de

⁴³² *Ibid.*, citations Tome III, p.1477.

⁴³³ *Les eaux mêlées* : catalogue Tome III, pp.1293-1306.

⁴³⁴ Fred Forest, *L'œuvre-système-invisible. Prolongement historique de l'Art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, 228p. ; Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, 122p.

⁴³⁵ Nicolas Bourriaud : « Il serait absurde de juger du contenu social ou politique d'une œuvre « relationnelle » en se débarrassant purement et simplement de sa valeur esthétique, comme le voudraient ceux qui ne voient, dans une exposition de Tiravanija ou de Carsten Höller, qu'une pantomime faussement utopique, et comme le voulaient hier les tenants d'un art « engagé », c'est-à-dire propagandiste ». Nicolas Bourriaud distingue l'esthétique relationnelle d'un art « social » ou « sociologique » : « ces démarches ne relèvent pas d'un art social ou sociologique : elles visent à la construction formelle d'espaces-temps qui ne représenteraient pas l'aliénation, qui ne reconduiraient pas dans les formes la division du travail. L'exposition est un *interstice*, qui se définit par rapport à l'aliénation régnant partout ailleurs », dans *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998 p.86.

l'esthétique relationnelle ont la caractéristique du manifeste qui regroupe parfois artificiellement des travaux et des pensées sous un chapeau unique alors que différences, nuances et écarts s'échauffent juste en dessous. Par conséquent, comme Forest, lorsqu'il cite l'expression « esthétique relationnelle », on s'en tiendra au discours du critique, et non aux formes et œuvres individuelles déployées⁴³⁶. Si aucun d'eux ne se revendique ni de l'un, ni de l'autre, les mots déclarés par le tenant de l'esthétique relationnelle des années 1990 font écho certain à ceux de Fred Forest.

Nicolas Bourriaud qualifie l'art comme terrain d'expérimentations sociales, comme le dessin d'« utopies de proximité »⁴³⁷. L'enjeu est d'après lui non plus de construire un monde et une réalité imaginaires ou utopiques, mais de « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » et de transformer le contexte de la vie, son rapport au monde sensible ou conceptuel en un univers durable, partant du principe que pour cela, « l'artiste habite les circonstances que le présent lui offre »⁴³⁸. L'art y est décrit et affirmé comme moment de socialité, comme objet producteur de socialité⁴³⁹. Cette attache au présent, ce désir d'une utopie de (dans) l'ordinaire⁴⁴⁰, de même que l'idée d'un art entendu comme la production d'événements de communication et de relations intersubjectives sont communes aux deux conceptions.

Comme Forest, le critique replace la question de la relation dans le contexte artistique des années 1960-70 où les questions de la participation, de la convivialité et de la fête étaient déjà là. Toutefois, un premier point semble rendre divergentes ces deux pensées *a priori* parentes. Nicolas Bourriaud déclare que dans le cas de son esthétique relationnelle, « le problème n'est plus d'élargir les limites de l'art, mais d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global »⁴⁴¹, alors que visiblement Forest

⁴³⁶ Forest a découvert l'esthétique relationnelle à travers les mots de Nicolas Bourriaud et non pas en amont dans une connaissance des pratiques artistiques qui lui sont explicitement associées.

⁴³⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op.cit.*, p.10.

⁴³⁸ *Ibid.*, citations p.13.

⁴³⁹ *Ibid.*, citations p.31.

⁴⁴⁰ Michael F. Leruth dira de Forest qu'il travaille à une « utopie de l'ordinaire » ; l'artiste pour sa part s'affirme en « utopiste réaliste ».

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.31. Cela voudrait dire en somme que désormais le travail d'ouverture du champ de l'art effectué par les avant-gardes de années 1960-70 est communément admis : les limites formelles de l'art en cette fin de siècle ont largement été repoussées, démantelées voire effacées. Aujourd'hui, ces notions élargies de l'art sont « familières » aux institutions et au public. Maintenant que leur assise est solide, il s'agit pour Bourriaud que ces formes éprouvent leur résistance dans les champs du réel et du social. Or pour Forest, s'il est question de revendiquer et d'assumer des événements participatifs comme œuvres d'art,

toujours attentif à intégrer des outils, méthodes et médias nouveaux dans le champ de l'art, entend par là-même contribuer à repousser les limites de l'art – de la vidéo aux mondes virtuels, en passant par le téléphone, le minitel et internet.

Il est reproché à l'esthétique relationnelle, telle qu'en parle Nicolas Bourriaud, la tournure éthique qu'elle emprunte, son approche consensuelle, finalement dégagee du politique⁴⁴², notamment parce qu'elle est toujours exercée dans le milieu de l'art, mais surtout quand le critique d'art déclare sans détour que « ce n'est plus l'émancipation des individus qui s'avère la plus urgente, mais celle de la communication interhumaine, l'émancipation de la dimension relationnelle de l'existence »⁴⁴³. Une injonction morale ? Faut-il entendre par là que la qualité du « vivre ensemble » ne dépendrait pas (ou plus) des individus émancipés qui la font et de leurs possibles ? Comme un renoncement où l'éthique et le consensus – aimons nous les uns les autres – viendraient remplacer les conflits du réel. L'art – autant pour l'auteur que pour celui qui le reçoit – est quelque part une *issue* au réel (temporaire, furtive, redondante, permanente selon comment on la vit), mais cette issue ne devrait-elle pas être envisagée comme expérience intérieure à vivre, et non comme une conduite à suivre ?

Ce questionnement que provoque la formule de Nicolas Bourriaud n'est pas si éloigné de l'effet que procure Forest en se déclarant coaliseur d'individualités autour de valeurs, de symboles, des sortes d'universels relevant d'un bon sens ou d'un vrai commun. La prégnance des divers cadres de réception et de participation relevée précédemment n'en est-elle pas le témoignage ? Les thèmes imposés, les actions dictées : ici répandre des messages de paix, là prétendre développer les consciences sur des enjeux écologiques de

son énergie est aussi et surtout affichée pour que ces formes d'art *a priori* non matérielles – et particulièrement celles qu'il produit – soient considérées par les institutions, et d'autant plus si elles mettent en jeu au-delà du concept de relation celui de communication et de ses extensions technologiques. Une des méthodes de Forest pour faire valoir les pratiques qu'il héritait de ses prédécesseurs et contemporains fut le faire-savoir. Provoquer, communiquer, s'inviter, propension au scandale, procès, articles dans la presse généraliste, publications de plusieurs ouvrages qui se désirent polémiques, communiquer son travail auprès des institutions culturelles et politiques avec un langage de publicitaire ou d'agent conseiller en communication, etc. Cette stratégie a permis de diffuser, de répandre un certain discours sur les pratiques qu'il opérait. Ne pourrions-nous pas voir ici la contribution de Forest à ce que ces pratiques « se démocratisent », pour en venir à paraître familières au public, comme ce serait le cas de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud ? Car ce qui différencie fondamentalement ces deux tentatives est que l'une s'exprime principalement dans des sites dédiés à l'art alors que l'autre combine un usage des canaux marginaux du monde de l'art à son appartenance à ce dernier.

⁴⁴² En particulier, Jacques Rancière, dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172p..

⁴⁴³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op.cit.*, p.62.

notre époque ou sur l'idiotie de la guerre en un ré-enchantement furtif par les arts et la danse. Ce sont les contours d'une intention éthique qui s'extériorise, impliquant inéluctablement le désir de l'artiste que l'on tire – nous les récepteurs – des enseignements de ses œuvres, qui mettent en évidence et démontrent, et qui en définitive ne donneraient à éprouver qu'un seul point de vue.

3.3.2 Fred Forest ne donne-t-il à éprouver que *son* point de vue ?

Une éthique et des préjugés.

Ces aspects pédagogiques sur lesquels insiste Forest, nous amènent à penser que l'artiste ne considère pas ses potentiels récepteurs sur un plan d'égalité. Les spectateurs sont présentés comme empreints de « passivité naturelle »⁴⁴⁴, bridés par la société, isolés et aliénés par les médias de masse. Ils auraient besoin que leur soient serinées des pensées pacifistes, une conscience écologique, des propos critiques face aux institutions. À propos des *Logiciels de l'imaginaire* en 1991, Forest dit avoir mis en place un processus destiné « à révéler, à débloquent des situations, à l'intérieur desquelles, individus ou groupes, se trouvent en état virtuel d'aliénation » (ici des enseignants en arts plastiques), l'art sociologique étant là pour éclairer, révéler, bousculer les consciences, faciliter « l'émergence des non-dits, la libération des tensions, la révélation des contradictions et, dans un dernier temps, l'instauration d'un dialogue constructif »⁴⁴⁵. Le ton est dérangeant et l'assurance de la posture contestable : « l'artiste sociologique crée des sortes de mini-crisis qui permettent de rétablir contacts et connexions »⁴⁴⁶. Prétentions alimentées par beaucoup de préjugés. Alors œuvrer à une conscientisation, n'est-ce pas admettre comme

⁴⁴⁴ Fred Forest, « Le rôle de l'artiste », in catalogue New-media 1, Malmö, 1975 : « Le recours à la rupture, la sollicitation permanente à la participation, visent à tirer le récepteur de sa passivité naturelle et tend à activer les individus, les groupes, les noyaux, vitaux de la société par un travail de stimulation constant ». Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

⁴⁴⁵ Fred Forest, document manuscrit intitulé « La logique des logiciels de l'imaginaire », daté du 22 avril 1991 : catalogue Tome III, pp.1436-1439 ; citation p.1439.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, (citations p.240). En 1975, l'artiste déclare : « Une impossibilité, au niveau individuel comme au niveau collectif, de donner libre cours à ses idées, ses sentiments, ses désirs. Les besoins fondamentaux et essentiels à l'expression comme droit élémentaire à l'épanouissement restent insatisfaits », dans Fred Forest « Art-communication : l'expérience du space-media », in *Coloquio Artes*, n°16, 1974. Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

postulat que le public en a besoin, qu'il n'est pas conscient. Ce qui renverrait à l'idée que « celui qui voit est aveugle »⁴⁴⁷.

Les expérimentations de Fred Forest, des expériences sur les récepteurs ?

Peut-être faut-il regarder du côté de la méthode même qu'est celle de l'artiste, à savoir sa qualité expérimentale. L'expérimentation est une expérience provoquée en vue d'en observer les résultats ; l'expérience comme application pratique qui viendrait confirmer ou infirmer une hypothèse, un point de vue de départ.

Les postulats de Fred Forest seraient de l'ordre de l'intuition, comme il a pu le déclarer, qualifiant son approche des réseaux d'intuitive, alors qu'il travaillait pour les Postes et Télécommunications. À titre d'exemple, *Portrait de famille* (en 1967) est une animation du genre « art sociologique », avant que ce dernier ne soit théorisé par le collectif en 1974. Les multiples usages des médias de communication et d'information sont expérimentés dans le cadre de l'art sociologique et sont le point d'accroche pour formuler par la suite une esthétique de la communication. C'est un agencement entre le postulat intuitif, les expériences menées avec récepteurs et les théories qui en résultent, un ensemble qui l'amène à la conception des œuvres-systèmes invisibles, comme un ultime rebond ou sursaut des cheminements d'une pensée et d'une pratique.

Ce que Forest met en œuvre dans ses expériences est *son* point de vue. Il invite le public à essayer, à expérimenter ce point de vue là, dans le cadre bien précis de son idée initiale (intention) qu'il veut communiquer aux participants (récepteurs) des œuvres. Les documents vidéo qui témoignent d'actions donnent un regard sur la réalité de l'œuvre performée. On y voit et comprend l'approche très didactique de l'artiste : quand Forest réalise une performance, une animation ou une conférence de presse – quand il tire des fils à travers une télévision ou procède à l'expérience *Le vase brisé*, à la présentation publique du *mètre carré non artistique*, aux animations périphériques de *La bourse de l'imaginaire* ou encore à une tentative dans Second Life – il explique systématiquement aux spectateurs le dispositif mis en place, les enjeux qu'il projette dans l'expérience, les possibilités qu'il veut mettre en perspective. Selon la nature du projet, il veut que les récepteurs assistent à

⁴⁴⁷ Nous empruntons cette expression (« celui qui voit ne sait pas voir ») à Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, 145p.

ses propres expérimentations ou expérimentent eux-mêmes un processus qu'il a imaginé, dans un cadre prédéfini.

Forest apparaît en guide ; il veut que les récepteurs se projettent avec lui dans les possibles des technologies, ou plutôt dans ce que *lui* considère comme les possibles⁴⁴⁸. Or, nul ne peut quantifier et qualifier les usages, et encore moins les prédire. Ce sont là aussi les limites effectives de son intention de faire participer, d'inclure le regardeur ; l'action de ce dernier (son possible) est souvent très réduite étant donnée la portée démonstrative et didactique très prégnante qui tendrait à étouffer les possibilités participatives et expressives des récepteurs, alors qu'elles sont déclarées fondamentales par Forest le théoricien⁴⁴⁹.

Forest ne s'efface-t-il jamais ?

La page d'accueil du *Webnetmuseum.org* (depuis 2000) présente ce site internet comme « un musée dynamique à vocation internationale, de nature strictement privée », destiné à se substituer aux institutions, à exposer et « soutenir des artistes, des œuvres, des expériences et des événements, en rapport avec la nouvelle culture numérique » ; c'est donc un projet qui s'annonce ouvert aux pratiques extérieures à celle de Forest. Ainsi, quelques mois après la mise en ligne du site, est accueillie une page-exposition sur l'art dit génératif confiée à Louis-José Lestocart. Sont également cités plusieurs personnalités majeures de l'art et des technologies, de Pierre Restany à Annick Bureau en passant par Vinton Cerf, nommé président d'honneur du *Webnetmuseum.org*.

Ceci étant dit, qu'en est-il du mode de fonctionnement, des activités et des contenus de ce « musée » en ligne ? Il offre au lecteur une riche rétrospective des travaux de Forest – similaire aux ouvrages-catalogues déjà publiés, les mises à jour en plus – un choix de

⁴⁴⁸ Pierre Moeglin craignait que l'esthétique de la communication telle qu'elle se manifestait en 1985 soit tentée de sous-estimer la marge de manœuvre laissée à ceux qui utilisent la technologie et qu'elle en vienne « à une conception mécaniste et réductrice de la manière dont les usages sociaux se forment » (dans « Esthétique de la communication et la question de la modernité » in *+0*, Bruxelles, n°43, octobre 1986, pp.48-49), parce que justement elle prend pour postulat que nous sommes entrés dans l'ère de la société de communication.

⁴⁴⁹ Fred Forest, dans « Le rôle de l'artiste », in catalogue *New-media 1*, Malmö, 1975 : « La portée politique d'un geste artistique connaît inévitablement des limites modestes – sur ce point notre lucidité est entière. Le rôle de l'artiste peut devenir cependant déterminant comme catalyseur. Il doit refuser les systèmes de pensée tout faits quels qu'ils soient ». Cela est-il seulement valable pour l'auteur ? *Quid* du spectateur ? Texte consulté dans les Archives INA : Fonds Fred Forest INA AR E ORI 00013262 06 Dossier n°10A « Ecrits de Fred Forest 1/2 ».

textes de circonstances de l'artiste et de divers auteurs (Pierre Lévy, Pierre Restany, Louis-José Lestocart, Mario Costa, pour ne citer qu'eux), tous prenant pour sujet des expériences de Forest. Enfin, la rubrique Actualités renseigne uniquement sur les seuls projets entrepris par Forest. En fait, ce site ne parle que de lui, mais à la troisième personne toujours, laissant flotter une certaine confusion ; il demeure qu'il en est l'unique rédacteur. C'est un site dédié à la communication personnelle de l'artiste, comme des tas d'artistes le font, à la différence qu'au premier abord ce n'est pas très clair, rien n'est annoncé tel quel en ces termes. Fred Forest parle de Fred Forest, le défend, comme une tierce personne, une sorte d'alter ego homonyme.

« Forest ne s'efface pas » ; ce commentaire est sorti de la plume de Vilém Flusser en 1977⁴⁵⁰, repris et corroboré par Blaise Galland dans un écrit au sujet de l'œuvre de Fred Forest, une dizaine d'année plus tard. Blaise Galland, en sociologue, travailla autour de l'art sociologique, en même temps que cet art était en train de se faire, dans le dessein d'y trouver de nouvelles perspectives méthodologiques pour sa propre discipline. Observer et analyser des tentatives en cours de processus. Il atteste que Flusser ne supportait particulièrement pas la façon que Forest avait de « se mettre en avant » dans son travail, ce que Blaise Galland nomme « le côté Forest super star », résultat d'après lui de la « mégalomanie nécessaire à la survie en tant qu'artiste dans le monde de l'art contemporain »⁴⁵¹. Toutefois, cette attitude influencerait directement sur la réception des œuvres ; elle empêcherait que les œuvres puissent vraiment « donner la parole aux choses ». Pour que cette entreprise soit possible, l'observateur/l'artiste devrait être en mesure de s'effacer⁴⁵², or comme le suggère Blaise Galland :

« [...] 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

⁴⁵⁰ Vilém Flusser dans Fred Forest, *Art sociologique*, p.412.

⁴⁵¹ Blaise Galland, dans « Zen et esthétique de la communication », in *+0*, Bruxelles, n°43, octobre 1986, pp.59-60. Citation p.60. En 2000, dans l'éditorial du *Webnetmuseum.org*, Forest écrit : Dans l'édito du *Webnetmuseum.org* : « Pour son lancement officiel, le *Webnetmuseum* consacre une rétrospective complète à Fred Forest, un des artistes français le plus médiatique et, paradoxalement aussi, celui dont le travail de fond reste encore très largement méconnu ! Certes, tout le monde connaît son nom, notamment pour ses interventions tous azimuts, son procès contre Beaubourg et son mariage sur Internet. Mais combien connaissent, en vérité, sa pratique artistique ? ». Extraits de :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/edito_fr.htm (consulté le 01/01/2010).

⁴⁵² Blaise Galland, *op.cit.*

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 »⁴⁵³.

La tournure mystique ?

Forest fait en général très peu référence à des artistes ou pratiques qui l'auraient accompagné. Il en cite bien entendu dans le cadre de ces recherches théoriques prospectant des démarches sœurs, parentes. Cependant, s'il est deux artistes qui sont des références évidentes, ce sont Joseph Beuys et Yves Klein, envers qui il exprime respect et admiration. Beuys, en ce qu'il développait à la fois des actions symboliques et engagées dans le réel, prônant une conscience écologique jusqu'à la création d'un parti politique « vert », en Allemagne, poussant très loin la portée de la fonction sociale des artistes. Klein, partageant comme lui la proximité avec le critique d'art Pierre Restany, et pour son approche, expérimentation et conceptualisation de l'« immatériel », du vide, de la perception, des zones de sensibilité. Hormis ces aspects, il reste que ces deux personnalités marquantes de l'histoire de l'art du vingtième siècle ont aussi été identifiées ou au moins associées à une propension à se sentir artistes-chamans, un peu mystique, un peu mégalo, un peu manipulateur⁴⁵⁴. Alors comme une révérence, la théorie des œuvres-système invisibles consacrera nommément les artistes comme des chamans en puissance⁴⁵⁵.

D'après Blaise Galland la tendance mystique de Fred Forest est évidente, surtout lorsque l'artiste s'attache à dévoiler au public son rapport au monde, jouant avec les concepts de passé, de présent et de futur et mettant en scène des sortes de paradoxes temporels qui seraient (toujours selon Galland) appropriés « à la prise de conscience du Présent éternel » qui serait commune à tous les mystiques. Blaise Galland poursuit par une analogie – non teintée d'ironie – entre ce qu'il nomme le *paradigme de l'archer Zen* qui « tire sur une cible qui n'est rien d'autre que lui-même » et le *paradigme de l'artiste sociologique* qui lui, produirait un acte dans la sphère sociale « capable de faire jaillir à la conscience de

⁴⁵³ *Ibid.*, citations p.60.

⁴⁵⁴ Voir notamment Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004 – voir notamment le chapitre 3 « Le christ ressuscité », pp.11-158.

⁴⁵⁵ Fred Forest, *L'œuvre-système invisible*, p.19.

tous ceux qui sont présents la vérité sociologique du lieu et du moment », et qui par là-même procéderait d'une « méthodologie du miracle »⁴⁵⁶.

3.3.3 L'intention critique de Fred Forest suffit-elle à ce que se déploient des œuvres critiques ?

Jacques Rancière envisage l'art et son possible critique, dans les rapports tissés entre esthétique et politique, autour de la question du partage du sensible et de la nécessité de tendre à l'émancipation du spectateur. Il nous dit que cette émancipation n'est pas effective lorsque l'on se situe dans un rapport classique d'instruction ou d'éducation du récepteur. L'émancipation n'est pas envisageable dans un rapport où l'une des parties se positionnerait depuis un point de vue supérieur, celui de l'instructeur, venant éduquer et livrant tout ficelé un certain savoir, un certain type de connaissances. Ces remarques naissent à partir de l'étude biographique d'un *maître ignorant*⁴⁵⁷, qui par concours de circonstances fut amené à devoir « enseigner » la lecture et l'écriture d'une langue qu'il ne connaît pas à des individus dont c'est la langue maternelle et la seule qu'ils pratiquent. Cet homme y parvint, non par l'instruction d'un enseignement puisqu'*il ne sait pas*, mais par l'émancipation de chacun des individus. Cette histoire d'émancipation a à voir avec l'expérience à vivre, du sensible au politique, là où serait le possible critique de l'art au moment de sa réception.

Forest veut le spectateur actif à travers des formes d'animations auxquelles il peut participer s'il le souhaite, se prendre au jeu, suivre les instructions et imaginer un contenu. En définitive Forest tente d'interpeller les spectateurs et de les « consulter » dans leur localité, de *La maison de vos rêves* à *La bourse de l'imaginaire*. Forest entreprend-il ses idées dans une intention d'*émanciper* le participant ? Si on s'applique à étudier les contenus théoriques qui soutiennent sa pratique, on note que les volontés intentionnelles de Forest s'expriment en termes de conscientisation, d'une prise de conscience (par l'expérience et/ou à l'issue de l'œuvre) des autres possibles des mass medias que l'usage commun unilatéral. Ce qui semble être primordial chez Forest c'est davantage le *feedback* du récepteur en tant que tel, plutôt que le contenu de ce *feedback*. Sa pratique repose sur un

⁴⁵⁶ Blaise Galland, *op.cit.*, citations p.60.

⁴⁵⁷ Jacques Rancière, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004, 234p.

schéma finalement assez classique de communication : un émetteur (l'artiste), un récepteur (le spectateur, celui qui accepte de participer) et un *feedback* de ce dernier (contenu produit de l'œuvre), comme un signal à l'artiste que le message est passé et arrivé à destination. Avec l'usage qu'il fait des médias de masse il veut montrer que ces supports ordinaires de communication unilatérale (la majeure partie du temps) peuvent aussi être des moyens de solliciter l'émission de messages depuis les récepteurs et par là-même en faire aussi pendant un moment des émetteurs, dans un cadre physique ou thématique programmé par l'artiste.

Cette mise en évidence factuelle qui s'exprime est motivée par l'intention de s'adresser au plus grand nombre (en passant notamment par des canaux à l'origine non dédiés à l'art ; en allant chercher le spectateur là où il est dans son ordinaire), ce qui est d'après lui le moyen de se prétendre (ou d'être) moins élitiste. Cependant, l'artiste se place le plus souvent en position de démonstrateur (qualité/spécificité valable pour la pratique comme la théorie que mène l'artiste) : en substance il nous dit « à travers mon dispositif vous allez éprouver ce qui se trouve modifié dans notre perception du monde, du temps et de l'espace par l'interface des supports et technologies de communication ». Il veut démontrer voire prescrire des usages qu'il juge nouveaux, et qui en tout cas sont pour lui les prolongements « naturels » de notre évolution.

Et c'est là que Forest dans sa posture démonstrative s'affiche comme une interface qui se voudrait indispensable, nécessaire à une prise de conscience. Les « gens » sont-ils tant en détresse face au monde qui les entourent ? Sont-ils si inconscients pour qu'il soit nécessaire au nom d'une prise de conscience que leur soient serinés des messages littéraux : envoyez des messages de paix, ne polluez plus, changeons de régime politique sur un pas de danse ? Ont-ils besoin qu'on les rappelle à leur vigilance, qu'on leur éclaire les transformations auxquelles ils assistent dans leur quotidien, tous les jours ? N'est-ce pas d'une certaine manière déconsidérer son époque, le public et la société ? Le rôle des sciences humaines consiste à nous livrer des analyses, des propositions de lecture des événements, des agencements, des comportements pour nous amener à engager, à partir de ces outils, une démarche critique, intellectuelle et analytique, et ainsi tenter de comprendre *ce qui se passe*. Or Forest n'apporte pas aux récepteurs des analyses des phénomènes qu'il expérimente, il reste dans le champ de l'art ; il ne se place pas dans une démarche démonstrative rigoureuse, lui-même n'étant pas technicien, il ne maîtrise pas les rouages et fonctionnements des technologies qu'il manipule. Il ne peut donc pas offrir au spectateur

une démonstration pointue, qui peut-être aurait justifié son rôle d'interface indispensable. Forest est une interface relativement directive ; elle conduit là où il veut bien mener le récepteur. Une interface qui nous amène à des points précis, nous dicte des usages. Forest est plus instructeur, et donc déplace le rapport égalitaire. L'artiste se place au dessus, c'est lui qui ouvre la porte et nous dit *où ça se passe* et *comment ça se passe*. Forest s'investit d'une mission de guide, il est le filtre de l'apprentissage et des expérimentations des spectateurs. Il met en place un dispositif, communique un appel à participation, reçoit les *feedback*. L'œuvre est donc construite à partir d'une succession d'événements, le récepteur assiste, traverse ces événements, répond et agit en fonction des possibilités qui lui sont laissées, puis ressort, comme *initié* peut-être, émancipé peut-être pas.

À travers la *Biennale de l'an 3000* – ce site internet inauguré en parallèle de la biennale de São Paulo est éditable par les internautes, invités à y publier leurs créations (textes, images, vidéos, etc.) – il a dans l'idée de montrer aux institutions et au monde de l'art qu'il existe hors des sphères officielles des pratiques, des expressions artistiques qui ont tout autant la légitimité d'être exposées que celles soutenues par le système. Il se veut celui par lequel l'expression du collectif est possible ; Forest est très sensible au concept d'intelligence collective dont parle Pierre Lévy. Mais ne fait-il pas que mettre en valeur ce pour quoi ont été conçues chacune de ces technologies ? On comprend, avec l'assimilation progressive de l'usage d'internet par les individus, que ces derniers ont très vite compris que c'était un moyen supplémentaire et à leur portée de diffuser et donner à voir, à lire, à écouter ce qu'ils avaient à dire. Chacun peut avec des contraintes techniques réduites (un ordinateur, une connexion, des choses à dire, à montrer) s'exprimer et être son propre diffuseur. Les gens se sont emparés de ce moyen de recevoir et d'émettre des informations, car internet était à l'origine fait pour ça. Comme auparavant le téléphone fut créé pour se parler à distance, le minitel pour échanger et consulter des informations à partir d'un espace centralisé, etc. Finalement, c'est ce qui pourrait se pressentir dans l'œuvre de Forest : en définitive, il utilise des outils dont il nous montre les capacités et nous donne à voir certains usages, selon une méthode fortement marquée par les cadres et l'omniprésence de l'artiste.

Conclusion

À la lecture linéaire de l'œuvre de Fred Forest pourrait se dessiner le parcours d'un agent des Postes et des Télécommunications pratiquant la peinture et la tapisserie qui, insatisfait de sa profession et de ses médiums de prédilection, tenta dans un premier temps de renouveler sa pratique artistique, empruntant des chemins de traverse via des premières tentatives très différentes les unes des autres ayant à voir avec la vidéo (1967), l'animation à travers le *Portrait de famille* (1967) et le multimédia avec le tableau-écran (1969). En 1971, il abandonna sa profession de fonctionnaire des P.T.T. et projeta d'entreprendre la création d'une société de production de programmes destinés à la télévision et à la radio, envisageant également d'assumer le rôle d'animateur⁴⁵⁸. Toujours à la même période, il livrait son coup de crayon en tant que dessinateur de presse dans *Les Echos* et *Combat* et essayait en parallèle de trouver une solution économique personnelle en proposant à divers partenaires potentiels des applications commercialisables de certains de ses projets. La rencontre avec Pierre Restany⁴⁵⁹, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot en 1972 fut alors décisive : elle lui permit de faire des choix parmi les perspectives déjà esquissées, et par là même de se *situer* : privilégier les travaux prenant le terrain social comme matériau d'observation, support d'animation et poursuivre ses expériences avec le médium vidéo.

Les partis pris de Forest ne sont pas sans rapport avec le moment, ce début des années 1970, marqué par une certaine effervescence impulsée par les événements de mai 1968 et le désir de renouvellement des pratiques : des groupes d'artistes privilégiant la performance, l'intervention en milieu urbain (groupe CAP à l'initiative de Jacques Lennep

⁴⁵⁸ Voir les projets non réalisés (société d'audiovisuel) : catalogue Tome IV pp.1847-1854.

⁴⁵⁹ Fred Forest rencontre Pierre Restany par l'intermédiaire de René Berger à un congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, en 1972, à Paris.

en 1972 en Belgique, ou Untel créé en 1975 par Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers, à Paris), témoignent de cette agitation créatrice en lien avec le réel, l'ordinaire, le quotidien. Ce qui compte aussi à ce moment-là est de procéder à une remise en question de la critique d'art, visible au travers des initiatives de François Pluchart, d'abord dans le journal *Combat*⁴⁶⁰ puis par la création la revue *arTitudes*, dont le premier numéro sort en octobre 1971, soulignant la volonté de mettre en œuvre de nouveaux réseaux artistiques en marge des principaux circuits, soutenant les approches performatives et les prémisses d'un art interrogeant le corps (Gina Pane, Vito Acconci, Michel Journiac). Au cœur de cet environnement dynamique, l'artiste se rapprocha de l'influent Pierre Restany qui s'intéressait justement à ces genres de pratiques dans le prolongement de son travail autour du Nouveau Réalisme ; il suivra ainsi le parcours personnel de Forest, comme il put le faire avec Jean-Pierre Raynaud. Cet entourage d'artistes, de théoriciens et de critiques d'art joua un rôle primordial car il contribua à ce que Forest se concentre sur un « art sociologique », une pratique impliquée dans le réel, se tenant délibérément éloignée des lieux officiels et du marché de l'art.

Forest s'empare des médias de masse comme matériau dès 1972 avec les premiers *space-media*, puis dans le cadre du Collectif de l'art sociologique. Il les perçoit d'abord comme instruments de manipulation qu'il détourne pour « faire prendre conscience » aux spectateurs la réalité de leur passivité, invitant chacun à une expression individuelle, qu'on a vu plus ou moins limitée, mais qui en tous cas témoigne de la volonté de l'artiste à briser l'unilatéralité de la communication caractéristique des *mass media*.

Quand le Collectif de l'art sociologique cessa ses activités en groupe, en 1980, une nouvelle perspective devait désormais se dessiner : celle de l'Esthétique de la communication, initiée suite à la rencontre avec l'universitaire italien Mario Costa. Forest prendra appui sur certains aspects développés dans le cadre de l'art sociologique (la question de l'actualité du médium et des moyens de communication) et sur les postulats du prolongement technologique des corps (dans la lignée de Marshall Mac Luhan), œuvrant à saisir l'émergence de ce qui serait une nouvelle sensibilité contemporaine. Cette esthétique de la communication est aussi à entendre en termes de relation et de participation, même si

⁴⁶⁰ François Pluchart, « Où en est la critique d'art aujourd'hui ? », *Combat*, Paris, n°7542, 14 octobre 1968, p.8. Suivi d'un article de Pierre Restany, « Pour l'avenir d'un réseau parallèle », *Combat*, Paris, *op. cit.*, p.8-9.

l'implication du spectateur peut s'avérer effectivement réduite. Mais au-delà de ces aspects, l'intitulé est fortement teinté par l'idée de « communication artistique » : « communiquer » sur ses expériences occupera une part essentielle de son esthétique et constituera un pan entier et porteur de son activité.

Forest a toujours eu le souci de développer une pratique ouverte aux espaces et publics variés, motivé par le désir de s'adresser au plus grand nombre. C'est la raison pour laquelle les médias de masse furent particulièrement sollicités comme supports et relais des projets : un moyen efficace pour faire savoir et s'adresser à des individus autres que les amateurs et professionnels qui arpentent les lieux d'exposition.

Depuis *Interrogation 69*, sa démarche tend à être ouverte à la participation et à l'expérimentation des dispositifs par les récepteurs. Ainsi furent développées des œuvres processuelles, au contenu et au déroulement *a priori* évolutifs et par là-même « non finis ». Pourtant, après-coup, les cadres de participation apparaissent très prégnants, voire particulièrement limités : les deux bulles à remplir donnant la parole à *Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias* (1988-1989) ; des gestes participatifs consistant à composer un numéro de téléphone pour une action à distance (*L'eau qui coule*, 1986)⁴⁶¹ ; des appels à réaction (plus que des appels à participation) comme à travers *Le blanc à la télévision* et son recueil de commentaires des téléspectateurs en 1972⁴⁶² ; ou dans le cas de *J'arrête le temps* (1998) on peut lire sur le site internet « exprimez vous librement au sujet de l'action de Fred Forest » (thème imposé ?), l'internaute ne disposant que de cinq lignes pour « participer ». Il y a un certain décalage entre l'enthousiasme énergétique de certains discours ou propos et la réalité du projet.

Un paradoxe émerge quant au rapport et à la valeur donnée par l'artiste aux contenants et contenus de ses propositions. Il concerne des œuvres où le participant dispose d'un espace d'expression conséquent et libre selon le principe du *space-media* ; liberté entendue dans les limites du cadre physique des encarts blancs publiés. Il est étonnant pour un artiste soucieux de l'archivage et de la conservation de son travail que les *feedback* aux expériences de presse comme *300 cm2 de space-media* (Lausanne, 1972) ou celles menées à São Paulo (1973) et en Suède (1975) n'aient pas été conservés par l'artiste. Lui qui

⁴⁶¹ *Les robinets électroniques* ou *L'eau qui coule* : Tome III pp.1067-1072

⁴⁶² *Le blanc à la télévision* : Catalogue Tome I, pp.187-208.

pourtant lança une virulente polémique auprès du Musée des beaux arts de Lausanne justement parce que ce dernier s'était débarrassé des contenus produits par les participants à *La maison de vos rêves* (1978)⁴⁶³. Et pourtant en ce qui concerne les autres expériences dans les journaux menées entre 1973 et 1975, du Brésil à la Suède, il ne lui reste aucun témoignage des retours des lecteurs. Enfin, on remarque aussi que les originaux du premier *space-media* n'ont pas été déposés à l'INA et par conséquent ne sont pas consultables par le public, alors que cette matière est souvent vantée pour ses qualités sociologiques. On peut se demander si ce contenu, produit par les récepteurs, est vraiment primordial aux yeux de l'artiste. Ce qui semble importer pour lui est qu'il y ait eu un nombre conséquent de réponses et de participations, preuve que le processus a fonctionné : la nature du contenu se glisse dans les préoccupations secondaires. Il met en évidence le fait que l'on puisse solliciter la participation des récepteurs, et qui plus est d'un très grand nombre, mais ce qui jaillit de cette implication ne paraît pas toujours ni effectivement être le centre de l'œuvre.

Pourtant à travers les œuvres de Fred Forest ne verrait-on pas poindre certains possibles des usages actuels par les individus de médias de masse tels qu'internet ? Les utilisateurs d'un média de masse producteurs de contenus : ce même processus mis en évidence sur le site web de la *Biennale de l'an 3000*, en 2006, quand ces mêmes usages sont déjà considérablement répandus chez les personnes utilisant internet. Jean Kapéra, dans sa réponse à l'enquête d'art sociologique menée par Forest, déclarait que la masse atteindrait l'indépendance par et à grâce aux médias de masse⁴⁶⁴. S'agissait-il d'une prise de pouvoir expressive et créatrice par la masse des individus ?

Nous pourrions y entendre des échos à ce que Lawrence Lessig⁴⁶⁵ appelle la *Read-Write Culture* ; c'est-à-dire le développement d'une culture des individus reposant à la fois sur la « lecture » (consommation ?) de contenus artistiques et l'« écriture » ou la « réécriture » (la création) de ces mêmes contenus. Le XX^{ème} siècle fut sous l'emprise exclusive de l'industrie culturelle. Depuis le début des années 2000, les individus se sont adaptés aux

⁴⁶³ L'artiste avait pourtant conservé dans ce cas des traces photographiques, sous la forme de diapositives. Voir les reproductions dans le catalogue Tome II pp.743-766.

⁴⁶⁴ Réponse de Jean Kapéra à l'Enquête Art sociologique : catalogue Tome I pp.510-511.

⁴⁶⁵ Lawrence Lessig, juriste, fondateur de la licence *Creative Commons*, proposant une alternative juridique à la seule législation du *copyright*. LESSIG Lawrence, *Culture libre*, (trad. de l'américain *Free Culture*, 2004), 2008, 250p. – e-book disponible : http://fr.readwriteweb.com/wp-content/uploads/Culture_Libre-Lawrence_Lessig.pdf

possibles induits par internet à savoir l'autodiffusion de leurs productions, la reprise, le *remix* et le détournement d'œuvres déjà existantes, remettant sans cesse en cause l'autorité des droits d'auteur.

Le premier lien avec la *Read-Write Culture* aurait à voir avec les multiples niveaux de participation mis en jeu dans les différentes animations dont Forest est l'auteur ; on a pu noter qu'elle est quasiment systématique – de l'implication du visiteur filmé, dont l'image est retransmise dans l'espace d'exposition au recueil de contenus produits par les spectateurs participants et entendus *a priori* comme contenus, essence, centre de l'œuvre – selon l'angle que l'on adopte.

En outre, cette participation, à un moment ou un autre de son processus, implique toujours un de ces ingrédients : un *mass media*, un outil de communication ou d'enregistrement. De l'annonce faite dans la presse pour donner rendez-vous aux lecteurs afin d'assister à un événement, à la presse comme support de participation, aux outils de communication et d'enregistrement intégrés dans un dispositif technique, à l'utilisation des qualités interactives d'internet : c'est toujours utiliser un médium qui d'une manière ou d'une autre rapproche l'artiste de la « masse », du plus grand nombre. Soit un moyen de communication et d'échange à distance à la portée du plus grand nombre (téléphone, fax, minitel, internet), soit un média de masse, c'est-à-dire qui s'adresse aux masses (télévision, radio, presse). De l'ensemble de ces médias, internet s'avère le plus adapté à la participation du plus grand nombre. Pourtant on peut noter que paradoxalement la plupart des projets développés à partir d'internet (hormis la *Biennale de l'an 3000*) n'ont pas la même portée participative que certaines des actions reposant sur des médias ou animations plus traditionnels.

Depuis le début du XX^{ème} siècle, l'industrie culturelle, par la copie, la reproduction inonde les foules de « divertissements » ; chacun devient passif en mode « lecture », et non plus actif en mode « écriture ». Du phonographe à la cassette audio, en passant par le disque, l'industrie a profité de cette transformation des productions sonores et filmiques en produits facilement commercialisables, reproductibles, tout en resserrant paradoxalement l'étau sur la question de la réglementation des droits d'auteur, imposant une culture populaire basée sur un mode consumériste. Lawrence Lessig pose la question des enjeux de l'enregistrement, du *remix*, du détournement, de la réappropriation à l'heure d'internet, y repérant un retour à la créativité individuelle et à sa diffusion.

Les œuvres de Fred Forest remettent en question la société du *Read-only*. Le fait d'être juste passif, « lecteur ». De plus, il utilise très tôt le mode du *remix* : utiliser des choses déjà existantes et en faire une autre chose, hybride : comme avec *Autopsie du discours politique* ou *Discours dans un fauteuil*, où il s'agit d'utiliser des images et d'en modifier le sens initial par le montage ou par la modification de la bande son ; c'est le cas pour *Images-mémoire* reposant sur un programme qui extrait et incorpore automatiquement des images d'internet. Cette réappropriation de contenus visuels et audio déjà existants s'est répandue par les avancées technologiques, qui ont banalisé cet usage. Cependant, bien qu'il citait et empruntait des images déjà existantes, ou produites par des tiers, Forest ne s'est jamais préoccupé de la question du *copyright*⁴⁶⁶ ; sauf en ce qui concerne ses propres droits, stipulant régulièrement sur les textes de présentation de ses projets, que tel dispositif ou telle idée était « déposé » à la SPADEM, ancienne société de gestion des droits d'auteur. Étonnamment nous n'avons pas trouvé dans ses textes, dans ses intentions une véritable réflexion sur les droits d'auteurs et ses alternatives. Et pourtant, cette question nous apparaît comme sous-jacente de l'ensemble de son œuvre, sans qu'elle ait été un réel objet de réflexion pour l'auteur.

Fred Forest se déclare pionnier du net art ; la formule est juste en ce qu'il était un des premiers à l'utiliser, mais qu'en est-il de l'inscription de ses tentatives dans le temps ? Il paraît évident que les usages ont dépassé les siens ; que son rôle d'interface, qui viendrait démontrer et initier des pratiques différentes et décalées des médias, est par conséquent remis en cause. Fred Forest semble utiliser internet pour utiliser internet, comme il le fait aujourd'hui avec Second Life, passant à côté de certains enjeux réels liés au médium, et notamment de sa dimension sociale et sociologique.

En 1977, revendiquant une certaine marginalité, il écrivait avec justesse à propos de sa démarche qu'elle ne relevait ni de l'art, ni des sciences, mais d'autre chose⁴⁶⁷ ; or l'énergie déployée depuis pour faire valoir son œuvre auprès des institutions culturelles et artistiques démontre que Fred Forest considère que sa pratique relève bien du champ de l'art, que

⁴⁶⁶ Cette question était justement au centre des contre-arguments de la partie adverse dans le procès pour *L'œuvre perdue* : l'administration du Canton de Vaud partait du principe que Forest n'avait aucun droit, qu'il n'avait pas réalisé le contenu de l'exposition de *La maison de vos rêves*.

⁴⁶⁷ Fred Forest, « Ni art, ni science : autre chose », in Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.183-202

c'est bien là que doit être sa place, et c'est à renfort de communication tous azimuts qu'il le déclame, se (nous) détournant de ce qui serait artistique dans sa démarche actuelle.

Bibliographie générale

1. Fred Forest / Collectif Art sociologique / Esthétique de la communication

1.1 Ecrits de l'artiste

[Hors documents non publiés/présentés dans le catalogue : textes/dossiers de présentation, communiqué de presse, etc.]

1.1.1 Ouvrages

FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, 441 p.

FOREST Fred, *Territoire du mètre carré artistique*, Edition du territoire, 1978, n.p.

FOREST Fred, *La bourse de l'imaginaire, bourse du fait-divers, expérience de presse conçue et présentée par Fred Forest*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, 96p.

FOREST Fred, *Expérience d'art sociologique et communication artistique* (sous la dir. de Bernard TEYSSÉDRE), Paris, Université Paris I/Sorbonne, Thèse de doctorat, 1985, 481p.

FOREST Fred, *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, 232p.

FOREST Fred, *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Z'éditions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, 41p.

FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, 239p.

FOREST Fred, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, « Ouvertures Philosophiques », 1998, 267 p.

FOREST Fred, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, 268 p.

FOREST Fred, *Repenser l'art et son enseignement; Les écoles de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, 270p.

FOREST Fred, *Fred Forest Pionnier expérimentateur. De l'art vidéo au net-art*, Paris, L'Harmattan, 2004, 302p.

FOREST Fred, *L'œuvre-système invisible. Prolongement historique de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, 228 p.

FOREST Fred, *Art et Internet*, Paris, Cercle d'art, « Imaginaire : mode d'emploi », 2008, 143p.

1.1.2 Articles

FOREST Fred, « De la peinture à l'audiovisuel », in *Revue Pourquoi*, 1972, n°80, n.p.

FOREST Fred, « De l'espace », in *Inpiu*, Milan, 1973, n°8

FOREST Fred (avec FISCHER Hervé, THENOT Jean-Paul), « Manifeste de l'art sociologique », *Le Monde*, 10 octobre 1974

FOREST Fred (avec FISCHER Hervé, THENOT Jean-Paul), « Manifeste II de l'art sociologique », publié dans le catalogue de l'exposition intitulée « Collectif art sociologique. Théorie-pratique-critique », Paris, Musée Galliera, 1975, p.6

FOREST Fred, « Le rôle de l'artiste », in *New Media 1* (catalogue d'exposition), Konsthall Malmö, Malmö, 1975

FOREST Fred, « Animation-activation-communication », *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.23-26

FOREST Fred, « Provoquer la réflexion », in + - 0, Bruxelles, juin 1975, n°9

FOREST Fred, « Animation-communication-Art sociologique », in *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55, pp.30-31

FOREST Fred (avec FISCHER Hervé, THENOT Jean-Paul), « Manifeste III de l'art sociologique : Méthodologie et stratégie » (mars 1976), publié dans le catalogue de la 37ème Biennale de Venise, juin 1976

FOREST Fred, « Ni art, ni science : autre chose », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.183-202

FOREST Fred (avec FISCHER Hervé, THENOT Jean-Paul), « Manifeste IV de l'art sociologique », Paris, février 1977

FOREST Fred, « La république artistique des petits copains », in *Le Matin de Paris*, « Le Centre Pompidou, un an après », Paris, 2 février 1978, n°289

FOREST Fred, « L'art sociologique et sa fonction critique. Le Territoire », in + - 0, Bruxelles, novembre 1979, n°28, p.29

FOREST Fred, « Manifeste de l'art sociologique : Acte II », *Le Monde*, 7 février 1980

FOREST Fred, « Le Territoire : système d'art et modèle de simulation », in *Coloquio Artes*, Lisbonne, mars 1980, n°44

FOREST Fred, « Action vidéo et troisième âge », Barcelonne, *Documentos del CIAC*, 1982, n°18, pp.21-43

FOREST Fred, « La bourse de l'imaginaire », in *La bourse de l'imaginaire, bourse du fait-divers, expérience de presse conçue et présentée par Fred Forest*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, 96p.

FOREST Fred, « Apprenez à regarder la télévision avec votre radio », Paris, 1984. Consulté le 01/01/2010 sur le site : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/aprenez.htm#text

FOREST Fred, « Manifeste pour une Esthétique de la communication », in +-0, Bruxelles, octobre 1985, n°43, Spécial « Pour une Esthétique de la communication », pp.7-16

FOREST Fred, « Le feu du ciel ou la danse des électrons », in *Art press*, hors série n°12 « Nouvelles technologies : un art sans modèle », septembre 1991, p.189

FOREST Fred, « Thématiser l'espace-temps comme pratique artistique », in *Sciences de la société*, Toulouse, Les Cahiers du LERASS, n°26, 1992

FOREST Fred, « Des lunettes roses pour devenir président de la télévision nationale bulgare », in *VIIIème Congrès national des sciences de l'information et de la communication*, Lille (21-22-23 mai 1992), Éditions Centre de Recherche sur la documentation et l'information scientifique et technique, pp.215-218

FOREST Fred, « L'art à l'ère du multimédia et l'esthétique des réseaux », in *Communication et langages*, Paris, Retz CEPL, décembre 1995, n°106, pp.89-103

FOREST Fred, « Mais où commence aujourd'hui et quand finira hier ? », in *Art press* édition spéciale Artmedia VIII « De l'Esthétique de la communication au Net art », Paris, Colloque international CFCE et ENS, 2002, pp.8-9

FOREST Fred, « L'art contemporain est-il contemporain ? », in *Le Monde*, 30 octobre 2004, p.21

FOREST Fred, in *Exposer l'image en mouvement ?* (sous la dir. De CHAMBOISSIER Anne-Laure, FRANCK Philippe, VAN ESSCHE Eric)/ Actes du colloque les 28/29 novembre 2003, Bruxelles, La Lettre volée/ISELP, 224p.

FOREST Fred, « C'est quoi l'art politique ? », in *L'art et le politique interloqués : colloque-disloque* (actes du colloque, sous la direction de Jacques Cohen) Université Paris I – Sorbonne (2005), Paris, L'Harmattan « Collection Esthétiques », 2006, 502p.

Communications et conférences non publiées ; voir Archives INA – Fonds Fred Forest

1.2 Écrits monographiques

ACHARD Maurice, « L'objet-télévision », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.95-96

ARANTES Priscilla, « Circuits parallèles : rétrospective Fred Forest », in *Circuits parallèles : rétrospective Fred Forest* (catalogue d'exposition), São Paulo, Paço Das Artes, 2006, pp.25-34

BARBU Théophile, « Esthétique de la communication et culture institutionnelle : les promesses d'un dialogue mouvementé », *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, pp.20-21

BEN JELLOUN Tahar, « Les limites de la dérision », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.97-99

BERGER René, « Visualisation électronique et sociologique de la rue », in *Coloquio Artes*, Lisbonne, avril 1974, n°16 ; in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.49-50

BERGER René, « Le territoire du m2 artistique ou Fred Forest entre Diogène et Ford » (2 février 1979), in *Coloquio Artes*, Lisbonne, n°44, mars 1980

BOUSSO Victoria Daniela, « Pour comprendre un peu mieux l'art contemporain : Fred Forest », in *Circuits parallèles : rétrospective Fred Forest* (catalogue d'exposition), São Paulo, Paço Das Artes, 2006, pp.6-7

BROUTCHOUX Daniel, « Rapports psychosociaux des artistes aux mass media », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.101-111

BRUNET Laurent, « Entretien avec Fred Forest (29 mai 2001) », in *Lisières*, Cachan, 15 juillet 2001, 31p.

BUREAUD Annick, « Le territoire online », Paris, 1996. Texte disponible sur le site www.webnetmuseum.org (consulté le 20/08/2009)

BUREAUD Annick, « Entretiens avec Fred Forest (22 décembre 2008, Paris) », *Flusser Studies 08*, revue en ligne <http://www.flusserstudies.net/pag/08/bureaud-interview-avec-forest.pdf> (consulté le 10/03/2009)

BUREAUD Annick, « Art de la communication, art des réseaux, net-art », in *Art press* numéro spécial Artmedia VIII « De l'Esthétique de la communication au Net art », Paris, Colloque international CFCE et ENS, 2002, pp.10-11

BUREAUD Annick, « Ballade pour changements de régimes », *Kanal Magazine*, Paris, 1990, n°5

Collectif, *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55 (textes d'Alain BORER, Bernard TEYSSÉDRE, Gérard GASSIOT-TALABOT, Jean-Louis PRADEL, Jean-Marc POINSOT, Jacques LEPAGE, Michel MINARD, Catherine PARISOT, Alain JOUFFROY)

Collectif, « Pour une esthétique de la communication », numéro spécial +0, Bruxelles, octobre 1985, n°43 (textes de Fred FOREST, Mario COSTA, Pierre MOEGLIN, Blaise

- GALLAND, Derrick de KERCKHOVE, Corinne PENCENAT, S.D. SAUEBIER, Heinz-Peter SCHWERFEL)
- Collectif, « De l'Esthétique de la communication au Net art », *Art press*, Paris, numéro spécial Artmedia VIII, Paris, Colloque international CFCE et ENS, 2002, 30 p. (textes d'Annick BUREAUD, Mario COSTA, Fred FOREST, Catherine MILLET)
- COUTURIER Jean (et OMELIANENKO Irène), « Celui par qui la guerre des ondes a commencé », *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, p.32
- COSTA Mario, « Ici et maintenant », in *Opus international*, Paris, n°94, été 1984
- COSTA Mario, « De l'Art Sociologique à l'Esthétique de la Communication », in +-0, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Pour une Esthétique de la communication », p.58
- COSTA Mario, « Principes d'une esthétique de la communication », in « News and Notes Artmedia », Bollettino a cura del Centro internazionale di estetica della comunicazione, Salerno, Janvier 1986 – texte traduit dans BUREAUD A., MAGNAN N., *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, pp.220-222
- COSTA Mario, « L'œuvre absente », *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, p.33
- COSTA Mario, *Le sublime technologique*, Lausanne, Iderives, « Un œil, une plume », 1994, 48p.
- COSTA Mario, *L'estetica della comunicazione*, Rome, Castelvechi Editore, 1999
- COSTA Mario, « L'esthétique de la communication et le temps technologique », in *Art press*, Paris, numéro spécial Artmedia VIII « De l'Esthétique de la communication au Net art », Paris, Colloque international CFCE et ENS, 2002, pp.6-7
- DEVEZE Jean, « Les espaces multiples de Fred Forest », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.26-32
- DU CASTEL François, « Technique et esthétique », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.33-42
- DUTERTRE Gilbert, « Un fond patrimonial français pour la création audiovisuelle », in *Circuits parallèles : rétrospective Fred Forest* (catalogue d'exposition), São Paulo, Paço Das Artes, 2006, p.8
- DUVIGNAUD Jean, « Sur cent cinquante centimètres carrés de papier journal », in *Le Monde*, Paris, 3 mai 1972
- DUVIGNAUD Jean, « L'art sociologique et sa fonction de provocation », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.29-31
- DUVIGNAUD Jean, « Un bricoleur illuminé », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.111-114
- DUVIGNAUD Jean, « Un pirate » (Préface), in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.15-18
- FISCHER Hervé, « Théorie de l'art sociologique », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.15-22
- FISCHER Hervé, « Pour une pratique artistique socio-pédagogique », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, p.39
- FISCHER Hervé, « Hygiène de la peinture », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.40-41
- FISCHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Tournai, Casterman, Collection Synthèses Contemporaines, 1977, 199 p.
- FISCHER Hervé, « De l'hygiène de l'art à la pratique sociologique utopiste », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.169-182

- FLUSSER Vilém, « L'espace communicant : l'expérience de Fred Forest », in *Communication et langages*, Paris, Retz CEPL, avril 1973, n°18, pp.81-92
- FLUSSER Vilém, « Art sociologique », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.31-35
- FLUSSER Vilém, « L'art sociologique de Fred Forest », *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.50-53
- FLUSSER Vilém, « Sociologie : l'espace communicant de Fred Forest », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.114-123
- FLUSSER Vilém, « L'Art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.357-431
- GALLAND Blaise, « Zen et esthétique de la communication », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Esthétique de la communication », pp.59-60
- GALLAND Blaise, *Art sociologique. Méthode pour une sociologie esthétique*, Genève, Georg, 1987, 312 p.
- GALLAND Blaise, « Les tartes à poils ou l'Etat mis à nu par Fred Forest », *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, pp.22-26
- GAUTREAU Théodore, « Correspondances, ou le devoir d'impertinence », *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, pp.27-31
- GRITTI Jules, « Fred Forest : une pratique sémioclaste », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, p.48 ; in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.124-126
- GRITTI Jules, « Fred Forest, artiste de la communication, inventeur de l'expérience de presse (entretiens) », in *Presse actualité*, Paris, n°151, janvier 1981, pp.32-39
- HAHN Otto, « Entretien avec le Collectif d'art sociologique », in *Problèmes et méthodes de l'art sociologique : à l'initiative du collectif d'art sociologique Fischer, Forest, Thénot*, Paris, Galerie Mathias Fels, mars 1975, 15p.
- JUIN Catherine, « Le tableau-écran de Fred Forest », *Photographie Nouvelle*, Paris, n° 50, mai 1971, pp. 9-15
- KERCKHOVE (De) Derrick, « Fred Forest et la sensibilité planétaire », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Esthétique de la communication », pp.54-55
- KERCKHOVE (De) Derrick, « L'Art planétaire » de Fred Forest, in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.15-17
- KERCKHOVE (De) Derrick, « Entretiens avec Fred Forest » (été 1993), in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.63-78
- KERCKHOVE (De) Derrick, « Fred Forest, l'envers du terrorisme », in *Art press*, Paris, mai 1984, pp.22-24
- LASZLO Jean-Noël, in *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Z'éditions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, pp.35-37
- LEPAGE Jacques, « L'art dans sa subversion », in *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Z'éditions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, pp.15-25
- LERUTH Michael F., « From Aesthetics to Liminality : the Web art of Fred Forest », *Mosaic* 37.2, 2004, pp.79-106
- LERUTH Michael F., « L'art à l'envers de l'utopie », 2005, disponible sur le site : www.webnetmuseum.org (consulté le 30/01/2006)
- LESTOCART Louis-José, « La vertu épistémologique », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.190-193
- LEVY Pierre, « L'art de l'implication », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.59-62

- MAC LUHAN Marshall, « Fred Forest et le téléphone » (1972), in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, p.49
- MILEV Nedeltcho, « Fred Forest et la télévision bulgare », in *Communication et langages*, Paris, Retz CEPL, 1er trimestre 1992, n°91, pp. 47-54
- MOEGLIN Pierre, « De l'art de la communication à la communication dans l'art », in *Art press*, Paris, n°88, octobre 1984
- MOEGLIN Pierre, « L'Esthétique de la communication et la question de la modernité », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Pour une Esthétique de la communication », pp.48-49
- MOEGLIN Pierre, « Apprenez à regarder la télévision avec votre radio », in *Communication et langages*, Paris, 1985 (2^{ème} trimestre), n°64
- MOEGLIN Pierre, « Ce qu'il y a d'esthétique dans la communication et réciproquement », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.35-42
- MONNIER-RABALL Jacques, « L'arbre et la forêt », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.127-139
- MORICE Anne-Marie ; MAILLET Eric, « Le territoire de Fred Forest : embarquement in médias. Entretien avec Fred Forest », in *Synesthesie*, février 2000, publié en ligne : <http://www.synesthesie.com/reperages/contenu/forest.htm> (consulté le 10/08/2009)
- MORIN Edgar, « Une invitation à une réflexion quasi sociologique », in *Coloquio Artes*, Lisbonne, avril 1974, n°16 ; in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.47-48
- PAPENBURG Liselotte, « Fred Forest nous fait courir ... », in *Coloquio Artes*, Lisbonne, septembre 1989, n°82, pp.22-31
- PAVIE Yann, « Une expérience de création par les mass media », in *Cause commune*, Paris, mai 1972, n°1 ; in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.142-147
- PAVIE Yann, « Ca veut dire quoi space-media ? Entretiens », in *Cause commune*, Paris, juin 1972, n°2
- PENCENAT Corinne, « Une esthétique de la communication aujourd'hui », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Esthétique de la communication », p.62
- POINSOT Jean-Marc, « Les enquêtes de Jean-Paul Thénot : art ou sociologie », in *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55, pp.35-36
- POPPER Frank, « Etre artiste à l'heure des nouvelles technologies. Fred Forest et l'art de la communication » (1994) in FOREST Fred, *100 action*, Nice, Z'éditions, 1995, pp.43-46
- RABATE François, « Esthétique des réseaux et interactivité », dans le Bulletin de l'IDATE, n°20, juillet 1985 (Actes du colloque « Interactivité(s) »), in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'éditions, pp.21-24
- RAYNAL Henri, « Quand l'art se fait expérimental : audiovisuel, communications et sociologie. Présentation d'un pionnier : Fred Forest », in *Revue des PTT de France*, Paris, 1975 n°1 (30ème année), pp.37-48
- RESTANY Pierre, « Un video-ritrato all'asta », in *Domus*, Milan, octobre 1974, n°539, p.54
- RESTANY Pierre, « Restany dîne à la Coupole. Vidéo portrait d'un critique d'art », Paris, 1974 (non publié) ; consulté le 01/01/2010 : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/03_videoportrait.htm#text
- RESTANY Pierre, « Art et communication », in *Coloquio Artes*, Lisbonne, avril 1974, n°16
- RESTANY Pierre, « Arte sociologica », in *Domus*, Milan, juillet 1975, n°548, pp.52-53

RESTANY Pierre, « Fischer, Forest, Thénot : une campagne prophylactique à trois », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, p.7-8

RESTANY Pierre, « La présence de l'absence », Paris, 1975 (non publié) consulté le 01/01/2010 :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/06_presencedelabsence.htm#text

RESTANY Pierre, texte du catalogue de la 37^{ème} biennale de Venise, Venise, 1976, vol.1

RESTANY Pierre, « Un matériel d'auto-expressivité comme objet d'étude sociologique », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.147-150

RESTANY Pierre, « Paris : six mille cinq cent francs franchi pour un ready-made collectif involontaire », in *Domus*, Milan, août 1977, n°573, p.53

RESTANY Pierre, « Le territoire du mètre carré artistique », in FOREST Fred, *Territoire du mètre carré artistique*, Edition du territoire, 1978, n.p.

RESTANY Pierre, « Fred Forest, aventurier, poète, artiste de la socio vidéo », Paris, 1980, non publié, consulté le 01/01/2010 :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/12_fredforest.htm#text

RESTANY Pierre, « Bourse de l'imaginaire, essence du monde », préface au catalogue de *La bourse de l'imaginaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, juin 1982

RESTANY Pierre, « La bible électronique ou la révolution de la vérité », Paris, 1991, (non publié) consulté le 01/01/2010 :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/15_bible.htm#text

RESTANY Pierre, « Proclamation de Pierre Restany. Sur la télévision utopique », Sofia, 1991, non publié, consulté le 01/01/2010 :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/16_proclamation.htm#text

RESTANY Pierre, « Fred Forest : Le Champ du Monde », Nice, 1995, à l'occasion de l'exposition à la Galerie Z'édicions ; consulté le 01/01/2010 :

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/17_yvesklein_fredforest.htm#text

RESTANY Pierre, « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication, un humanisme de masse », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'édicions, pp.55-58

RESTANY Pierre, « Le centre du monde de Fred Forest », Paris, 1999, à l'occasion de l'exposition Centre du monde à l'Espace Cardin, consulté le 01/01/2010

http://www.webnetmuseum.org/html/fr/reflexion/pierre-restany/22_centredumonde.htm#text

RESTANY Pierre, « Le grand naïf de l'Internet », préface à FOREST Fred, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp.9-11

RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, « L'art ou la poubelle de l'histoire », in *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, pp.14-19

RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, « Les sens de l'histoire », *Artefactum*, Anvers, avril-mai 1990

RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, « Fred Forest ou le paradoxe de l'immédiat dans L'Esthétique de la Communication », in FOREST Fred, *100 actions*, Nice, Z'édicions, pp.47-54

RONA Stéphane, « Art sociologique : Que se passe-t-il ? Le M2 artistique », in + - 0, Bruxelles, juin 1979

ROUILLE Jean-Patrice, « Les spéculateurs et le mètre carré artistique de Fred Forest », in *Opus International*, Paris, n°65, hiver 1978

- SAUERBIER S.D., « L'esthétique de la communication, objet de la recherche de l'au-delà », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Pour une Esthétique de la communication », pp.64-65
- SCHWERFEL Heinz-Peter, « Forest, artiste vidéo », in *+0*, Bruxelles, octobre 1985, n°43 spécial « Pour une Esthétique de la communication », pp.66--68
- SILBERMANN Alphons, « Problématique de l'art sociologique. Entretien », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.36-37
- SOUBIRAN Jean-Roger, « Fred Forest, un entrepreneur de romantisme moderne », in *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Z'édicions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, pp.29-33
- SZEEMANN Harald, « Fred Forest contre l'Etat de Vaud », in FOREST Fred, *Correspondances : l'œuvre perdue*, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, p.9
- TEYSSÉDRE Bernard, « L'art sociologique », in *Opus international*, numéro spécial « L'art sociologique », Paris, avril 1975, n°55, pp.16-28
- TEYSSÉDRE Bernard, « L'art et ses structures socio-économiques » (préface du catalogue de l'exposition *Art Sociologique I*, Paris, Galerie Germain), in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.164-168
- TEYSSÉDRE Bernard, « Accusé, êtes-vous ressemblant », in *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Z'édicions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, pp.11-13
- THENOT Jean-Paul, « Esquisse méthodologique », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.26-29
- THENOT Jean-Paul, « Pratique artistique et interventions sociologique », in *Collectif d'Art sociologique. Théorie-pratique-critique* (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Galliera, 1975, pp.60-61
- THENOT Jean-Paul, « Repères concernant des travaux effectués entre janvier 1969 et février 1976 », in FOREST Fred, *Art sociologique*, Paris, UGE 10/18, 1977, pp.203-226
- TORRIANI Franco, entretiens avec Fred Forest, in *Planeta*, Turin, n°59, juillet/août 1969

1.3 Catalogues d'exposition

- Interrogation 1969*, Tours, Galerie Sainte-Croix, mai 1969 (livret)
- XII Bienal de São Paulo : catalogo / Fundação Bienal de São Paulo*, São Paulo, *Fundação Bienal de São Paulo*, 1973, 303p.
- Impact art vidéo art 74 : 8 jours vidéo au musée des arts décoratifs*, Lausanne, Galerie Impact, 1974, n.p.
- Art Vidéo Confrontation 74 : ARC 2, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 8 nov. au 8 déc. 1974* (textes de Suzanne PAGE, Claudine EIZYKMAN, Yann PAVIE et Donald A. FORESTA)
- Problèmes et méthodes de l'art sociologique : à l'initiative du collectif d'art sociologique Fischer, Forest, Thénot*, Paris, Galerie Mathias Fels, mars 1975, 15p. (Entretien avec HAHN Otto)
- Ogon-Blickar-New Media 1: Malmö Konsthall, 22.3-19.5 1975*, (préface par GünterMetken), Malmö, 1975, 96p.
- Collectif d'Art Sociologique*, Anvers, ICC [International Cultureel Centrum], 5 avril- 4 mai 1975, 48p.
- The Video Show*, Londres, Serpentine Galery, 1975 (non consulté)
- Vidéo et Art sociologique*, Galerie Vspolczeska, Varsovie, 1975 (non consulté)

Collectif d'Art sociologique : théorie, pratique, critique : Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, Paris, Musée Galliera, juin/août 1975 (textes de BERGER René, DUVIGNAUD Jean, FISCHER Hervé, FOREST Fred, FLUSSER Vilém, GRITTI Jules, MAC LUHAN Marshall, SILBERMAN Alphonse, THENOT Jean-Paul), 76 p.

Une expérience socio-écologique : Photo Film Vidéo, Neuenkirchen '75 exposition, Paris, Musée d'Art Moderne, ARC 2, 1975, (textes de PAGE Suzanne et TEYSSÉDRE Bernard), 130p.

Video Festival, Danemark, Arhus Kunstmuseum, 1976 (non consulté)

Catalogue de la 37ème Biennale de Venise (Volume I), commissariat/texte de Pierre Restany, Venise, juin 1976

Catalogue des ventes « Tableaux d'aujourd'hui », Espace Cardin Paris, 1977 (vente du 22 mars 1977)

Documenta 6, Kassel, P.Dierichs, 1977, 3 vol. (Volume II: *Photographie, Film, Vidéo*, 357p.)

Premières rencontres internationales d'art contemporain 03.23.03, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1977

Ecole sociologique interrogative : Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot : Documenta 6, Kassel, juin-octobre 1977, Buenos Aires, Centre d'art et de communication (CAYC), 1977, 38p.

« *L'artiste et l'environnement* » : une exposition réalisée par l'Agence Art+/Premières rencontres européennes du cadre de vie, Ministère de la culture et de l'environnement, UNESCO, Paris, Agence Art+, 20p.

Artitudes, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 14 novembre 1978-28 janvier 1979, Nice, Direction des musées de Nice, 1979, 108p.

Tendances de l'art en France 1968-1979, (commissaire Gérard Gassiot Talabot), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1979, 112p.

Nucleus I – Mail Art, São Paulo, XVIème Biennale de São Paulo, 1981 (non consulté)

L'institution dans l'institution ou le parasitage comme pratique artistique, Tours, Tours multiple, 1982

La bourse de l'imaginaire, bourse du fait-divers, expérience de presse conçue et présentée par Fred Forest, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, 96p. (Texte de Fred FOREST et Pierre RESTANY)

Electra, L'électricité et l'électronique dans l'art au XXème siècle, Musée d'art moderne de la ville de Paris (10 décembre 1983-5 février 1984), Paris, MAM Paris, 1983, 450p.

Catalogue de l'exposition « *Ecritures dans la peinture* », Nice, Centre national des arts plastiques, Villa d'Arson, 1984, 2 vol., 267p./165p.

Catalogue de l'exposition *L'art et le temps : regards sur la quatrième dimension* (sous la dir. de Michel Baudson), Bruxelles, Palais des beaux-arts, 1985, 270p.

Rencontres et performances sur l'esthétique de la communication, Artcom Paris 86/ Ecole des Beaux-arts, Paris, Artcom, janvier 1986, 32p.

Electronique, êtres de plaisir et de douleur, colloque « Les Transinteractifs », Paris, Centre culturel canadien, 1988 (non consulté)

Le Musée a cent ans 1888-1988, Tome1, Toulon, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, 449p.

A la recherche de Julia Margaret Cameron, Nice, Z'édicions, Musée des beaux-arts de Toulon, 1988, 41p.

Correspondances: l'oeuvre perdue, Lausanne, Galerie Rivolta, 1990, 232p. (Textes de BARBU Théophile, COUTURIER Jean, GALLAND Blaise, SZEEMANN Harald, RIEUSSET-LEMARIE Isabelle)

Les artistes et la lumière, Reims, Le Manège, Maison de la Culture, 10 mars – 19 mai 1991, 48 p.

ARSLAB, *Mole Antonelliana*, Turin, 1992 (non consulté)

Teleskultur / Kulturadata, Graz, 1993 (non consulté)

Mutations de l'image, Paris, ASTARTI pour l'art audiovisuel, Vidéothèque de Paris, février 1994

Préoccupations : Fred Forest, Lyon, Galerie L'Ollave, 1994, 8p.

Ars electronica 94 : Intelligent Environment, Linz, Vienne PVS Verleger, 1994, 2vol. 257p. 147p.

Écritures dans la peinture : exposition avril-juin 1984, Nice, Centre national des arts plastiques, Villa d'Arson, 1984, 2 vol. 267p. et 165p.

Atelier d'Art 3000 : créations 95 : Paris Carrousel du Louvre, 29/30 novembre 1995, Jouy-en-Josas, Art 3000, 1995, 23p.

Arte tecnologica : arte no seculo XXI : a humanizacao das tecnologias, São Paulo, Musée d'art contemporain de São Paulo, novembre-décembre 1995, 47p.

IIème Festival Internacional de Video y Artes Electronicas, FIV 96, Buenos Aires, 1-6 octobre 1996

Art virtuel, créations interactives et multisensorielle (commissariat Franck POPPER et Marylis de la MORANDIERE) Boulogne Billancourt, Centre culturel Landowski, Hors série *Beaux-arts Magazine*, décembre 1999

Cette culture qui vient de la rue : Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, 10 mars-14 mai 2000 / Pierre Restany, commissaire de l'exposition, Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale, 2000, n.p.

New technologies : Ascott, Bolognini, Forest, Kriesche, Mitropoulos : Museo del Sannio, Benevento, Salerne, Artmedi Benevento, 2003, 63p. (préface de Elio GALASSO)

Circuits parallèles. Rétrospective Fred Forest, São Paulo, Paço das Artes, 2006, 121p. (Textes d'ARANTES Priscilla, BOUSSO Victoria Daniela, DUTERTRE Gilbert)

2. Ouvrages généraux

AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^{ème} siècle, 1990, 118 p.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, Rivages poche « Petite bibliothèque », 2008, 43p.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001, 322 p. (traduit de l'anglais par Bouillot F. et Frappat H., préface de Abélès M. – titre original : *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, 1996)

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, 432 p.

ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique. Ecrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre Volée, Collection Essais, 2000, 417 p.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (2002)*, Paris, Flammarion, 2004, 254 p. (1ère édition : Flammarion, 2002)

ARENDRT Hannah, *La Crise de la Culture* (1972), Paris, Gallimard, Folio, 1989, 380p.

- ASCOTT Roy, *Y a-t-il de l'amour dans l'étreinte télématique ?*, Art Journal, octobre 1990, in BUREAUD A., MAGNAN N., *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, p.164-182
- AUGE Marc, *Pour quoi vivons-nous ?*, Paris, Fayard, 2003, 205 p.
- AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Évreux, Éditions du Seuil, 1992, 149 p.
- BACHELARD Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique* (1941), Paris, P.U.F., 2003, 183p.
- BARBANTI Roberto, *De l'ultramédialité dans l'art : visions techniciennes*, Nîmes, Lucie éditions, 2004, 104p.
- BARTHES Roland, « Sagesse de l'art », *Œuvres complètes Tome V : livres, textes et entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, 1195 p., pp.688-702. Citation p.288. (Publié dans *Cy Twombly. Paintings and Drawings: 1954-1977*, catalogue de l'exposition Whitney, Museum of American Art, 10 avril-10 juin 1979)
- BATAILLE Georges, *La part maudite* (précédé de *La notion de Dépense*), Paris, Minuit, 1980, 231 p. (1 ère publication : 1949)
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1979, 318 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 314 p.
- BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Champs, 2006, 380 p. (1 ère publication : The University of California Press, 1982, sous le titre *Art Worlds*, traduit par Bouniort J.)
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (1ère publication : 1983), 146 p.
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2004, 157 p. (1ère édition : 1900)
- BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire du XXI ème siècle, Tome 2 : Le monde entre guerre et paix 1945/1973*, Paris, Hatier, édition 2006, 497 p.
- BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire du XXI ème siècle, Tome 3 : Vers la mondialisation et le début du XXIème siècle 1973 à nos jours*, Paris, Hatier, édition 2005, 446 p.
- BERTRAND DORLEAC Laurence (sous la dir.), *Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, 357p.
- BERTRAND DORLEAC Laurence, « L'image puissance infinie », in *Miguel Chevalier*, ouvrage collectif, Paris, Flammarion, 2000, np.
- BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, 410p.
- BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'argent ? Un débat*, Paris, L'Arche, 1994, 100 p. (1 ère publication : Wangen, FIU-Verlag, 1991, traduit de l'allemand par Cassagnau L.)
- BEUYS Joseph, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1997, 158 p. (1ère publication française : Paris, L'Arche, 1988)
- BEY Hakim, *TAZ. Zone temporaire d'autonomie*, Paris, L'éclat, 1998, 90p.
- BHABHA Homi K., *The location of culture*, Londres, Routledge, 1994 (1ère édition), 2001 (6ème Édition), 280p.
- BIANCHINI Samuel, « De l'open source à l'œuvre », in *Copyright-copywrong* (Actes du colloque - Nantes, février 2000), sous la direction de CARLUT Christiane, Nantes, Édition MeMo, 2003, pp.54-63 (texte disponible sur le site : www.dispotheque.org consulté le 10/05/2006)
- BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Mamco, Centre pour l'image contemporaine, 2004, 311 p.

BOOKCHIN Natalie, SHULGIN Alexei, *Introduction au net.art*, 1999, in BUREAUD A., MAGNAN N., *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, p. 31-35 (texte disponible sur le site <http://easylife.org/netart/>)

BUREAUD Annick, MAGNAN Nathalie, *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, 642 p.

BOURDIEU Pierre ; HAACKE Hans, *Libre échange*, Paris/Dijon, Le Seuil/Presses du réel, 1994, 147p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, 123p.

BUREN Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 2004, 93p.

Collectif, *VIII ème Congrès national es sciences de l'information et de la communication*, Lille (21-22-23 mai 1992), Éditions Centre de Recherche sur la documentation et l'information scientifique et technique, 462 p.

CAILLET Aline, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, « L'art en bref », 2008, 141p.

CAUQUELIN Anne, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2006, 145 p.

CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 2002, 127 p. (1ère édition : PUF, 1992)

CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 177 p.

CELANT Germano, *Inexpressionnisme. L'art au-delà de l'ère postmoderne*, Adam Biro, 1990, 450 p.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, 163 p.

CHATEAU Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998, 109 p.

CLAVEZ Bertrand, *Fluxus, l'histoire, la théorie, pour une histoire des événements quelconques*, Paris Nanterre, mémoire de thèse sous la direction de Claude Frontisi, 2003, 618 p.

Collectif, *Les Immatériaux* (catalogue de l'exposition), Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1985, 3 vol., n.p.

Collectif, *Nouvelles technologies – Un art sans modèle ?*, Art press, Paris, 1991, hors série n°12

Collectif, *Dictionnaire encyclopédique et critique de la communication*, Paris, PUF, 1991, 1780 p.

Collectif, *Internet All Over*, Art press, Paris, novembre 1999, hors série

Collectif, *Arts en Réseau, une nouvelle culture, Dossiers de l'audiovisuel*, Paris, La documentation française, INA, n°96, mars/avril 2001

COSTA Mario, *Internet et globalisation esthétique. L'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*, Paris, L'Harmattan, 2003, 126 p.

COUCHOT Edmond, *Medias et immédias*, dans « Art et communication », sous la dir. de ALLEZAUD Robert, Paris, Osiris, 1986 – in BUREAUD A., MAGNAN N., *Connexions. Art, réseaux, médias*, Paris, Guide de l'étudiant en art, ENSBA, 2002, pp.186-194

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Rayon Photo, 1998, 269 p.

COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, 261 p.

CRITICAL ART ENSEMBLE, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, Paris, L'éclat, 1997, 254p. (1ère édition, New York, Automeia, 1994 et 1996 ; sous le titre : *The Electronic Disturbance & Electronic Civil Desobedience and other unpopular ideas*, traduit de l'anglais par Tréguier Ch.)

- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, Poétique, 1985, 329 p. – traduit de l'anglais *The Transfiguration of the Commonplace : a philosophy of art*, Harvard University Press, 1981
- DARRAGON Eric (sous la dir.), *La provocation. Une dimension de l'art contemporain*, Paris, Actes du colloque – Publication de la Sorbonne, 2004, 349 p.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet Chastel, 1967, 175 p.
- DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle* (suivi de) *Préface à la quatrième édition italienne de "La société du spectacle"*, 1979, Paris, Gallimard, 1988, 112p.
- DEBORD Guy ; Gil J.Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, in *Les lèvres nues*, Bruxelles, mai 1956, n°8 (dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard « Quarto », 2006, pp.221-229).
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, 645 p. (1^{ère} publication : 1980)
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 249 p.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 416p.
- DROZ Bernard, ROWLEY Anthony, *Histoire générale du XX ème siècle. Tome III. Depuis 1950 : expansion et indépendances (1950-1973)*, Paris, Seuil, 1987, 517 p.
- DROZ Bernard, ROWLEY Anthony, *Histoire générale du XX ème siècle. Tome IV. Crises et mutations (1973 à nos jours)*, Paris, Seuil, 1992, 527 p.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe. Ecrits*, Paris, Flammarion Champs, 2002, 314 p. (1 ère publication : Paris, Flammarion, 1975)
- DUVE Thierry (de), *Cousus de fil d'or : Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne, Art éditions, 1990, 103p.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Pierres vives, 1965, 315p. – traduit de l'italien, *Opera Aperta*, Bompiani, Milan, 1962
- FERRER Mathilde (sous la dir.), *Groupes, mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 2003, 245 p.
- FLUSSER Vilém, *Les Gestes*, Cergy/Paris, D'ARTS éditeur/éditions Hors Commerce, 1999, 211p.
- FOREST Fred, *Art sociologique. Vidéo*, Paris, UGE 10/18, 1977, 441 p.
- FOREST Fred, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, Ouvertures Philosophiques, 1998, 267 p.
- FOREST Fred, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000, 268 p.
- FOREST Fred, *Repenser l'art et son enseignement; Les écoles de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, 270 p.
- FOREST Fred, *L'œuvre-système invisible. Prolongement historique de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, 228 p.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, 278 p. (1 ère publication : *The return of the Real*, Massachusetts Institute of Technology, 1996)
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- FOUCAULT Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil, 2004, 435 p.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Paris, Seuil, 2004, 355 p.

- FOUCAULT Michel, « Une esthétique de l'existence », *Le Monde*, Paris, 15-16 juillet 1984
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1-La présentation de soi. 2-Les relations en public*, (traduit de l'anglais *The Presentation of Self in Everyday Life*, par Alain Accardo) Paris, Minuit, 1973
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon Art, 1992, 193 p. (1ère publication : Indianapolis, Hackett Pub. Co, 1978, sous le titre *Ways of worldmaking*, traduit de l'anglais par Popelard M.D)
- HABERMAS Jurgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, Critique de la politique, 1996, 324 p. (1ère publication française : Paris, Payot, 1978 - titre original *Strukturwandel der Öffentlichkeit* - traduit par Buhot de Launay M.)
- HEINICH Nathalie, « Pierre Bourdieu et l'art contemporain », in *Artension*, n°6, juillet 2002. Consulté sur *Magazine des arts* (le 30/08/09) : <http://www.magazinedesarts.com/wordpress/?p=93>
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Editions de Minuit, 1998, 380 p.
- JAMESON Fredric (sous la dir.), *The cultures of globalization*, Durham, Duke University Press, 1998, 393 p.
- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Duke University Press, 1991 (trad.Florence Nevoltry), Paris, ENSBA, 2007, 608 p.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, Champs, 1979 (1ère édition : 1964), 189 p.
- KAC Eduardo, *Aspects de l'esthétique communicationnelle*, in « Siggraph Visual Proceedings », New York, John Grimes & Gray Lorig Edition, ACM, 1992, pp.47-57
- KIERKEGAARD Soren Kierkegaard, *Œuvres complètes II*, Paris, De l'orante, 367 p. (Chapitre « Le concept d'ironie »).
- KISSELEVA Olga, *Cyberart. Pour un art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2004, 368p.
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Al Dante, 2004, 644 p. (1ère publication : Paris, éditions Evidant, 1988)
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'Art parodic'*, Cadeilhan, Zulma, 2003 (1ère édition : Java, 1996), 210 p.
- LAIDI Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, « Essais », 2000, 270p.
- LEBEER Irmeline, « Entretien avec Joseph Beuys », in *Cahiers du Mnam*, Paris, 1980, n°4
- LESSIG Lawrence, *Culture libre*, (trad. de l'américain *Free Culture*, 2004), 2008, 250p. – e-book disponible : http://fr.readwriteweb.com/wp-content/uploads/Culture_Libre-Lawrence_Lessig.pdf
- LEVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994, 244p.
- LEVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, Poche Essais, 1998, 155 p.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1991, 340 p. (1ère publication : Paris, Gallimard, 1987)
- LIPOVETSKY Gilles, *Métaphores de la culture libérale. Éthique, médias, entreprise*, Montréal, Liber, 2002, 113p.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109p.
- MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil Mame, Points, 1977, 404 p. (1ère publication : New York,

- McGraw-Hill Book Compagny, 1964, sous le titre : *Understanding Media*, traduit de l'anglais par Paré J.)
- MAC LUHAN Marshall, *La galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique* (1962), 1967 pour la traduction française, Paris, Gallimard, « Idées », 2 vol. 519p.
- MATTELART Armand, *La Communication-monde. Histoires des idées et des stratégies*, Paris, La Découverte, 1992, 356 p.
- MATTELART Armand et Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, Repères, 2002, 123 p.
- MC EVILLEY Thomas, *Art, contenu et mécontentement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon Art, 1993, 173 p.
- MEREDIEU (De) Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2003, 724 p. (1ère publ. Paris, Bordas, 1994)
- MEREDIEU Florence (de), *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, Art numérique*, Paris, Larousse, 2003, 239 p.
- MICHAUD Yves, *Artistes et commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon Art, 1989, 246 p.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005, 383 p. (1ère édition : Flammarion, 1987)
- MOLES Abraham, *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990, 318 p. (1ère publication : Tournai, Casterman, 1971)
- MOLES Abraham; RHOMER-MOLES Elisabeth, *Théorie des actes : vers une écologie des actions*, Paris, Casterman, Collection Synthèses contemporaines, 1977, 265 p.
- MOLES Abraham, *Théorie structurale de la communication et société*, Paris, New York, Barcelone, Masson, Collection technique et scientifique des télécommunications, 1980, 294 p. (non consulté au 01/10/06)
- MOLES Abraham, *Modèles communicationnels dans la société et modifications des structures sociales*, Strasbourg, « Les Cahiers de la communication », Institut de psychologie sociale, 1981, 53 p. (non consulté au 01/10/06)
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, Art Histoire Société, 1992, 423 p.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, Dominos, 2000, 127 p.
- NANCY Jean-Luc, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, La Philosophie en effet, 2002, 178p.
- ONFRAY Michel, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Grasset, 2003, 124 p.
- ONFRAY Michel, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, Livre de poche Essais, 1990, 189 p.
- PLUCHART François, « Où en est la critique d'art aujourd'hui ? », *Combat*, Paris, n°7542, 14 octobre 1968, p.8.
- POPPER Frank, *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980, 368 p.
- POPPER Frank, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993, 192 p.
- POISSANT Louise (sous la dir. de), *Esthétique des arts médiatiques*, Tome 1 et 2, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995, 430 et 465 p.
- POISSANT Louise (sous la dir. de), *Esthétique des arts médiatiques*, Tome 3, Saint-Etienne, Publication de l'Université, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, 324 p.
- POISSANT Louise (sous la dir. de), *Dictionnaire des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, Collection Esthétique, 1997, 431 p.

- POISSONNET Sylvie (sous la dir. de) *Créations et nouvelles technologies*, Paris, compte rendu du séminaire 20-21 juin 1985 Hôtel Lutetia, Agence Octet, 1985, 102 p.
- QUEAU Philippe, *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon, INA, 1993, 215 p.
- RAMONET Ignacio, *La tyrannie de la communication* (1999), Paris, Gallimard, « Folio Actuel », 2001, 290p.
- RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 233p.
- RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172p.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, 145p.
- RESTANY Pierre, « Pour l'avenir d'un réseau parallèle », *Combat*, Paris, n°7542, 14 octobre 1968, p.8-9
- RIOUX Jean-Pierre Rioux ; SIRINELLI Jean-François, *Le temps des masses. Le vingtième siècle. Histoire culturelle de la France 4*, Paris, Seuil, 1998, 505p.
- SAUVAGEOT Anne, Michel LEGLISE, *Culture visuelle et art collectif sur le web*, rapport de recherche, Toulouse, Centre d'étude des rationalités et des savoirs (CERS), Université de Toulouse Le Mirail et laboratoire Li2a, École d'architecture de Toulouse, 1999
- SCHMITT Antoine, *Vademecum de l'art numérique*, disponible sur le site <http://www.gratin.org> (consulté le 03/03/2006)
- SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Éditions Julliard, 1994, 279 p.
- SIRINELLI Jean-François, *Les Vingt Décisives. Le passé proche de notre avenir 1965-1985*, Paris, Fayard, 2007, 323p.
- SLOTEDIJK Peter, *Essai d'intoxication volontaire* (conversation avec Carlos Oliveira), (suivi de) *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 348p. (trad. de l'allemand par Olivier Mannoni)
- SLOTEDIJK Peter, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, 370p. (trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand)
- STALLABRASS Julian, *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*, Londres, Tate Publishing, 2003, 165p.
- STIEGLER Bernard, *La télécratie contre la démocratie* (2006), Paris, Flammarion, « Champs Essais », 270p.
- THEOFILAKIS Elie (sous la dir.), *Modernes et après ? Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, 241 p.
- THOREL Benjamin, *Telle est la télé. L'art contemporain et la télévision*, Paris, Cercle d'art, 2007, 127p.
- TIBERGHIE Gilles, *La nature dans l'art. Sous le regard de la photographie*, Actes Sud, Photo Poche, 2005, np.
- UNTEL (collectif), *Untel 1975-1980 archives*, Paris, ENSBA, Actes Sud, 2004, n.p.
- VANDER GUTH Daniel, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Liège, Labor, 2004, 93 p.
- VIRILIO Paul, *Cybermonde. La politique du pire*, entretiens avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1996, 108 p.
- VIRILIO Paul, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, p.175
- VIRILIO Paul *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, Paris, 1990, 168p.
- WOOD Paul, HARRISON Charles, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, 1279 p.

Index

1

150 cm2 de papier journal (œuvre) 38, 167

A

Actualité de Jules Verne (projet non réalisé) 119, 120
Allemagne 38, 40, 42, 91, 123, 127, 154, 189
Amiens (France) 119, 120
Animateur 19, 44, 95, 97, 104, 111, 162, 169, 193
Animation. 14, 18, 32, 50, 63, 64, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 109, 110, 112, 114, 115, 119, 123, 124, 134, 142, 143, 145, 153,
155, 157, 165, 186, 193
Anserville (France) 50, 105, 113, 125
Antenne 2 (Télévision) 39, 143
Appel à participation 44, 98, 145, 153, 192
Apprenez à regarder la télévision avec votre radio (œuvre) 14, 90, 117, 145, 152, 169, 170
Archéologie du présent ou Autopsie de la rue Guénégaud (œuvre) 14, 51, 52, 146
Argentine 39, 42, 59
Arslab 149
Art cognitif 174, 178
Art sociologique aux 24 heures du Mans (L') (œuvre) 111, 146
Artcom 44, 53, 149, 151
Artmedia 42, 149, 172, 173
Autopsie du discours politique (œuvre) 91, 198
Avignon (France) 154
Avis de recherche Julia Margaret Cameron (œuvre) 97, 154

B

Ballade pour changements de régimes (œuvre) 69, 181
Barcelone (Espagne) 58
Belgique 39, 42, 194
Bible électronique (La) ou La bible tirée des sables (œuvre) 67, 68, 181
Biennale de l'an 2000 (œuvre) 107, 145, 148
Biennale de l'an 3000 (œuvre) 14, 134, 150, 155, 192, 196, 197
Biennale de São Paulo 96, 144, 148, 155, 192
Blanc à la télévision (Le) (œuvre) 39, 143, 152, 168, 195
Bonn (Allemagne) 91
Bourse de l'imaginaire (La) ou La bourse du fait divers (œuvre) 145, 153, 176, 186, 190
Brésil 39, 42, 60, 196
Bruxelles (Belgique) 55, 83, 116, 162, 170, 172, 187, 188

C

Cabine téléphonique (La) (œuvre)	14, 57, 146, 147
Cailloux radiophoniques (Les) (œuvre)	143
Canton de Vaud (Suisse)	125, 137, 138, 139, 198
Célébration du présent ou Téléphone dans une télévision (œuvre).....	53, 73, 149, 150, 176
Centre du monde (Le) (œuvre)	48, 150, 154, 176
Centre Georges Pompidou, Paris	42, 71, 74, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 153
Cergy Téléservice (Télévision)	168
Cergy-Pontoise (France).....	60, 61, 135, 168
Chemin de croix (œuvre).....	92
Circuits parallèles Rétrospective Fred Forest, São Paulo (exposition)	17
Collecte	56, 57, 64, 71, 83
Cologne (Allemagne).....	44, 86, 149, 151
Combat (Presse).....	26, 193, 194
Commissionnaire (Le) ou le facteur télévisuel (projet non réalisé).....	110, 112
Communication unilatérale.....	40, 86, 87, 94, 134, 149, 191
Conférence.....	44, 92, 98, 103, 130, 144, 147, 186
Conférence de Babel (La) (œuvre)	91, 93, 145
Conformisme ironique	19, 105, 107, 108, 115
Constats d'existence (Jean-Paul Thénot)	159
Copyleft / Licence Art Libre.....	133
Correspondances : l'œuvre perdue (œuvre).....	125, 135, 144
Créteil (France).....	147

D

Dansons sur le pont d'Avignon – Graffitis (œuvre)	154
Dessin.....	13, 18, 24, 26, 38, 56, 71, 138, 151, 153, 159, 164, 168, 183
Dessin de presse	26
Détournement	19, 76, 81, 82, 83, 86, 90, 92, 93, 106, 121, 197
Digital Street Corner (œuvre).....	49, 50, 134, 144, 154
Discours dans un fauteuil (œuvre)	91, 198
Documenta (Kassel)	125, 127, 128, 134, 148, 175
DONGUY (Galerie, Paris)	70
Doordarshan (Télévision, Inde)	45, 143

E

Eaux mêlées (Les) (œuvre).....	182
Échos (Les) (Presse).....	26, 27, 193
Ecole des beaux-arts de Poitiers	33
École Sociologique Interrogative (Paris).....	83

Electra (exposition)	41, 154
Enquête.....	66, 152, 196
Enquête Art sociologique (œuvre)	152, 196
Enseignement de l'art	33, 124, 126, 135, 137, 190
Entreprise.....	56, 90, 102, 110, 114, 118, 122, 130, 141, 142, 143, 144, 146, 188
Espace Cardin (Paris).....	48, 58, 102, 150
Espace communicant (œuvre)	42, 44, 154
Espace Créatis (Paris)	91
Esthétique relationnelle.....	182, 183, 184
Etats-Unis.....	59, 103, 166
Europe 1 (Radio)	110, 123
Expérience de presse	38, 39, 40, 57, 71, 84, 137, 165, 195

F

Faire battre le cœur de Naples par téléphone (œuvre)	120
Faire-savoir	12, 15, 19, 30, 31, 40, 50, 117, 120, 121, 122, 126, 134, 150, 165, 184, 195
Famille vidéo (La) (œuvre)	86
Feedback	37, 45, 88, 145, 148, 150, 151, 153, 165, 178, 190, 192, 195
FIAC Foire Internationale d'Art Contemporain (Paris)	42, 90, 134, 137, 145, 152, 169, 170
Flammes vertes (Les) (œuvre).....	25
Flux.....	34, 37, 41, 44, 45, 47, 106, 137, 173, 175, 178
Foire Internationale d'Art Contemporain, Paris.....	42, 90, 134, 137, 145, 152, 169, 170
Fonds de création audiovisuelle contemporaine (INA, Paris)	16, 147
FR3 (Télévision).....	52
France Culture (Radio)	139
France Inter (Radio)	39, 44, 149, 151
Frankfurter Allgemeine (Presse, Allemagne)	103
Frauenmuseum (Bonn, Allemagne).....	91
Fred Forest, président de la télévision bulgare (œuvre)	99, 168, 181
FRIEDRICH (Galerie, Cologne)	78

G

Galerie Christian Depardieu (Nice).....	93
Germain (Galerie), Paris.....	51, 134, 146, 161, 175
Gestes (Les).....	59, 61, 144, 145, 146, 148
Gestes dans les professions et la vie sociale (Les) (œuvre).....	59, 144, 145, 148
Globulos (Les) (œuvre).....	27
Graz (Autriche).....	69, 149

H

Hessische Allgemeine (Presse, Allemagne)	127
Hôtel Crillon (Paris)	103
Hyères (France)	62, 146
Hygiène de l'art (Hervé Fischer)	158

I

Ici et maintenant (œuvre)	51, 91
Images-mémoire (œuvre)	144, 198
Immobilier	19, 86, 101, 102, 103, 118, 119, 122
Impact (Groupe, Galerie, Suisse)	59
Installation	30, 31, 42, 43, 46, 48, 49, 68, 70, 86, 91, 105, 116, 125, 127, 146, 150, 151, 154, 165, 170, 171, 177
Installation pour New-media n°1 (œuvre)	162
Interface	28, 29, 56, 60, 109, 155, 191, 198
Internationale situationniste	19, 56
Internet ..	12, 14, 15, 16, 34, 37, 38, 46, 47, 48, 49, 50, 92, 95, 105, 132, 133, 136, 143, 147, 149, 151, 154, 155, 165, 173, 174, 176, 180, 184, 187, 188, 192, 195, 196, 197, 198
Internet à la loupe (œuvre)	180
Interrogation 69 (œuvre)	14, 30, 31, 52, 146, 171, 195
Intervention immédiate (œuvre)	51, 73
Ironie	19, 90, 92, 106, 107, 108, 189
Italie	38, 40, 42

J

J'expose Madame Soleil en chair et en os (œuvre)	100
Jouez avec moi sur le territoire de l'art (œuvre)	154

K

Koblenz-Lutzel (Allemagne)	154
Kölner Stadt Anzeiger (Presse, Allemagne)	127

L

Lausanne (Suisse)	39, 46, 59, 85, 125, 135, 137, 138, 195
Les Immatériaux (exposition)	74
Libé œuvre d'art (œuvre)	100, 143
Libération (Presse)	100
Lille (France)	52
Logiciels de l'imaginaire (Les) (œuvre)	147, 185
Lyon (France)	143

M

Magie nègre (œuvre)	25
Maison de vos rêves (La) (œuvre)	65, 125, 137, 138, 139, 143, 148, 190, 196, 198
Malmö (Suède).....	162, 185, 187
Marché de l'art.....	19, 83, 101, 104, 106, 116, 128, 130, 131, 133, 194
Mathias Fels (Galerie), paris.....	161
Médias de masse 11, 12, 14, 18, 19, 26, 29, 32, 34, 36, 67, 69, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 94, 95, 100, 110, 112, 113, 121, 123, 134, 135, 148, 167, 168, 185, 190, 194, 195, 196, 197	
Mercato San Severino (Italie).....	38
Mètre carré artistique.....	101, 102, 103, 104, 107, 110, 122, 125
Mètre carré artistique (Le) – Le mètre carré non artistique (œuvre)	102, 105, 122, 144, 176
Miami (USA)	50, 134, 144, 154
Minitel.....	14, 34, 37, 40, 42, 47, 48, 149, 173, 184, 192, 197
Miradors de la paix (Les) (œuvre)	68, 69, 149, 152, 176, 182
MOLTEKEREI (Galerie, Cologne)	149
Monaco (Principauté de Monaco)	48, 151
Monde(Le) (Presse)	38, 56, 65, 84, 102, 103, 109, 120, 131, 145, 155, 161
Montpellier (France)	46, 54, 124
Moscou (Russie)	70
Mur d'Arles (Le) (œuvre).....	14, 57, 147
Musée d'art contemporain de Montréal	91
Musée d'art contemporain de São Paulo.....	134, 145
Musée d'art moderne de la ville de Paris.....	41, 100
Musée des beaux arts de Lausanne	148
Musée des beaux-arts de Toulon	97, 149, 153
Musée Galliera (Paris)	33, 84, 100, 134, 158, 162, 166

N

Naples (Italie)	120
New York (USA).....	25, 35, 42, 71
Newsweek (Presse, USA).....	103
Nice (France)	15, 38, 52, 76, 90, 92, 113, 124, 129, 131, 178, 181
Nombre d'or et champ de fréquence 14000 hertz (œuvre).....	127, 175
NOUVION (Galerie, Monaco)	48, 151
Nu sur le câble (Le) (œuvre).....	168

O

Œuvre-événement	94, 97, 98, 175
Œuvre-système invisible	157, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 189
Opus international (revue).....	65, 159, 160, 161

P

Panneau d'affichage électronique	34, 46, 68, 70, 181
Paris (France) 11, 12, 13, 14, 15, 20, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 103, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 141, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 172, 173, 174, 176, 178, 182, 184, 186, 189, 190, 193, 194, 198	
Parodie	19, 53, 103
Participation... 18, 20, 32, 39, 64, 73, 75, 88, 94, 96, 101, 110, 111, 114, 117, 121, 127, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 158, 162, 164, 165, 174, 175, 176, 182, 183, 184, 185, 194, 195, 196, 197	
Peinture	13, 23, 25, 30, 31, 32, 33, 39, 94, 95, 158, 159, 165, 168, 175, 193
Perpignan (France).....	24
Photo du téléspectateur (La) (œuvre).....	143, 149
Poitiers (France)	33
Pomme peut en cacher une autre (Une) (œuvre).....	49, 151
Portrait de famille (œuvre)	14, 56, 142, 146, 151, 157, 186, 193
Portugal.....	160
Projection.....	30, 31, 49, 102, 164, 175
Promenade sociologique à Brooklyn (œuvre).....	17, 40, 96, 109
Provocation.....	17, 18, 19, 28, 69, 85, 93, 96, 101, 107, 121, 125, 127, 130, 134
Publicité	19, 56, 82, 84, 85, 92, 99, 102, 103, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 184

R

Radio	14, 19, 40, 44, 67, 71, 85, 90, 91, 96, 110, 111, 113, 114, 119, 121, 122, 143, 148, 149, 152, 167, 193, 197
Radio Ici et maintenant (Radio).....	92
Radio Monte Carlo (Radio).....	110
Rallye téléphonique (Le) (œuvre)	44, 149, 150
Récepteur contributeur	143, 145
Récepteur-participant	145
Réception (site de)	148, 149, 166
Recherche de Julia Margaret Cameron (À la) (œuvre).....	40, 97, 119, 123, 149, 150, 153
Regarder l'événement par l'autre bout de la caméra (projet non réalisé)	112
Reims (France)	68, 181
Réseau T.E.L.E.P.A.T. Service de communication du futur (Le) (œuvre)	46
Réseau téléphonique	37, 53, 171
Réseaux	13, 16, 28, 34, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 76, 90, 133, 136, 172, 180, 186, 194
Restany d'îne à La Coupole (œuvre)	144
Rivolta (Galerie), Lausanne	135, 138
Robinets électroniques (Les) ou L'eau qui coule (œuvre).....	45, 89, 143, 150, 176, 195

S

Salerne (Italie)	38, 53, 149
Salon du Nouveau Langage (Paris, 1971)	32
São Paulo (Brésil)	17, 39, 40, 96, 107, 121, 145, 150, 195
Scandale	18, 19, 106, 125, 184
Sculpture en creux (La) (projet non réalisé)	117
Sculpture téléphonique planétaire (œuvre)	151
Second Life	34, 50, 174, 186, 198
Sentinelle du bout du monde (La) (œuvre)	69, 182
Simulation	8, 19, 45, 50, 82, 93, 94, 99, 100, 101, 104, 173, 201, 210
Slought Fondation (Philadelphie)	134
Sofia (Bulgarie)	99, 181
Solipsis (France-Télécom)	50, 144
Space-media. 14, 35, 38, 39, 40, 57, 65, 84, 97, 111, 112, 113, 137, 145, 148, 155, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 178, 185, 194, 195	
Spéculation	104, 177
Sublime technologique (Le) (Mario Costa)	46, 85
Suède	39, 42, 195
Suisse	39, 42, 49, 59, 125, 138, 139

T

Tableau-écran	14, 18, 24, 30, 31, 39, 110, 113, 115, 193
Tapisserie	13, 23, 25, 193
Techno-mariage (Le) (œuvre)	176
TEL - Temps Economie Littérature (Presse)	91
Téléchoc Téléchange (œuvre)	88, 109, 112, 143
Telecolore (Télévision, Italie)	149
Télécommunications	32, 47
Télédiffusion	53
Télématique	120
Télévision 13, 14, 19, 27, 29, 37, 40, 43, 45, 52, 67, 71, 86, 87, 88, 90, 91, 99, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 122, 123, 129, 134, 143, 146, 148, 149, 167, 168, 169, 171, 181, 186, 193, 197	
Territoire des réseaux (œuvre)	14, 48, 151
Territoire du mètre carré (Le), Anserville (œuvre)	104
Thèse de doctorat (œuvre)	103
Tirer des fils (œuvre)	45
Touch me (œuvre)	151
Toulon (France)	40, 97, 119, 120, 123, 153
Tribune de Lausanne(La) (Presse, Suisse)	65, 137, 143, 145, 152
Turin (Italie)	149

U

USA.....13, 17, 118

V

Var Matin (Presse).....97, 98, 153

Vase brisé (Le) (œuvre) 52, 186

Vente.....58, 101, 102, 105, 110, 114, 115, 122, 125, 144, 151

Vente aux enchères.....58, 102, 105, 110, 122

Vidéo ...14, 15, 16, 17, 18, 24, 31, 34, 40, 41, 43, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 73, 84, 85, 87, 110, 111,
118, 124, 134, 135, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 155, 159, 165, 168, 171, 184, 186, 193

Vidéo dans une chambre d'hôtel (œuvre) 58

Vidéo portrait d'un collectionneur (œuvre)..... 58

Vidéo-troisième âge (œuvre) 58, 62, 63, 73, 134, 144, 146, 148, 155

Vienne (Autriche) 123

Villa d'Arson (Nice)..... 92

Violoncelle (Le) (œuvre)..... 25

W

Webnetmuseum.org (site internet / Fred Forest)..... 15, 16, 38, 83, 122, 147, 180, 187, 188

Z

Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias (œuvre)..... 120, 149, 150, 153, 195

Index des noms propres

A

ACCONCI Vito 107, 194

AGAMBEN Giorgio..... 78, 89

AGULLO Thierry..... 160

AILLAGON Jean-Jacques 129

ALEXANDR Alexandrov 70

ANGLADE Jean-Claude 38

ARENDT Hannah..... 77

Art & Language 161

ASCOTT Roy.....	38, 85, 172
ATTALAI Gabor.....	66

B

BARRON Stéphan.....	38, 85, 172
BARTHES Roland.....	141, 150, 177
BAUDRILLARD Jean.....	77, 82
BAY Didier.....	66
BENJAMIN Walter.....	135
BERGER René.....	59, 60, 193
BERTRAND DORLEAC Laurence.....	5, 11, 56, 74, 189
BERTRAND Jean-Pierre.....	66
BEUYS Joseph.....	107, 113, 163, 189
BEY Hakim.....	133, 134
BINOCHE Jean-Claude (Maître).....	102
BOISSIER Jean-Louis.....	41, 44
BONNIER Alexandre.....	66, 67
BORY Jean-François.....	67, 152, 160, 161
BOURDIEU Pierre.....	9, 128, 129, 130
BOURRIAUD Nicolas.....	175, 182, 183, 184
BUREAUD Annick.....	40, 51, 172, 187

C

CAUQUELIN Anne.....	106, 165, 176
CELANT Germano.....	73
Christo (Christo et Jeanne-Claude).....	152
CLERC Jeanne-Marie.....	59
COMBALIA Victoria.....	66
CORNETTE DE SAINT-CYR Pierre.....	16
CORTE Ferdinand.....	133
COSTA Mario.....	10, 14, 38, 42, 46, 73, 85, 116, 141, 172, 173, 174, 188, 194
COUCHOT Edmond.....	40, 41, 51, 172

D

DAVID Jacques-Louis, Zénaïde et Charlotte Bonaparte (1822).....	153
DEBORD Guy.....	7, 12, 13, 70, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 95, 158
DELEUZE Gilles.....	43, 89, 105, 106
DUCHAMP Marcel.....	163, 164, 165
DUTERTRE Gilbert.....	5, 16, 124
DUVIGNAUD Jean.....	88

E

ECO Umberto 164

F

FERRARI Luc 30, 83

FIELD Michel..... 69

FILLIOU Robert 152

FISCHER Hervé..... 14, 32, 56, 64, 65, 81, 83, 84, 141, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 175, 193

FLUSSER Vilém 51, 59, 60, 61, 62, 63, 72, 84, 107, 135, 142, 144, 188

FOSTER Hal..... 55

FOUCAULT Michel 89

G

GALLAND Blaise..... 188, 189, 190

GLUSBERG Jorge..... 58, 168

GRAHAM Dan 152

GRITTI Jules 145

GUATTARI Félix 43

Guerrilla Art Action Group 152

H

HAACKE Hans 125, 128, 129, 130, 131, 161

HEINICH Nathalie 129

HUOT Robert..... 41

J

JANKELEVITCH Vladimir 107, 108

JOURNIAC Michel 160, 194

K

KERCKHOVE (DE) Derrick..... 35, 38, 53, 54, 178

KLEIN Yves..... 177, 189

KOONS Jeff 12, 74, 107

L

LAIDI Zaki..... 77, 78

LATHAM John..... 161

LAVIER Bertrand 74, 160

Lenep (Groupe)	152, 193
LERUTH Michael F.	183
LESTOCART Louis-José.....	178, 187, 188
LEVINE Les.....	152, 161
LEVY Pierre.....	53, 84, 85, 135, 188, 192
LYOTARD Jean-François.....	13, 70, 72, 74

M

MAC LUHAN Marshall	6, 12, 18, 35, 36, 38, 54, 81, 86, 194
MAILLET Eric.....	95
MILLET Catherine	66, 90, 145, 158, 169
MITTERRAND François	91, 118
MOEGLIN Pierre	90, 145, 169, 170, 171, 187
MOHOLY-NAGY Laszlo.....	40
MOREAU Antoine.....	133, 134
MORICE Anne-Marie	95
MORIN Edgar.....	135, 178
MUNTADAS Antoni	85, 161

N

NIETZSCHE Friedrich.....	78
--------------------------	----

O

OLDENBOURG Serge	160
------------------------	-----

P

PANE Gina	107, 160, 194
PINEAU Jacques.....	161
PLUCHART François.....	160, 194
POINSOT Jean-Marc	65
POPPER Frank.....	41, 76, 113

R

RABASCALL Joan.....	152, 160, 161
RABATE François	54, 90
RANCIERE jacques	20, 184, 186, 190
RESTANY Pierre	51, 68, 135, 142, 144, 180, 181, 187, 188, 189, 193, 194
ROMBERG Osvaldo.....	17
RONNEL Avita.....	43

S

SERRES Michel.....	43
SIRINELLI Jean-François.....	12
SLOTTERDIJK Peter.....	70
SMITHSON Robert.....	166
SOSNO Sacha.....	161
STADLER Rodolphe.....	58

T

TEYSSÈDRE Bernard.....	161
THENOT Jean-Paul.....	14, 32, 56, 64, 65, 83, 84, 141, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 175, 193

V

VALÉRY Paul.....	47
VANDER GUCHT Daniel.....	55
VATTE Germain.....	130
VIEIRA DA SILVA Maria Elena.....	175
VIRILIO Paul.....	52, 75, 77, 123, 124, 135
VOSTEL Wolf.....	161

W

WOLMAN Gil J.....	82
-------------------	----

Z

ZABALA Horacio.....	38, 161
---------------------	---------