L'art sociologique, (Fred Forest).

La structure de cet essai sera la suivante: Je décrirai, rapidement, l'action de Forest par certains exemples characteristiques. J'essaierai de rendre évidente la théorie plus ou moins consciente qui se cache derrière cette action. Ensuite j'inserirai cette action et cette théorie dans un contexte plus ample. Cela m'aidera à critiquer et l'action et la théorie. En fin, je présenterai quelques idées au sujet de comment, à mon avis, cette théorie peut être ameliorée, et comment, en conséquence, cette action peut devenir plus consistente et effective. Je ferai tout cela, car c'est cela le role de la critique: elle se dresse entre l'émetteur et le recepteur du méssage. Elle a deux visages, comme Janus: elle regarde le recepteur, pour lui expliquer le méssage; et elle regarde l'émetteur, pour lui permettre de se distancier de son propre méssage. Le but de la critique est d'ouvrir le recepteur vers le méssage, et de permettre à l'émetteur de changer son méssage futur. Créer une croyance au méssage dans le recepteur, et un doute quant au méssag dans l'émetteur. Cette belle dialéctique interne de toute critique est un des motifs de l'essai suivant. J'éspère sincèrement que le lecteur en découvrira l'oscillation pendant sa lecture.

Mais ce n'est pas le seul motif. Je dois confesser que je suis engager dans la recherche de Forest. Il y a un dialogue entre nous. Un dialogu externe, par lequel nous échangeon, parfois violemment, des idées par rappor de son action et la mienne, et par rapport à ce qu'on peut et ce qu'on doit faire dans notre situation générale et spécifique. Et il y a aussi un dialogue interne, par lequel les deux essaient d'incorporer les pensées et les actions d'autrui dans ses propres pensées et actions. Mes pensées et écrits ont changés au cours de ce dialogue sous l'influence de Forest, et je n'ai aucun doute de mon influence sur l'action de Forest. Donc: l'essai suivant sera de la critique "interne". Ce ne sera pas une analyse objective, froide et circonspecte. Ce sera, au contraire, un combat chaud, imprudent et parfois injuste, par lequel j'essaierai de clarifier des objectifs qui nous sont communs à nous deux, mais dont nous ne sommes pas d'accord quant aux méthodes de les atteindre. Il est évident qu'une telle critique interne a ses graves défauts. Je les confesse avec l'éspoir de les ainsi neutralisés.

.-.-.-.-.-.-.-.-.

Il y a, dans le "monde des arts", un évènement connu sous le nom "Bienal das Artes Plásticas de São Paulo". Je dois admettre, avec un peu de honte, que j'ai participé de cet évènement comme critique et conférencier pendant des années, et que j'étais, (ou suis-je encore?), un de ses "conseillers téchniques", (nomen est omen). C'est en cette "qualité" que j'ai invité Forest à participer de l'évènement en 1973. Mais ce n'est pas le resultat de cette invitation qui sera l'exemple ici choisi pour illustrer son activité. C'est de sa "deuxième venue" à São Paulo, en 1975, que je

parlerai. Cette fois, il n'était pas invité par la Bienal, mais il se rendait à SãoPaulo pour la regarder de dehors et pour agir sur elle de dehors. Il organisait, dans les bâtiments de la Bienal et ailleurs, un événement qu'il nommait "la Bienal de l'année 2000". Une fiction comme si cette année était la présente, et comme si une Bienal se faisait dont le thème était la Bienal de l'an 1975. La tâche de cette Bienal "science fiction" était de réconstituer les évènements de la Bienal 75 par des documents preservés durant les 25 ans découlés, et par les souvenirs conservés de cet évènements, plus ou moins mythisés par l'action de l'oubli. Il s'agissait, par exemple, de reconstituer le cock-tail d'inauguration de cette Bienal lointaine, de rédecouvrir les propos d'un tel coutume archaique, de "scientifiquement" rétablir ce qu'on mangeait et buvait pendant ce rite, et de reconstituer les dicours qui accompangnaient ce rituel oublié.

Les participants de cette action étaient des artistes brésiliens, lesquels participaient, aussi, sous une forme ou une autre, de la "vraie" Bienal qui se déroulait autour de l'évènement de Forest. Mais, évidemment, la grande majorité des participants de la "vraie" Bienal, (artistes, organisateurs, critiques etc.), restaient en dehors de cette action, et en prenait connaissance comme observateurs, ou par les mass media qui divulgeaier l'action comme une de "sensations" dans et autour de la Bienal.

Le propos de cette action est claire: réifier un évènement social présent en l'arrachant de son contexte et en le regardant d'une distance historique fictive. Une telle réification permet à ceux qui en participent de voir ce que l'évènement réifié est en réalité: une récuperation institutionalisée d'artistes et de ses oeuvres par un appareil établi. Et comme ceux qui participaient de l'action réificatrice étaient aussi des participants de l'évènement réifié, l'action permet qu'ils se voient ce qu'ils sont en réalité: des personnes en train d'être récupérées. Ceux qui participaient de la "vraie" Bienal sans participer de l'action, par contre, devenaient des "objets" de l'action, (par exemple en donnant des interview video-bandés sans se rendre compte de son utilisation future dans l'action), et devenaient donc démasqués pour qu'on puisse voir leur réalité: des marionettes manipulées.

La méthode par laquelle ce propos était poursuivi était celle de l'ironie, au sens de ridicule, et au sens de distance fictive et provisoire. Cela plongeait l'action dans le climat de la commédie, du jeu et du travesti. (Des personne de l'an 1975 se travestaient en gens de 2000 pour se retravestir en personnes de 1975). Mais la commédie, le jeu et le travesti n'étaient pas théatrales. Il n'y avait pas la séparation entre "l'art" et la "réalité sociale" caracteristique du théatre. La Bienal 2000 se déroulait dans la même réalité dans laquelle se déroulait son thème, la Bienal 75. La méthode était une réficiation ironique du phénomène social par un autre phénomène de la même ordre-

Un après-midi chaud de 74 Forest me visitait à Fontevraud, où je commençait à écrire une phénomenologie des gestes humains. Nous étions dans le jardin, et je lui expliquais ma thèse selon laquelle si on puvait décodifier la signification des gestes, on aurait trouvé la signification de l'être-dans-le-monde humain. Forest, toujours muni de son équipage de video, passait, presqu'automatiquement, à enrègistrer mes explications sur une bande. Je continuai à expliquer, accompangant, comme je le fais toujours, mon discours verbal par des gestes de mes mains et de mon corps appropriés. La camera que Forest tenait dans ses mains était obligée à suivre mes gestes par des gestes correspondants. Mais ses gestes obligeaient, à son tour, mes propres gestes à se modifier en réponse. Ainsi un dialogue s'était établi, dont les nombreux niveaux n'étaient pas entièrement conscients ni pour Forest ni pour moi, car il n'étaient pas, tous, délibérés. Mes mains répondaient aux gestes de la caméra, et la modification de leurs mouvements changeait, subtilement, mes paroles et mes pensées. Et Forest bougeait non seulement en réponse à mes mouvements, mais aussi aux pensées que j'articulait verbalement. Quand ce dialogue très curieux, (car non habituel), s'achevait, Forest présentait, immédiatement, la bande sur l'écran de la video. Nous étions assis pour la regarder, mais il nous était impossible de rester calmes. Il nous fallait discuter la bande quant au thème dialogué, (les gestes), aussi bien quant à la transformation de ce thème par la bande elle-même. Il était regrettable qu'il n'y avait un deuxième équipage de vidéo pour enregistrer ce nouveau dialogue et pour l'ajouter comme "metadialogue" à la première bande. (Et ainsi, peut-être, en recul infini.) Beaucoup plus tard, à Arles, ou je participai d'une table ronde au sujet de la photographie, Forest présentait, devant les photographes et critiques réunis, cette bande des gestes. Tout d'un coup, je la voyai d'un point de vue radicalement nouveau. C'était devenu un dialogue à être inseré dans le dialogue arlesien au sujet de la photographie, pour démontrer la différence essencielle entre la video et la photographie, et pour suggerer une cooperation possible entre les deux media.

Dans ce deuxième exemple de l'action de Forest son propos n'est pas aussi évident que n'il est dans le premier exemple. Son motif inicial était probablement son habitude de jouer toujours avec la caméra, (plus élegantement: sa "recherche" constante"). Mais à mésure que l'action se déroulait; son propos devenait celui de comprendre mes explications activement. La camera devenait, comme spontanément, un outil épistemologique, un instrument pour comprendre. Mais cet instrument avait un effet sur la chose à être comprise: sur mon discours. Quand Forest sentait que son éffort de me comprendre changeait mon explication, son propos se modifiait encore une fois. À partir de ce moment il voulait le dialogue avec moi au niveau de la bande. Mais le resultat de cette action était d'une ordre différente de tous ces divers propos. C'était une bande qui provoquait

des dialogues entièrement imprevus avec des participants imprévisibles et dans des contextes imprévisibles. Ce qui est une preuve de comment un matériau revèle ses virtualités pendant la manipulation, et comment un propos inicial change sous l'impacte des nouvelle virtualités ainsi découvertes.

La méthode suivie par Forest dans ce deuxième exemple est celle de l'observation d'un phénomène social, (dans ce cas: moi-même par rapport à Forest), en acceptant de plus en plus consciemment le fait que cette observation change et le phénomène observé et l'observateur du phénomène. Il s'agit, en effet, d'une variation de la méthode phénomenologique. Mais, avec cette différence: en philosophie et dans les sciences cette méthode est "contemplative", (un régard), tandis que dans le cas décrit elle devient participation active. Une "téchnique", un "art". C'est ainsi, car l'instrument, (l'équipement vidéo), impose, par sa structure et par sa fonction, une attitude active sur l'observateur. Il ne s'agit pas, ici, d'une reformulation prétendue de la méthode phénomenologique. Forest n'a pas choisi la video pour pouvoir observer activement. Le contraire est le cas. La méthode revolutionaire d'observation était imposée sur Forest par son instrument à son insu. Mais, une fois découverte, cette méthode peut être appliquée à des phénomènes sociaux les plus variés. Forest est encore à la phase d'apprentisage de cette méthode et je doute qu'il aie saisi tout le paramètre d'action ouvert ainsi à sa méthode. -.-.

Il y a quelque temps une expérience était menèe dans une maison de retraite à Hyère, dont le propos était double: D'étudier la situation de prolétaires agès qui, après avoir mené une vie de pauverté et de dur travail, se trouvent soudainement dans le luxe et le loisir sans futur sauf la mort. Et d'essayer à animer ces gents à sortir de leur passivité et faire n'importe quoi pour donner de la signification à leurs existences. l'expérience était conduite par une équipe composée de sociologues, de Forest, et de moi-même comme critique-observateur. Forest était muni, comme d'habitude, de son equipement vidéo et il enregistrait quelques bandes de la vie quotidienne dans cette maison. Ensuite il projetait ces bandes, et l'effet de la projection sur les vieillards était le normal: ils se voyaient de dehors, alterifiés, et ils étaient fascinés. Il leurs éxpliquait les méthodes rudimentaires pour manipuler l'equipement, et les invitait de s'en utiliser sous son orientation. Des groupes se formaient parmis les vieillards, et chaque groupe enregistrait une bande, une espèce de film. Il s'agit d'un malentendu très commun: on considère la vidéo comme si s'était une éspèce de cinéma chez soi. Les vieillards faisaient donc des films primitifs, ils devenaient des acteurs, chanteurs, danseurs, clowns, etc. Les divers films étaient ensuite projetés en une espèce de festival filmique, et cette compétition était suivit d'une vive discussion, y compri des que-

- elles séniles, et Forest enregistrait cet évènement sur une bande.

Dans cet exemple de son action il y avait de divers propos qui se croisaient d'une façon complexe. D'abord il y avait le propos sociologique: étudier une situation sociale donnée, et utiliser Forest comme instrument d'investigation. Il y avait le propos des vieillards: se divertir pour sortir un peu de la stupeur quotidienne, et utiliser l'equipe pour cela. Il y avait mon propos: observer l'action de Forest dans un contexte très spécifique pour pouvoir le critiquer. Et il y avait le propos de Forest: s'imparer d'une oportunité pour mener une de ses éxperiences. Ce qui est fascinant dans un tel engrenage complexe de propos est le fait suivant: tout propos individuel tendait à transformer les autres participants en outils, car il se prenait pour "meta-propos", mais le resultat était une cooperation de tous avec tous, une sorte de "synthèse de propos".

Le propos de Forest était de provoquer les vieillards à se regarder, et ainsi cesser de regarder le passé et le futur, (donc: la mort). Il voulait les forcer à régarder le présent, c'est à dire leur "réalité". Dans ce cas la "réalité" était, évidemment, l'alienation de la maison de retraite de la réalité sociale. Donc le propos de Forest était quixotesque: ces gent étaienet condamnés à mourir dans l'alienation du luxe et de la stupeur, et Forest prétendait de les rendre conscients de cette aliénation inévitable en dirigeant leur régard sur leur situation. Le résultat était une compétition grotesque de films grotesques. Mais cet engagement quixotesque de Forest dans ce cas peut être généralisé: la maison de retraite à Hyère, n'est elle pas une miniature de la société Occidentale à présent? On peut constater, dans ce cas, un aspet fondamental, (bien que non entièrement conscient), de tout l'engagement de Forest: être un Don Quixote de notre société, en lui proposant de faire des films grotesques pour se voir mourir.

La méthode appliquée par Forest dans ce cas a des rapports avec la méthode employée à São Paulo. Il s'agit de créer une distance artificielle, (une "épochê"), pour permettre aux participants à se regarder de dehors. Seulement dans le cas de Hyère il n'y avait aucune ironie dans la distance. Elle était artificielle, car provoquée grace aux artifices de la vidéo, mais il n'y avait rien de ce clima du "faire comme si" qui reignait à São Paulo. Ce n'était pas une commédie qui se jouait à Hyère, et les vieillards n'étaient pas des commédiens travestis comme l'étaient les artistes de São Paulo. Ils étaient des personages tragiques, et on jouait la tragedie grotesque à Hyère: c'était terrifiant.

Quand les bandes étaient projetées dans la salle de fête d'Hyère, les vieillards les percevaient et critiquaient comme s'il s'agissait d'oeuvre d'art. En effet: c'étaient des oeuvres d'art. Mais pour nous, le provocateurs "marciens" de cette action "artistique", les bandes étaient des articulations d'une aliénation sénile. Rarement ai-je senti aussi vivement le

sentiment de honte et de péché, le sentiment de ce qu'on appele théologiquement "l'orgueil". Les bandes étaient, pour moi, le témoignage inepte et horrible d'un effort fait par des vieillards de devenir des jeunes acteurs et producteurs de cinéma, un effort dont j'étais le coupable. Mais Forest regardait les bandes d'un regard différent du mien. Il voyait le résultat de son action à lui: un pas en arrière donné par les vieillards pour se voi en situation, un pas provoqué par Forest. La différence entre le point de vue de Forest et le mien est que moi voyais, de mon point de vue, les vieillards avec Forest. C'est comment la situation se présentait à moi: il y avait les bandes avec les vieillards comme "acteurs". Il y avait les vieillards regardant les bandes. Il y avait Forest regardant et les bandes et les vieillards. Et il y avait moi regardant Forest reganrdant les vieillards regardant les bandes. Cette séquence de mirroir qui miroitent des miroirs et qui forment ainsi un labyrinthe de distoritions progressives vers la réduction à l'infini, ce grotesque théatre de l'absurde, n'était pas, bien sûr, le propos de l'action de Forest. Mais, à mon avis, c'est le résultat nécéssaire de toute action de Forest.-.-.-

Pour le voir encore mieux, je propose un dernier exemple. Il y a queleues années, au commencement de sa recherche, Forest a reussi à convaincre, par persuasion et ~~chantage~~ vase, certains journaux en France et ailleurs d'inclure dans ses colonnes des espaces vides. Quelquepart dans ces espaces il y avait un petit texte disant, en effet: cher lecteur, voilà enfin ton espace à toi. Tu peus en prendre possession comme tu le veux, et envoyer le resultat à moi, Forest. Des centaines ou milliers de réponses à cette provocations ont été reçues, des obcénités, des insultes, des tractes politiques, des graffiti foux, des oeuvres d'art. Forest les rassemblait, les "éditait" pour les exposer ensuite et ainsi provoquer une nouvelle réaction du publique.

Le propos de cette action n'était pas, je crois, bien élaboré par Forest à ce stade naif de sa recherche. C'était plutot un engagement visceral contre l'effet massifiant des mass media, (spécialement des journeaux), et contre leur structure dictatorielle discursive. Il voulait rompre le discours infini des journeaux en forçant des espaces ouverts au dialogue. Il y avait, dans cet engagement, aussi sa conviction que "l'artiste", (s'il y en a encore à présent), doit éviter deux pièges: d'être aproprié par les mass media, et de les ignorer et ainsi devenir élitiste. La sortie de ce dilemma, pour Forest, était de s'emparer des mass media comme s'il s'agissait de matériau, et non de moyen de communication. Agir sur, et non dans, les mass media. Il y avait, aussi, dans cet engagement un peu confus, la conviction qu'il faut "animer" les gents pour s'exprimer, car la civilisation de masse étouffe toute tendence créative. Il voulait forcer les gents à devenir ~~crétatifs~~.créatifs. Être en dieu "ex me

china". Et il y avait certainement d'autres aspets de son propos. Mais ils étaient, tous, liés au propos général de toute action de Forest: celui de créer une distance artificielle entre l'homme et son contexte social. Dans le cas: entre l'homme et les mass media.

La méthode appliquée à ce cas est la plus raffinée de tous les exemples choisis. Elle combine, (bien que non entièrement au niveau de la conscience élaborée), les resultats des recherches dans le domaine de la théorie des jeux, de la théorie d'information, et de la cybernétique. Du point de vue de la théorie des jeux, il s'agit d'une stratégie pour ouvrir le jeu fermé de la presse quotidienne á la participation active d'un paramètre très large du publique, et ainsi changer la structure de ce jeu. Du point de vue de la théorie d'information il s'agit d'un essai pour introduir du bruit dans un canal hautement redondant, et pour changer sa structure discursive en structure d'un canal qui permet la communication dialogique. Du point de vue de la cybernétique il s'agit d'un essai pour rompre un système complexe comme la presse par une action de dedans, prennant comme point d'appui un point faible de ce même système. Voilà une méthode fascinante: ouvrir le jeu de la société en le rendant plus informatif et en rompant ainsi l'appareil établi. En effet: une méthode trop belle pour être vraie. Elle a échoué pour des raisons évidentes pour un observateur externe.

La presse, que Forest voulait réifier en s'emparant d'elle comme d'un matériau, a absobé en effet l'intervention de Forest, et elle a ainsi transformé Forest, à son tour, en outil de la même presse. Les participants au jeu, lesquels Forest voulait "animer pour devenir des créateurs", sont devenus, en effet, des pièces d'un jeu inventé par lui, et les règles du jeu qui déterminent leurs actions ont seulement changé au sens d'être des règles de Forest au lieu d'être des règles de la presse. Et le resultat de cette action, (si "résultat" y avait), était mélancolique: une exposition plus ou moins traditionelle d'un matériau édité par Forest. Bien sûr: l'échec de cette action était théoriquement prévisible dès le debut pour ceux qui ne participent pas de sa praxis. (Pour ceux qui en participent, y compri Forest lui-même, l'echec n'est peut-être pas visible ni aprés l'action, ce qui est quand-même un problème.) On ne peut pas changer une situation de pouvo en jouant des jeux avec. On ne peut pas "créer un espace libre": la liberté doit être conquise par ceux qui la veulent. Et vouloir forcer la créativité dans dés autres est une contradicition de termes. Néanmoins: on a l'impression que l'echec est du plutot à la naiveté politique et psychologiq de Forest qu'á son propos fondamental de créer une distance artificielle.

L'échec même de cette action est son résultat positif. Il monte ce que l'engagement de Forest doit être, et aussi ce qu'il ne peut pas être. Il doit être un engagement en nous faire concrètement conscients de notre situation, en nous donnant une distance d'où voir activement notre context

Il ne peut pas être un engagement pour changer cette situation. pour pouvoir faire cela, une action très différente et beaucoup plus violente est nécéssaire. Forest ne peut pas changer la presse, mais il peut nous montrer ce qu'elle est. C'est important. Car une nouvelle vision peut résulter en action nouvelle. Forest établi, dans ce cas comme toujours, une série de pointsnde vues, une séire de mirroirs qui se miroitent. Le point de vue du journaliste est miroité par le point de vue du lecteur, qui est miroité par le point de vue du visiteur à l'exposition, qui est miroité par le point de vue du journaliste qui en écrit, et ainsi en regression circulaire et practiquement infinie. Un tel labyrinthe de réflexions réflechissantes et reflechies est un outil excéllent pour la comprension intélectuelle, ethique, esthétique et existentielle d'une situation, car il détruit les points de vues établis, (les idéologies), et il permet à la situation de montres ses facettes multiples. Il permet donc le choix. .-.-

Les quatre exemples pour l'action de Forest que j'ai donnés doiven suffir au propos du présent essai. Il me serait facil d'en mentionner d'autres, car un tel type d'action se caracterize par sa variabilité grande et facile. Mais pour comprendre le but et l'engagement de Forest, on n'a pas besoin de l'accompagner dans toutes ses métamorphoses. Plus ça change plus c'est la même chose, seulement plus c'est la même chose mieux formulée. Je ferai donc, immédiatement, l'effort pour élaborer la théorie qui, à mon avis, soutient toute cette action multiple.

.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

On ne peut pas très bien douter que nous sommes, à présent, dans ce qu'on appele vaguement "une crise profonde". Bien sûr: toute génération se croit dans une période critique, pour la bonne raison qu'il s'agit de la période à elle. Mais nous avons apparament de très bons arguments pour montrer que notre époque est "réellement" une disruption et une subversion de structures très anciennes et très solides. On peut choisir la structure qu'on considère la plus "profonde" pour le montrer, n'importe laquelle. Elle deviendra ainsi, n'importe laquelle, l'"infrastructure". Par exemple: la structureéconomique, (le capitalisme est en train d'être érodé, et de nouvelles structures économiques surgissent). Ou: la structure sociale; (la famille, la position de la femme, la nation etc. est en crise). Ou: la structure politique, (les pouvoirs établis sont en crise, le Tiers Monde, le "terrorisme", la bombe multiple etc. surgissent). Ou: la structure de communications, (les mass media, la synchronisation de toute diachronie etc). Ou: la structure culturelle, (l'érosion des valeurs traditionelles et l'origine de la culture des masses). Ou: la structure de l'existence humaine, (l'erosion de l'existence historique et progressiste, et sa substitution par une existence post-historique de la consommation). Et ainsi de suite. Mais à mon avis et à celui de Forest, (bien que le sie soit mois intelectuel et plus esthétique que le mien), la crise est plus

clairement visible si l'on considère d'être une crise de l'"objectivité".

Une telle crise de l'attitude scientifique par rapport au monde peut être formulée de diverses manières, mais si le propos en est d'élaborer la théorie qui soutient des actions telles que ceux de Forest, la meilleur façon de s'approcher d'elle est de la définir comme une crise des points de vue. Ainsi: des siècles durant on a été convaincu qu'un point de vue spécifique était préférable à tout autre, car il était le seul qui permettait une vision "vraie" du monde, et que ce point de vue spécifique était celui de l'objectivité. On a cru, dès siècles durant, que ce point de vue objectif était occupé par la science, et que c'est grâce à ce point de vue que la science peut développer sa vision "vraie" des choses. Tout autre point de vue disponible était considéré, pendant cette époque, comme de quelque sorte inférieur au point de vue scientifique, car tout autre point de vue était "subjectif", "idéologique", et offrait une vision "déformée" du monde. Cette époque, (c'est à dire: l'age moderne), était convaincu que le "progrès" est le processus par lequel tous les points de vue sont successivement abandonés, ("surmontés"), en faveur du point de vue objectif, et que c'est grâce à ce processus d'objectivation progressive que tout progrès technique, social, politique, psychologique etc. se réalise. Pour des raisons dont je parlerai plus tard nous ne pouvons plus croire cela. Nous ne partageons plus la foi moderne qu'il y a un point de vue préférentiel par rapport au monde. Nous ne possèdons plus de critères qui nous permettent à dire que tel point de vue est meilleur que tel autre. C'est ce manque de critère qui est notre crise. Et ayant perdu la croyance dans l'objectivité comme point de vue préférentiel, nous avons aussi perdu la foi dans le progrès au sens moderne de ce terme. Car nous ne croyons plus que la science soit une discipline spécialement capable pour comprendre le monde toujours mieux et por le changer toujours pour le meilleur.

Un des symptomes de la perte d'une foi est qu'on se demande pourquoi on doit croir ce qu'elle affirme. Nous demandons quelles sont les raisons pour lesquelles l'objectivité est préférable aux autres points de vue. La génération antérieur à la notre n'a pas posé une telle question: elle croyait, même si elle était par fois hérétique. Un exemple concrèt peut illustrer les raisons de cette croyance. Un dé, par exemple. On peut le regarder à partir de nombreux angles, et il présentera un aspet different sous chaque angle: un de ses coté, ou deux coté, ou une arrête etc. La question sous quel angle peut on voir le "vrai dé" ne se pose pas, et n'a aucun sens. Mais imaginons un observateur qui soit "en transcendence" par rapport à la situation dans laquelle le dé se localise. Il ne le regardera sous aucun angle: il le vera tout entier. Il vera même le coté posé sur la table. Il aura la vision "objective" du dé, la seule vision "vraie". Et toutes les autres visions seront en doravant "déformées".

Bien sûr: un tel observateur imaginé n'a pas l'aire dêtre humain. Les hommes ne possèdent pas des grues métaphysiques qui peuvent les élever au dessus de la situation. Ils ne disposent pas de machines qui leurs permettent de planer audessus du monde. Ils sont toujeurs dans le monde. Cet observateur imaginé est Dieu, et le point de vue objectif est le point de vue "sub specie aeterni". Mais, en dépit de cela, la science moderne est parvenue à l'occuper. Comment a-t-elle fait ce miracle? En se projetant dans la place occupée par Dieu pendant les Moyen-Ages, et en assumant sa perspective. Et pour pouvoir faire cela, elle a d'abord éliminé Dieu de cette place. Nous savons presque exactement quand, où et comment c'est arrivé. C'est arrivé dans "De coincidentia oppositorum" par Nicolas Cusanus, au commencement du 15ième siècle en Italie. Et c'est arrivé par la phrase selon laquelle il se peut que Dieu soit omniscient et l'homme ne le soit pas, mais le fait que deux et deux sont quatre ne peut pas être connu mieux par Dieu que par l'homme. Par cette phrase, (préparée, bien sûr, pednant longtemps), Cusanus a éliminé Dieu du siège de l'objectivité et ainsi possibilité à la science de l'occuper. Par cette phrase de l'évèque pieux tout le progrès glorieux de la connaissance scientifique objective, avec toutes ses conséquences glorieuses et moins glorieuses, a commencé il y a cinqu cents ans, et il dure encore.

N-est ce une histoire tout à fait absurde, si on oublie qu'elle a changé profondement le monde? Comment est-ce possible que l'homme puisse devenir comme Dieu par la projection et par la perspective, par des méthodes géométriques? Bien sûr, nous connaissons,tous,les essais raffinés pour justifier ce mythe, dont Descartes et Spinoza sont des exemples. Mais nous ne pouvons plus accepter ces justifications du mythe. L'homme ne peut jamais devenir une "chose pensante" qui plane audessus du monde et qu le connait objectivement par la géometrie analytique. L'homme ne peut jamais devenir un intellecte amoureux qui comprends, "more geometrico", les choses du monde. Car l'homme n'est pas, et ne peut jamais devenir, le "sujet pur" dont le monde est "l'objet d'observation". Dans ce sens mythique il n'y a pas d'opposition entre l'homme et le monde, ni de coincidence d'une telle opposition, (laquelle est impliquée dans le titre du livre de Cusanus, et expliquée dans des systèmes épistémologiques comme c'est le marxisme). Bien sûr: l'homme est capable de reculer pour regarder les choses, et en ce sens il y a une opposition entre lui et le monde. Mais ce recul se passe dedans le monde, et les divers points de vue qui resultent de tels reculs sont tous immanents au monde. Il n'y a aucun sens de dire qu'un tel point de vue soit meilleur que tel autre.

Il y a des nombreuses raisons par lesquelles nous sommes obligés à présent d'abandoner le mythe moderne de la vision objective. Cette visi-
on est, pour nous, une "ideologie" typique de la bourgeoisie moderne, si par "bourgeoisie" nous voulons dire la mentalité responsable de la scienc

dans son effort pour devenir comme Dieu. Certaines de ces raisons sont dans la science même. Elle a, à présent, touché un fond où le mythe de l'objectivité ne se soutient plus, et elle doit admettre qu'il s'agit d'un "idéal", (une idéologie), d'une "situation de limite" jamais à être réalisée. Le facteur de Heisenberg, l'experience psycho-analytique, et l'interaction entre l'observateur et l'observé pendant les observations ethnologiques et sociologiques sont des exemples facilement multipliables de la découverte par la science elle-même du fait que l'observation objective est un mythe. D'autres raisons sont plutot théoriques, epistemologiques. Le concepte de la vérité comme coincidence entre un sujet connaisseur et un objet connu est devenu "inoparable", (et il était très difficil déjà Aristote). On ne peut pas imaginer, et encore moins montrer, comment une telle "adaequatio intellectus et rei" peut arriver, sans qu'on imagine un miracle ontologique. Donc: si le concepte est inimaginable, le problème de la vérité est surement mal posé. D'autres raisons encore sont dans l'alienation phantastique et progressive de l'univers de la science par rapport au monde de l'experience concrète. Cet univers a, à présent, toutes les characteristiques d'une vision paranoique. Evidamment on peut argumenter que l'univers scientifique est traduisable au monde concret par la téchnique, et que la technique change concretement le monde. Mais un tel argument pragmatique n'est plus aussi fort qu'il n'était il y a peu de temps seulement. Car le progrès téchnique lui-même est à présent ressenti comme une espèce d'alienation paranoique. Eh bien: ce n'est pas à cause d'une raison quelquonc ou d'une autre que nous sommes obligés à abandoner l'ideologie de l'objectivité,: c'est à cause de l'ensemble de toutes ces raisons. L'idée que le point de vue objectif sur lequel la science s'appui soit meilleur que tout autre s'ecroule tout au tour de nous. Nous doutons qu'un tel point de vue soit vraiement accessible, et nous doutons que, même s'il est accessible par miracle, il serait bon de s'appuyer sur lui. Nous ne croyons plus que nous pouvons devenir comme Dieu, et nous ne croyons plus que ce serait bien de le devenir. Enfin Dieu est mort pour nous. Et c'est là, à mon avis, où se localise notre crise.

La crise est un processus lent, et la mort de Dieu est une longue agonie. Nietzsche en était un prophete, et Husserl l'a articulé clairement il y a quelque temps déjà, mais la crise n'est pas encore au point culminant. En dépit de tous nos doutes la science occupe toujours la place centrale dans notre situation, et d'une façon ou d'une autre nous croyons toujours qu'elle est la source de toute connaissance "valable". Nous ne pouvons pas encore imaginer, même au stade avancé de notre crise, une situation future, dans laquelle la science soit dégradée pour devenir une parmi de diverses idéologies, (comme une réligion ou une idéologie politique Ce manque d'imagination characterise toute crise. Si on imagine une solu-

tion, on a surmonté la crise. Le fait que nous ne pouvons pas imaginer le futur sauf sous forme d'une futurologie, (qui est la projection du présent vers le futur), est un danger adicionel. Car il peut arriver que la crise de la science dont nous sommes les victimes s'eternalise. L'histoire nous offre plusieurs exemples d'une telle eternalisation. Une idéologie qui devient douteuse, donc vide, peut se mumifier et se transformer ainsi en tyrannie. L'Egypte tardif montre comment une classe sacerdotale peut maintenir artificiellement une foi perdue pendant des siècles, et éviter ainsi à la fois que la crise latente éclate, et qu'on trouve une solution pour elle. L'hellenisme tardif est un autre exemple pour une telle éternalisation d'une crise, et l'Eglise du Moyen-Age tardif en est un autre, peut-être encore plus suggestif. L'ideologie catholique, ayant perdue sa credibilité par des raisons internes, (le problème des "universalia"), et des raisons externes, (la confrontation avec l'islam), a néanmoins dominée tyranniquement, (par l'Inquisition etc.), la société des siècles durant. Nous pouvons, à présent, observer une tendance comparable dans notre appareil scientifique. L'organisation puissante de la science et de la technologie peut parfaitement parvenir d'établir une dictature technocratique, (l'"État Totalitaire" prévu par Hannah Arendt, par exemple), et éviter ainsi que notre crise soit surmontée. Une science et une technologie vides, car non crédibles, peuvent dominer le futur immédiat.

À mon avis c'est la pire des alternatives ouvertes par la crise, mais aussi la plus probable. Toutes les autres alternatives sont encore inimaginables, (et c'est probablement pourquoi elles se présentent moins mauvaises). Elles ne sont pas imaginables, mais il est certain qu'un futur — après la dégradation de la science et du point de vue objectif posera comme problème central la relativité de tous point de vue. L'existence humaine passera à être une série de sauts de point de vue à point de vue, donc: le doute existentiel passera à être le climat vital du futur. C'est cela la fameuse "dés-idéologisation": non l'objectivité, mais le doute. Kant, qui apoelle le doute radical "le scepticisme", croit qu'il s'agit d'un repos nécessaire, mais guère d'une place pour y rester. Eh bien: Kant se trompe. Le futur, après avoir résolu la crise de la science parciellement provoquée par Kant lui-même, sera un temps d'un doute permanent. Si la tyrannie technocratique ne s'instale pas, ce sera le doute qui s'instalera. Mais le doute n'est pas nécessairement l'infer, (quoi qu'il ne soit pas une "méthode de recherche" comme le pense Descartes et la science moderne: le doute est toujours souffrance, s'il est sincère). Le doute peut être le processus par lequel une humanité longtemps alienée de la réalité par une série d'idéologies dont la science est le dernier lien, reprend contacte avec les choses concrètes. Le doute peut être l'"époché" husserlienne, par laquelle l'homme redonne la parole aux choses.

Il est certain qu'un futur après la dégradation de la science posera le problème central de la relativité de tout point de vue. Et il est également certain que l'aspet le plus troublant de ce problème sera celui de la dite "Wertfreiheit", (liberté de valeurs), de la science moderne. Car il faut admettre que cette attitude extrèmement curieuse, (pour ne pas dire: macabre), de la science par rapport au monde est intièrement incompresible pour ceux qui ne sont pas, comme nous le sommes, des produits de la pensée moderne. Imaginons un Marcien, (ou un homme du moyen-age réssuscité), qui essai à comprendre la neutralité éthique et esthétique de la science, son "investigation pure". Mais de quelle "pureté" s'agit-il? C'est de la pure follie. Un tel observateur non moderne peut comprendre que le point de vue scientifique soit celui de l'objectivité, donc une perspective transcendente, Divine. Mais pourquoi ce point de vue est-il éthiquement et esthétiquement neutre? Dieu, est-il un être qui nécéssairement se limite à connaitre, sans rien vouloir et sentir? Et la science, devenue objective, donc comme Dieu, est-elle nécéssairement un monstre amputé de ses dimensions ~~valoratives~~ de valeurs? Un observateur non-moderne ne pourra jamais comprendre cette attitude, mais nous, les produits tardifs da la modernité, avons des difficultés pour nous rendre compte qu'il s'agit là de la pure follie. Pour nous, l'objectivité est toujours et encore la suspension de tout jugement ~~valoratif~~ de valeur, et pour nous la science est obligée à devenir comme Frankenstein quand elle devient comme Dieu. La raison de notre difficulté est dans le concepte moderne du progrès dont nous sommes toujours et encore les victimes. Le "progrès", pendant l'age moderne, c'est le processus par lequel l'existence humaine devient de plus en plus objective, c'est à dire: par lequel les hommes abandonnent ses préjugés subjectifs en faveur d'une connaissance et une action objectives. Et abandonner des préjugés subjectifs c'est d'abandonner des jugement de valeurs. Ainsi une des mésures du progrès est la diminuition progressive des domaines auxquelles on applique des valeurs. Pour les "primitifs", le monde entier est plain de valeurs, (de "dieux"), et il est gouverné par les règles de la magie, (qui sont les règles éthiques et esthétiques). Mais le but du progrès est un monde objectivement connu dont les règles, (ou manque de règles), sont découvertes par la science. Il n'y a plus de place pour des valeurs dans un tel monde. Tout comprendre, ce n'est pas tout pardonner, c'est n'avoir rien à pardonner.

Cette follie objectivante, pour laquelle le bien et le mal, le beau et le laid sont des préjugés, avait une conséquence ridicule, mais importante: la séparation des disciplines humaines en "science", "politique", et "art". Elle n'est pas comprensible sauf pour ceux qui, comme nous, en sont les victimes. La politique, dans cette séparation folle, est l'essai d'organiser la société à partir de divers points de vue sub

jectifs, jusquá ce que la science aie connu la société objectivement. À partir de ce moment la politique sera substituée par les sciences politiques. L'art, dans ce type de follie, est l'articulation de divers points de vue subjectifs par rapport à l'experience concrète, ("aistheton"), jusqu'à ce que la science aie expliquée toute expérience concrète. À partir de ce moment l'art sera substitué par les sciences appliquées. Ainsi la politique et l'art sont des disciplines provisoires qui attendent que la science soit suffisamment évoluée pour pouvoir les substituer. Bien sûr: cela n'est jamais admis ouvertement. On affirme, pendant l'age moderne, le contraire. On dit que la politique a été libérée de la domination idéologique de la réligion, et que l'humanité moderne est devenue "politiquement consciente". On dit que l'art est devenu "pur" pendant l'age moderne, et que l'homme moderne est, au fond, un artiste, (l'idéal de la "enaissance). Mais nous, qui sommes en danger d'être avalés par la technocratie, pouvons voir cette schisophrénie divisante en science, politique, et art sous un angle plus ouvert: nous la voyons comme conséquence de l'essai de l'homme moderne de devenir comme Dieu, objectif.

Si le totalitarisme technocratique s'installe, la division sera vite éliminée. D'abord, le totalitarisme élimnera la politique, en la substituant par la fonction. Plus tard, il élimenra l'art, en le substituant per des jeux. Ainsi la schisophrénie moderne sera sublimée par une objectivation totalisante. Mais si le totalitarisme téchnocratique est évité, et si la crise de l'objectivité éclate vraiement, alors il est certain que le problème des valeurs deviendra fondamental. Car si on abandonne le poin de vue objectif, et si on admet que tous les points de vue possibles sont des points de vue immanents au monde, donc humains, on doit admettre que tous les point de vues possibles ont des dimensions éthiques et esthétiques On doit admettre que connaitre c'est toujours aussi vouloir et sentir, que vouloir c'est toujours aussi connaitre et sentir, et que sentir, c'est toujours aussi connaitre et vouloir. On ne connait que ce qu'on veut e sent, il n'y a pas de connaissance pure, sauf comme extrapolation abstraite. Il n'y a pas de science pure, de la recherche pure, désintéret "purement scientifique", sauf comme mythe, comme idéologie bourgeoise. Mais si on admet cela, il faudra admettre aussi que tout choix de point de vue implique une responsabilité éthique, un engagement politique, et une experience spécifique, un engagement esthétique, non seulement une vision spécifique de la réalité. Et il est évident qu'une telle admission aurait changer toute la structure de la civilisation occidentale. Car nier la possibilité de connaitre la réalité telle qu'elle est, sans toujours y injeter nos préjugés éthiques et esthétiques, c'est nier la civilisation occidentale. (Bien sûr la possibilité de connaitre la realité "en soi" a été très souvent niée, mais ici il s'agira de la nier activement, par manque de foi, et non seulement spéculativement, par des méthodes de recherche "pure").

Vouloir nier la civilisation occidentale est une entreprise ridicule, si on considère notre impotence par rapport à elle. Mais c'est néanmoins une entreprise nécéssaire, si on considèr le danger d'être avaler par le totalitarisme téchnocratique qui nous menace. J'essaierai, maintenant, de formuler une théorie pour une action future capable à surmonter la crise de l'objectivité et ainsi nier la civilisation moderne. Ce ne sera pas exactement la théorie de ma préférence, mais celle dont je crois qu'elle soutient des actions comme ceux de Forest. Donc: une stratégie pour changer des poin de vues, sans donnant une préférence à n'importe quel point.

Vivre, (on est en danger d'oublier le sens de ce mot), c'est se trouver dans le monde et essayer de le changer pour le mieux. La diffiuclté à présent n'est pas la question "comment changer le monde?". La difficulté n'est pas là, car nous sommes incapables, à present, de poser la question. Nous sommes incapables à nous trouver dans le monde, pour pouvoir poser la question. Voilà une manière "reactionnaire" de poser le problème de l'action. Celle de dire qu'il faut d'abord se trouver pour ensuite pouvoir agir. Marx insiste qu'il n'importe pas d'expliquer le monde, mais de le chager. Et la dialectique materialiste affirme que la seule manière pour se trouver dans le monde est d'agir sur lui. Eh bien: il faut l'avouer. C'e un point de départ "réactionnaire", (vu du point de vue marxiste, qui se veut "objectif"). Car un des paradoxes de notre crise est précisement le fait qu'elle rend toute "progressivité" douteuse. Toute tendance progressiste, (la science, la téchnologie, l'avant-garde, le marxisme etc.), est mise en question par la crise, car il s'agit d'une crise du concepte même du progrès. En conséquence, toute tendance qui essai à surmonter la crise est, par définition, "anti-progressive". (Ce qui n'implique pas, bien sûr, que toute tendance anti-progressive soit automatiquement un essai pur surmonter la crise). C'est précisément là notre problème: si nous voulons agir audelà de la crise de l'objectivité, il faut avouer que tout point de vue, y compri celui de la dialectique materialiste, est idéologique. Il faut s'accotumer à l'idèe que le progressisme est une idéologie "bourgeoise", (moderne), et que vouloir sortir de notre crise est d'être anti-progressiste. Car "progrès",c'est un pas, et tout pas est en "arrière".

Se trouver c'est reculer du monde. C'est une regression. Notre difficulté est que nous n'avons pas où reculer. L'Antiquité pouvait réculer du monde vers les "formes éternelles", les modèles de la connaissance, du comportement, inchangeables, "sacrés". Le Moyen Age pouvait réculer ver le Transcendent revelé par la foi, vers Dieu. L'Age moderne pouvait réculer vers le point de vue objectif de la science, (y compri le marxisme). Mais nous ne pouvons réculer nulpart. Par où nous reculons du monde, là il y a du monde. C'est pourquoi nous ne pouvons pas nous trouver. Nous n'avons pas de recul, (de la foi). Il nous faut délibérer artificiellement

une distance entre nous-mêmes et le monde, si nous voulons nous trouver. Bien sûr: on peut affirmer que cela était toujours le cas. On peut dire que tout récul a été toujours le resultat d'un artifice quelquonc, d'un leurre, qui a toujours permi, artificiellement, que l'homme se voit dans le monde. "Les formes éternelles", le "transcendent", l'"objectivité", sont, selon cet argument, des inventions faites par des hommes pour pouvoir réculer. Il n'y a donc rien de nouveau dans notre situation. Mais un tel argument ne saisit pas la dimension existentielle du terme "artifice". Une "oeuvre d'art" n'est pas, existentiellement, une chose faite par l'homme dans uns sens objectif quelquonc. C'est une chose dans laquelle l'homme reconnait un projet humain. Pendant l'Antiquité les hommes ne se reconnaissaient pas dans les "formes éternelles", dans les dieux, et mêmes ceux qui se doutaient de l'origine humaire des ces "formes" (comme certains pré-socratiques), étaient de quelque sorte inclus dans le consensus général par rapport à la "réalité" d'un endroit céleste, (topos uranikós), vers lequel on puvait réculer. Donc: se trouver n'était pas un effort grâce à un leurre, mais grâce à une vision "vraie"= "theoria". Et pendant l'age moderne les hommes ne se reconnaissaient pas dans "l'objectivité", ils ne la reconnaissaient pas comme une fiction, et mêmes ceux qui en suspectaient un leurre, (comme Newton et Berkeley), participaient de la foi générale dans la connaissance scientifique. Donc: se trouver n'était pas un effort grâce à un leurre, mais grâce à une méthode "vraie"="la recherche scientifique". Á présent nous croyons que le terme "vrai" n'est pas très util, que toute "vision" ou méthode produit une vérité à elle, et que, afin d'avoir n'importe quelle vision, et emplover n'importe quelle méthode, il faut créer une distance entre nous-même et le monde grâce à un leurre. C'est précisément cette croyance négative, ce manque de foi, qui est l'aspet nouveau de notre situation. Pour pouvoir nous trouver nous croyons qu'il nous faut faire "comme si" nous pouvions réculer. Il nous faut d'un artifice. Nietzsche l'a articulé: "Kunst ist besser als Wahrheit"="l'art est meilleur que la vérité".

Une telle epistémologie, pour laquelle toute connaissance est le résultat d'un leurre, n'est pas sceptique, car elle ne nie pas la possibilité de la connaissance. Elle affirme, au contraire, qu'il y a des leurres des outils, qui nous permettent à connaitre. Les miroirs. Ce sont des instruments pour la création d'une distance artificielle qui nous ouvrent une vision de notre situation dans le monde. On se trouve dans cette vision. Apparament, ce n'est pas nouveau non plus. Le nom latin de "miroir" est "speculum", et la spéculation est une méthode traditionelle pour se trouver. Mais, encore une fois: il y a une différence radicalement nouvelle entre la spéculation et l'utilisation délibérée des miroirs.

Pour l'épistemologie que je suis en train d'élaborer il n'y a pas de miroirs préférenciels. Le miroir plan est aussi bon comme l'est le miroir ondulé, convexe ou concave, le miroir pour raser aussi bon comme le miroir de l'observation astronomique. Il n'y a pas d'angles préférenciels pour une telle théorie. Les miroirs d'en face sont aussi bons que ceux dans le coin, sur le plancher ou sur le plafond. Pour une telle théorie de la connaissance les miroirs traditionels ne sont qu'un seul type de miroirs possibles. Nous disposons à présent d'autres types, dont la bande vidéo est un exemple: il s'agit d'un miroir synchronique et diachronique qui reflète le monde selon au moins deux axes. Et tous les types de miroirs sont également bons pour la connaissance. Et on peut faire de sorte que les miroirs se miroittent les uns les autres, et créer ainsi des reculs de reculs en regression théoriquement infinie, quoique limité en pratique par les limitations des instruments. En bref: la théorie de la connaissance que je suis en train d'élaborer est radicalement différente de la spéculation traditionelle. Pour la méthode spéculative l'"ésprit", (n'importe quoi cela signifie), est le "vrai" miroir du monde. Pour l'épistemologie dont je parle tout miroir, (dans le sens literel, et aussi dans un sens méthodologique), est un type d'instrument pour créer une distance artificielle du monde, et il faut le manipuler pour avoir cette distance. Cette théorie est donc l'opposé même de la spéculation

Il y a de nombreux aspets qui caracterisent une telle théorie de la connaissance "après la mort de Dieu", et j'en mentionnerai quelques uns dans un chapitre futur du présent essai. Mais il me faut, dès maintenant, toucher deux de ces aspets. Selon cette théorie "savoir", (ou connaitre), c'est manipuler des miroirs. C'est en désaccord avec toute théorie de la connaissance du passé. Toute épistemologie tradicionelle implique que "connaitre" est d'avoir provoqué une rencontre quelquonc entre un sujet et un objet. L'épistémologie dont je parle accepte que "connaitre" est d'avoir provoqué une vision dans un miroir dans laquelle on voit et le sujet et l'objet, ensemble. Pour cette théorie la connaissance n'est pas le résultat d'une méthode spéculative ou d'une praxis avec l'objet à être connu, mais c'est la vision d'une rélation concrète entre un objet et un sujet dans un miroir ad hoc manipulé. Et aussi: selon cette théorie "connaitre" est un processus qui se passe sur des nombraux niveaux dans l'abîme des miroirs qui se reflètent. On sait qu'on sait qu'on sait en regression infinie. Cet abîme est, bien sûr, l'endroit vidé par la mort de Dieu, mais il est méthodologiquement util. On peut reculer toujours plus dans l'abîme, en utilisant des miroirs toujours plus raffinés. Voilà un concepte nouveau du progrès de la connaissance. C'est la régression vers l'abîme, vers ce "mystère" qui est l'existence humaine dans le monde: une existence sans fondement. Il s'agit, dans cette théorie de la connaissance, d'une strategie pour une vie humaine du futur.

Vivre au sens plein, pour cette théorie, c'est plonger dans le "mystère" de l'existence humaine, dans l'"homo absconditus", en manipulant des miroirs. Cela impliquequ'il n'y a pas de sens que de vouloir faire une distinction entre ce qui est miroité et ce qui miroite, entre la "réalité" et la "fiction". De la même forme qu'il n'y a pas de "dernier miroir" pour miroiter tous les miroirs, il n'y a pas une "réalité non miroitée". Tout ce que se miroite dans un miroir est aussi un miroir, qui miroite un autre. L'abîme des miroirs qui se miroitent avance dans les deux directions. Mais, encore une fois: cela ne doit pas être confondu avec des ontologies traditionelles pour lesquelles "tout est fiction". Ni avec "la vie est un rêve", ou "le monde est un théatre", ou avec les miroirs de Leibnitz. Ne vouloir pas fairela distinction entre le réel et la fiction n'est pas, dans ce cas, le résultat d'une alienation ou d'une idéologie. C'est, au contraire, le résultat d'un réveil du "rêve dogmatique" de la science moderne. C'est de ne plus croire, comme le fait la science, qu'il y a des choses qui "participent de la réalité", (bien que la science le fait de mauvaise conscience, en les appellant des "phénomènes"). C'est, au contraire, d'admettre que n'importe quelle chose est "réelle" par rapport au miroir dans lequel je la vois, et qu'elle est "fictive" par rapport à la chose qui se miroite en elle. Ainsi la "réalité" cesse d'être un concepte "absolu", donc: métaphysique. Ceux dans notre tradition qui affirment l'absence de toute réalité, et ceux qui nient la possibilité de la connaitre, sont toujours dans une telle métaphysique. Mais ici elle est éliminée, car la réalité devient liée à l'existence concrète. Où je me trouve, là est la réalité, car je le vois dans un miroir. Enfin une telle ontologie impliqué dans l'épistemologie ici élaborée finit avec la métaphysique, (comme le veut Kant), en rendant la réalité un terme pragmatiquement utilisable. La réalité est l'endroit où je me trouve grâce à ma manipulation practique de miroirs.

Avec cela, la distinction moderne entre l'art et la science tombe par terre. Si la réalité et la fiction sont des termes relatifs au niveau sur lequel je me trouve, la science devient un type d'art, et l'art devient un type de science, selon la façon dont je les manipule. Ce sont de divers miroirs. Je peus les faire se miroiter l'une dans l'autre. Il ne s'agit pas de faire de sorte que l'art et la science se complètent: il s'agit plutot d'une strategie pour utiliser l'art comme une science, et la science comme un art. Les deux comme des outils de la connaissance qui se miroitent. C'est cet aspet de la théorie qui devient très nettement visible dans des actions comme celles de Forest. Mais tous les autres aspets y sont impliqués aussi. Je critiquerai, bien sûr, cette théorie dans l'essai présent. Mais d'abord il me faut de localiser la théorie, et l'action de Forest basée sur elle, dans le contexte dans lequel nous nous "trouvons" à présent.

.-.-.-.-.-.-.

Nous puvons considérer la culture dans laquelle nous nous trouvons comme un"système", c'est à dire comme un ensemble d'éléments, (les "culturèmes"), ordonné par des règles, (la "structure"). Sous un tel point de vue nous pouvons constater que le système cultureldans lequel nous nous trouvons à présent est le résultat d'une révolution très récente, laquelle a détruit un système précédant qui programme toujours nos mémoire. Nous ne sommes pas encore habitués à notre système culturel, nous ne l'habitons pas. Et la révolution dont je parle est celle des moyens de communication qui a éclaté juste après la Deuxième Guerre mondiale.

Avant cette révolution il y avait un autre système culturel dans ce qu'on appelle "l'occident", et il était, lui-même, le résultat d'une révolution en communication: de l'invention de l'imprimerie. Il avait trois niveaux: le "populaire", le "national", et l'"universel". Chaque niveau avait son caractère spécifique, et il y avait une communication complexe qui liait les trois niveaux. La culture populaire était une "mémoire", c'est à dire une structure sur laquelle des informations élaborées par la culture universelle étaient émmagasinées. Il s'agissait d'une structure plus au moins circulaire, c'est à dire: "mythique", "préhistorique". Mais comme elle était liée en feed-back avec la culture universelle, et comme les informations émagasinées par elle changeaient par le fait d'être émmagasinées, elle informait, de sa part, le niveau de la culture universelle. La culture universelle, (c'est à dire commune à tout l'Occident), était un dialogue qui élaborait des modèles en progression. C'était une structure "historique". Et la culture nationale était un discours plus ou moins scholaire codifiée par des diverses langues européennes imprimées alphabétiquement, et sa fonction dans le système cuiturel était, au commencement, très limitée.

Le système fonctionnait comme suit: Le niveau universel était codifié par des codes dominés par la linéarité alphabétique, et ceux qui connaissaient ces codes, (la bourgeoisie), en participaient. Sur ce niveau des modèles scientifiques, artistiques et politiques étaient constamment élaborées par des méthodes de plus en plus conscientes. On peut distinguer certaines phases dans ce processus. La Renaissance, le manièrisme, le baroque, le classicisme, le romantisme. Plus tard le processus devient trop vite pour qu'on puisse en distinguer des phases nettes.

Les modèles politiques étaient traduits dans les codes alphabétiques du niveau national. La traduction était plus difficile pour les modèles artistiques. Les modèles scientifiques n'ont été jamais traduits à ce niveau. Il y avait donc une politique nationale, un art national de quelque sorte, mais aucune science nationale. Et les modèles étaient aussi traduits dans les codes hautement symboliques du niveau populaire. Ils devenaient ainsi des mythes et des rites. Et il y avait un déphasage:au temps du romantisme universel le niveau populaire absorbait encore les modèles baroques.

La révolution industrielle, dont le résultat était le proletariat et les grandes villes, menaçait ce système en évacuant le niveau populaire. Le système se sauvait en absorbant le proletariat dans le niveau national grâce à l'alphabétisation générale, (c'est à dire du proletariat). Mais le prix en était terribel: le nationalisme. La révolution industrielle dynamisait aussi le processus par leuqel le nivau universel élaborait ses modèles scientifique Ainsi ce niveau devenait très expansif. Le système culturel occidental n'a jamais eu beaucoup de communication avec d'autres systèmes, bien que certains culturèmes étrangers eussent toujours pénétrè l'occidental pour l'informer. Mais dans sa dernière phase, (l'"impérialiste"), une communication violante entre le système occidental et les autres s'établi. Le système occidental passe à dominer tous les autres, et à les corrompre. La situation juste avant la deuxième guerre était la suivante: Il y avait un niveau extrèmement dynamique d'une culture occidentale devenue vraiement "universelle", un niveau de plus en plus pauvre des diverses cultures nationales, et un niveau sur lequel les diverses cultures populaires européennes et extra-européennes dégéneraient en folk-lore.

C'est à ce point que la révolution des moyens de communication, (ceux de la masse, et ceux des mémoires cybernétiques), éclate. Elle détruit la structure du système culturel occidental devenu universel, car elle dégrade le code linéaire alphabétique en élaborant de nombreux d'autres. Très vite le niveau de la culture nationale est éliminé, car il dépend des langues nationales imprimées alphabétiquement. Il est substituè, très vite, par le niveau de la culture de masse. Les restes du niveau de la culture populaire sont absorbés sur ce nouveau niveau. Et le niveau universel, bien que conservé de quelque sorte, est recodifiè, et devient un niveau d'une culture élitiste. Ces deux niveaux du nouveau système culturel sont liés dans le sens unique "du haut vers le bas" par les moyen de communication de masse.

Ce qui caracterise le niveau supérieur est le degré d'élaboration de ses codes, et la difficulté d'une traduction d'un code dans un autre. Au commencement de ce processus de récodification C.P. Snow croyait qu'il s'agit d'une division des codes en deux codes mutuellement intraduisibles: les codes de la culture scientifique et ceux de la culture humaniste. Mais il est évident à présent que le démembrement de la culture superieur est beaucoup plus radical. Le code de la physique nucléaire, par exemple, n'est pas seulement intraduisible au code de la poesie, mais aussi au code de la biologie. La situation au niveau de la culture superieur est celle d'une explosion pendant laquelle des morceaux de culturèmes volent vers des directions centrifugales et se désintègrent pendant ce processus. Il n'est plus possible d'appeler une telle explosion "le progrès". Grace à un saut qualitatif le progrès est devenu autre chose.

Aussi: l'apprentissage des codes est devenu problématique. Pour ap-

prendre un seul code il faut des années. Apparament le nombre d'écoles supérieurs n'a été jamais plus grand, donc la culture supérieur jamais plus ouverte. Mais il s'agit d'une illusion. Les millions d'étudiants dans les universités, les écoles d'art, les instituts de recherche etc. ne participeront jamais, sauf exception méprisable, de l'élaboration active des modèles. Car il faut d'abord apprendre un code, et ensuite l'utiliser pour formuler un méssage, ce qui est devenu un processus très long et difficil. Jamais auparavant la culture supéreur n'était aussi hermetique comme à présent.

Elle est à présent divisée en un nombre de committès très petits, de circuits fermès. Chaque circuit à son code à lui par lequel il élabore ses modèles. Il s'agit de dialogues fermés. Les modèles de plus en plus raffinés ainsi élaborés sont significatifs seulement pour ceux qui ont appris le code: un nombre petiti de recepteurs passifs qui entourent chaque circuit. Il n'y a presqu'aucune communication entre les circuits. Nous pouvons imaginer la situation en observant une exposition d'art dit déavant-garde. Ou ce qui se passe dans un laboratoire de recherche. Ou dans un de ces nombreu rencontres internationaux de techniciens, (de la physique nucléaire, de l'économie etc.). La quantité d'informations résultant de ces circuits fermés est énorme, et elle devient plus énorme avec chaque jour qui passe. Mais cette quantité d'informations est excessive pour les mémoires humaines, et en ce sens inutile. Elle peut être émagasinée dans sa totalité dans les seules mémoires cybernétiques. C'est ce qu'on appelle "l'inflation informatique", et on n'a pas encore digéré son impacte.

On peut argumenter que l'hermétisation de notre culture supérieur n'est pas un évènement unique dans l'histoire, que toute culture supérieur est nécéssairement hérmétique, et que le cas de l'egypte dynastique en est un exemple plus évident que le notre. Mais l'argument n'est pas valable. Car l'hermetisme des cultures supéreurs précédentes était leur alienation par rapport à leurs cultures populaires. Dans notre cas il s'agit de l'alienation de tous les circuits fermés dans la culture supérieur elle-même par rapport à tous les autres. Il n'y a pas de paralèle dans l'histoire. Bien sûr: on essai, surtout aux États unis, à surmonter cette alienation en proposant des méta-codes pour les divers codes des divers circuits. Mais ces "cross disciplines" et "interface studies" constituent, eux-mêmes, des circuits fermés, car les méta-codes sont aussi difficils à apprendre comme ne le sont les codes qui sont leurs "objets".

Par contre: la culture supérieur n'est pas isolée de la culture de masse, comme c'était le cas des autres cultures hermétiques. Il y a les mass media, ces haches-viande qui transforment les modèles élaborés au niveau supérieur en haché en les traduisants dans les codes comme ceux de la TV, des magasines illustrés, de la propagande commerciale. Ces modèles hachés sont ensuite verser sur le niveau de la culture de masse, pour y être

"consommés", c'est à dire: pour manipuler la masse. Par cette traduction les modèles élaborés par la culture supérieur deviennent des modes d'emploi donc: des modèles de comportement plus ou moins masqués, grâce auxquels la masse se comporte comme le veut cette partie de l'élite qui possède les mass media. Les deux niveaux de notre système culturel ne sont donc pas séparés l'un de l'autre. Ils sont liés par des canaux qui permettent la transmission des méssages impératives du niveau superieur vers le niveau de la culture de masse. Ils sont liés, mais il n'y a pas de dialogue. Ce manque de dialogue est assuré par le fait que la manipulation des mass media est, elle aussi, programmée dans un circuit fermé dont le code hermétique est celui de la théorie de la communication.

Un tel système culturel est apparament très éfficace, en dépit de sa fragmentation au niveau superieur. Car il est unifié et simplifié,(pour ne pas dire "idiotisé"), par l'action massifiante des mass media. Mais en effet il est heureusement vulnerable. C'est un système sans feed-back, un système dans lequel les informations coulent dans une seule diréction. La cybernétique nous montre comment des systèmes de ce type sont vulnérables à des perturbations intérieurs et extérieurs, qu'ils sont incapables à digérer étant donnè leur structure. Nous avnons donc de bonnes raisons formelles pour croire que notre système culturel, tout en étant énormement éfficace, est néanmoins fragile. Et nous avons de bonnes raisons existentielles aussi. Car c'est un système qui ne satisfait personne. Il ne satisfai pas les masses pour des raisons dont je parlerai plus tard. Mais il ne satisfait ni même son propre élite. Il ne lui permet pas de se réaliser. L'isolement des élites dans les circuits fermés produit en elle la sensation de la frustration. Les modèles élaborés par une telle méthode restent sans l'effet prétendu. Ils sont significatifs pour un petit group de copins seulement. Et s'ils sont communiqués à la masse, (s'ils sont "divulgués", "vulgarisés"), ils changent d'une manière qu'i les rend méconnaissables pour ses propres auteurs. Le choix de s'engager dans l'élite ou dans la masse est donc faux. Si je m'engage dans l'élite, (c'est à dire dans l'élaboration des modèles), je m'aliène de la masse qui me soutient. Et si je m'engage dans la masse, (c'est à dire dans le changement du système culturel), je m'aliène des modèles qui peuvent, seuls, produire un changement. Le système culturel n'offre aucune liberté ni même à son élite. Il est entrain de devenir automatique. C'est pourquoi l'avant-garde qui élabore les modèles est en réalité l'arrière garde qui défend notre système menacé, quoi qu'elle peut croire qu'elle le conteste. Car le progrès, (caché dans la signification du terme "avant-garde"), est en crise. L'expansion explosive du niveau superieur de notre culture n'est pas un "progrès", et n'importe par où notre système avance, là est l'arrière garde. C'est un des aspet du contexte des actions comme celle de Forest.

L'autre aspet touche la situation dans laquelle se trouve la "masse" dans notre système culturel, (si "trouver" est un verbe approprié au cas). le terme "masse", souvent employé dans le passé pour désigner la grande majorité de la population, acquière la signification impliquée dans son etymologie seulement à présent. Il s'agit, à présent, et pur la première fois dans l'histoire, d'une quantité colossale de personnes, (plus que trois milliards), qui couvrent la Terre comme une mousse toujours croissante, qui est amorphe au sens d'avoir perdu presqu'entièrement les structures qui l'informaient il y a quelques dizaines d'années seulement, (les diverses cultures polulaires), et qui est devenue la matière première sur laquelle les moyens de communication de masse impriment les modèles de comportement élaborés par la culture d'élite. La nouveauté d'une telle situation réside dans le fait que les modèles octroyés de haut n'incident pas sur une structure qui les absorbe, mais sur une matière amorphe et plastique, et dans le fait qu'à présent tous les modèles de comportement sont "globeaux" au sens d'être irradiés par des émetteurs peu nombreux qui ont tous la même structure. Le résultat en sera, (et l'est déjà de quelque sorte), une masse énorme dont le comportement est globalement uniforme. Avant d'analyser les conséquences d'une telle situation nouvelle, il faut considérer brièvement son aspet quantitatif.

La dite "explosion démographique" ne modifie pas seulement le nouveau numéro des personnes sur la Terre et, en conséquence, leur rapport avec cette Terre, (leurs conditions économiques, sociales etc.), mais elle modifie aussi l'idée qu'on se fait de l'homme, l'"anthropologie". Le concepte de l'homme que nous avons n'est pas seulement une fonction de notre expérience avec des hommes individuels, mais aussi de notre vision globale de l'humanité. Il est donc certain qu'une anthropologie qui a affaire avec des milliards de personnes doit être forcément différente d'une anthropologie qui a affaire avec des dizaines de millions de personnes, comme c'est le cas de l'anthropologie traditionelle. Il s'agit là d'un saut qualitatif qu'il faut addmettre, bien que ce soit pénible. Bien sûr: ce n'est pas le premier saut de cet ordre dans l'histoire de l'humanité. Le passage du paleolithique au mésolithique, par exemple, qui était le passage d'une humanité mésurée en centaines de personnes à une humanité mésurée en dizaines de millier de personnes, a dû révolutionné l'anthropologie, et il y avait d'autres crises anthropologiques comparables. On ne peut pas surestimer l'effet des sauts quantitatifs sur nos conceptes. Quand on a commencé à mésurer l'histoire par des millions d'annés au lieu de milliers, tous nos conceptes historiques ont changé, et quand on a commencé à mésurer l'espace par des années-lumière au lieu de milliers de quilomètres. tous nos conceptes de l'espace on changés. Il est inévitable que tous nos conceptes de l'homme changent à présent, et que le terme-même "l'homme" acquière une signification nouvelle.

Il faut admettre, bien que ce soit pénible, que la fréquence est une fonction de la valeur, au sens que: plus une espèce de phénomènes est nombreuse, moins vaut chaque phénomène individuel de cette espèce. Et cela non seulement au sens économique: il coute moins cher de substituer un phénomène par un autre, (il est plus bon-marché de substituer un caillou qu'un diamant), mais aussi au sens existentiel: un individu d'une espèce rare est plus intéressant qu'un individu d'une espèce fréquente, (le rencontre avec une vache est moins bouleversant qu'un rencontre avec une giraffe). L'explosion démographique rend l'homme de plus en plus "commun", elle dimninue progressivement sa "dignité". Non seulement parceque, "objectivement", le remplacement d'un homme par un autre devient de plus en plus facile, mais aussi parceque, "subjectivement", rencontrer un homme méconnu par nous devient de moins en moins "étrange". Nous ne pouvons plus, bien sûr, imaginer le choque profond vécu par un chasseur paléolithique à la rencontre avec un participant d'une horde différente de la sienne, cette expérience de la sacralité terrifiante de l'étranger, ni pouvons nous imaginer l'anthropologie fondée sur une telle expérience. Mais l'indifférence avec laquelle nous croisons dans nos rues avec des personnes les plus "éxotique" pour nos pères est une preuve existentielle de combien notre anthropologie est en train de changer. La dévaluation de l'homme individuel par l'explosion démographique, renforcée par la grande mobilité de la masse et par le mélange uniformisant qui en résulte, permet, d'ailleur, que notre anthropologie devienne de plus en plus "scientifique". Comme l'humanité est devenue une espèce fréquente, nous pouvons mésurer ses mouvements par de statistiques de plus en plus exactes, les prévoir dans des limites d'erreur de plus en plus étroits, et les manipuler de plus en plus parfaitement. Donc: la dévaluation de l'homme individuel se manifeste dans notre anthropologie par le fait que nous pouvons expliquer et manipuler l'homme de plus en plus scientifiquement. Grâce à sa croissance quantitative la masse est devenue une matière scientifiquement manipulable, et cela est nouveau.

Si nous jetons un coup d'oeil sur notre situation culturelle, nous voyons, bien sûr, cette tendence vers l'uniformisation et manipulabilité scientifique de la masse, mais notre vision est perturbée par les categories de nos anthropologies perimées. Nous croyons pouvoir encore distinguer des nations, des classes, des races, quoiqu'une telle distinction devienne de plus en plus douteuse. Mais surtout, nous croyons pouvoir introduir une classification nouvelle et plus adaptable à notre situation que ne le sont les categories anciennes: la division de la masse en celle du "tiers monde" et celle des "deux mondes dévélopés". Nous admettons, en le faisant, que la culture supérieur est devenue "universelle", qu'il n'y a pas de sens de vouloir nier qu'un biologue hindou ou nigérien appartient à la même culture d'un biologue américain ou russe. Mais nous insistons sur le fait qu'un

paysan hindou ou nigérien appartient à une culture différente de la culture à laquelle appartient un ouvrier américain et russe. Je soupçonne qu'une telle insistence, bien qu'elle soit fondée, bien sûr, sur des observations concrètes, soit beaucoup plus le résultat de notre refut d'accepter la massification universelle que des différences observées. Car admettre que le comportement du paysan hindou est modellé de plus en plus évidemment par les mêmes modèles télévisionnés, filmés, hautparlés etc. que ne l'est le comportment de l'ouvrier américain, en dépit des différences économiques sociales, politiques etc. énormes, c'est d'admettre que la culture de la masse est devenue autonome, donc aliénée, de la réalité économique, sociale, politique etc. dans laquelle la masse "se trouve", (ou plutot: ne peut plus se trouver, étant donné son aliénation culturelle). Le paysan hindou, comme l'ouvrier américain, aime comme Hollywood, voit des couleurs Kodak et rêve avec la conquête de Mars, quoique ces modèles s'adaptent aussi peu à sa réalité comme à celle de l'ouvrier américain. Nous avons des difficultés pour admettre un tel degré d'aliénation massifiante globale, car l'admettre c'est d'avoir accepté la dévaluation de l'homme.

Nous voilà dans une situation curieuse quant à la culture de la masse elle est devenue universelle, globale, uniforme, malgré les différences économiques, sociales, politiques etc. entre la majorité misérable de l'humanité et une minorité qui vie dans une abondance jamais imaginée au paravant, des différences qui s'accentuent toujous plus. Grâce à la révolution dans les moyens de communication de masse la culture n'a presque plus de rapport avec les conditions concrètes de la vie humaine. Un tel divorce entre l'imaginaire et le réel, entre le modèle suivi et la réalité soufferte, (entre la conquête de Mars et la recolte de riz), ne peut pas rester caché pour ceux qui en sont les victimes, même si leur conscience est réduite à un minimum par la manipulation scientifique. La sensation de ce divorce ne peut pas se manifester dans une action, car le participant de la culture de la masse ne dispose plus de modèles pour une telle action: la révolution authentique est devenue impossible, etc'est cette impossibilité qui est le propos de la communication de masse. Mais la sensation de ce divorce se manifeste par un climat de sensationalisme frustré et impotent qui baigne la culture de masse dans le monde entier.

On peut saisir ce climat si on considère le divorce suivant: Dans le système culturel occidental détruit par la révolution communicologique il y avait une dialéctique entre la structure de la culture supéreur et la populaire. La culture supérieur était "historique", (discursive), et la culture populaire était "pré-historique", (circulaire). Par le feed-back entre les deux structures la culture populaire absorbait l'histoire, et l'histoire retournait toujours à ses sources. Dans les systèmes culturels extra-occidentaux détruits par le système occidental, la division en divers

niveaux culturels n'avait certainement pas un tel caractère dialectique, car c'est cette tension interne qui rendait le système occidental aussi dynamique et expansif, mais il y avait certainement un feed-back dans tous les systèmes culturels, car ils étaient tous, (sauf peut-être certaines cultures dites "primitives"), des systèmes plus ou moins ouverts. Mais le système culturel produit par la révolution communicologique se caracterise par le manque de feed-back entre ses niveaux, par l'absence d'une tension interne. Le niveau supérieur obéit toujours à une structure "historique", quoique le discours ne soit plus linéaire, mais plutot centrifuge. Le niveau de la culture de masse, par contre, est devenu amorphe, non structuré. Il n'est ni "historique", ni "pré-historique", ni linéaire, ni circulaire, ni progressif ni conservatif, il absorbe seulement passivement les informations qui sont imprimées sur lui par les mass media. On peut appeller une telle absence de structure une situation "post-historique". Ou une situation de "consommation". (Ce qui montre que'une société de consommation n'est pas nécéssairement une société riche, car la consommation n'est pas une fonction d'une production, mais une attitude de passivité. Les masses affamées en Ethiopie constituent une société de consommation comme les masses aux Etats Unis.) Donc: la culture de masse est l'objet passif de l'histoire qui coule au niveau de la culture d'élite, et n'y participe pas activement. Non seulement elle n'y participe pas, mais ne peut jamais y participer, étant donné le manque de feed-back entre les deux niveaux. Tout mouvement de la masse est devenu un reflexe conditioné par un des modèles "historiques" de l'élite. N'importe s'il s'agit de manger un hamburger ou aller acheter un shampoo dans un supermarché, ou s'il s'agit d'invahir le Saara Espagnol ou piller Beyruth, il s'agit toujours d'un mouvement modellé par la culture d'élite. Le manque de feed-back est manifeste: le modèle du hamburger ou de l'invasion n'est pas affecté par son consommateur. Le hamburger reste le même si on le mange à Athène ou à Calcutta, et l'invasion reste la même si on l'a fait au Saara ou en Chivre. C'est cette sensation d'être un objet passif de l'histoire qu'on fasse n'importe quoi qui explique le climat de sensationalsime frustré dans lequel la culture de masse est baignée partout. Et c'est cela le deuxième aspet du contexte dans lequel les actions comme celles de Forest se passent.

Le système culturel dans lequel nous nous trouvons est récent. Nous n'y sommes pas encore habitués. Nous n'avons pas encore compris comment on peut agir dans un tel système. Ni même quel sens peut et doit avoir une action. C'est pourquoi nous faisons des théories d'action, des strategie. Une parmi ces théories est celle que j'ai essayé d'élaborer au paragraphe précédent, et laquelle soutient, à mon avis, l'action de Forest. Mais le danger est que nous oublions le contexte pendant l'élaboration de la théorie. C'est pourquoi je le rappelle ici. Pour pouvoir ensuite critiquer la théorie.

.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

Résumons, brièvement, la théorie: Toute connaissance est une fonction d'un point de vue spécifique. Tout point de vue n'implique pas seulement une connaissance spécifique, mais aussi une valorisation éthique et esthétique spécifique. Il n'y a pas de point de vue préférable aux autres. Donc vivre c'est changer de points de vue pour pouvoir agir, car agir est une fonction de la valoration. Tout point de vue est accessible seulement grâce à un leurre. Toute connaissance et valoration est donc le résultat d'un leurre. Toute action se base sur un leurre. Le leurre peut être multiplié par la construction de points de vue sur d'autres points de vue en regression infinie. Ce leurre méthodique est l"art sociologique". C'est une stratégie pour une vie après la déposition de la science moderne, laquelle est, à son tour, la conséquence de la découverte que le point de vue objectif est impracticable sauf comme un leurre. L'action de Forest est une série de variations de l'application d'une telle théorie.

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

Sans doute: il s'agit d'un modèle difficile à comprendre. Car un leurre, pour être un leurre, doit se cacher. Il doit se cacher si bien, pour pouvoir fonctionner, qu'on oublie qu'il s'agit d'un leurre. Mais une fois compri, il est facile de s'enthousiasmer avec le modèle. Il est "beau", au sens d'ouvrir un large paramètre d'action. En effet: c'est une stratégie pour une vie ironique, qui est peut-être la seule forme de vivre avec dignité dans notre situation. L'enthousiasme est un bon point de départ pour critiquer le modèle. J'ai confessè le mien au commencement de cet essai. Mais il faut se méfier de l'enthousiasme. C'est aussi un leurre qu'il faut déjouer avec d'autres leurres. C'est ce que je fairai ensuite. Mais d'abord une question de terminologie. Pourquoi ce modèle a-t-il choisi de s'appeller "art sociologique"? Bien sûr: il s'agit d'un leurre. Il ne pouvait pas être autrement. Mais comme il faut prendre à sérieux tous les leurres proposés par ce modèle, il faut aussi prendre à sérieux son nom.

Donc: pourqoi "art sociologique"? D-abord, parceque ca sonne bien et donne l'impression de quelquechose d'"important", au sens de disposer d'un standing et de moyens financiers. C'est un piège pour ceux qu'on veut utiliser pendant la manipulation des miroirs, (principalement pour les moyens de communication). Ensuite, parceque c'est une étiquette de classification le but en est de nous faire croire qu'il s'agit d'une discipline du genre "art" et de l'espèce "sociologique", donc d'une discipline génériquement identique avec et spécifiquement différente de disciplines comme c'est l'art byzantin, gothique ou pré-colombien. C'est un piège pour ceux qui veulent critiquer l'action. Encore, parceque ça donne une air d'avant-garde, car il s'agit d'un adjectif au substantif "art" qui suit de près d'autres adjectifs avant-gardistes du type, "op", "pop", "hyper-réaliste" etc. Aussi, parceque l'adjectif "sociologique" a une connotation avec "social" et "socialiste", donc des connotations politiques, mais, grâce à son suffixe "-logique" des connotations aussi avec la science et avec tout ce qui est de plus élégant. Il s'agit là de pièges pour les progressistes et les intellectuels, qui constituent un matériau spécialement convenable à être manipulé pendant l'action. Mais tous ces motifs, quoique très importants, n'expliquent pas le choix du nom. Ils sont importants, car il cachent bien de quoi il s'agit dans l'action. Mais ils n'expliquent pas le choix du nom, car il y a un niveau de signification sur lequel ce nom se veut "vrai".

On peut discuter, bien sûr, le sens de "vrai" par rapport à un nom. On peut maintenir que la "vérité" d'un nom est dans sa définition qui est, à son tour, une question de convention. La phrase: "c'est un art" est vraie ou fausse en fonction d'une définition spécifique du nom "art". Néanmoins il est un fait que les conventions qui établissent une définition peuvent être très générales. La phrase: "c'est un chien" est vraie ou fausse, bien sûr, par rapport à une définition quelquonc du nom "chien", mais il y a une seule définition de ce nom généralement conventionnée. Cette phrase est donc vraie, si elle s'accorde avec cette seule définition, et fausse si non. Sa vérité ou ~~fausité~~ fausseté est "intersubjective", et dire de quelquechose qui ne corresponde pas avec notre définition intersubjective qu'il s'agit d'un chien est une ~~fausité~~ fausseté, (une erreur ou un mensonge).

Dans le cas du nom "art sociologique" il y a une convention plus ou moins bien établie par rapport à la définition du terme "sociologique". Je discuterai cette définition plus tard dans cet essai. Mais quant au terme "art", le consensus établissant sa définition est en décomposition. Il semble qu'á present il y a un paramètre très ouvert de significations, dans lequel nous sommes intersubjectivement libres pour définir le terme "art". La phrase: "c'est un art" est donc intersubjectivement vraie si elle s'accorde avec de nombreuses définitions du terme "art", des definitions qui peuvent se croiser ou s'exclure mutuellement. C'est à dire: si j'appelle

un phénomène par le nom "art", j'ai assumé un point de vue spécifique par rapport à ce phénomène. Dans le cas du nom "art sociologique" ce point de vue spécifique est donné par la definition du nom "sociologique". Et c'est cela le motif fondamental du choix de ce nom: il signifie une activité qui est artistique du point de vue de la sociologie. En ce sens le nom est vra

Mais tout de suite cette vérité du nom passe, par la tension dialectique entre le substantif et l'adjectif, à se constituer en leurre. L'activité est vraiement artistique du point de vue de la sociologie, mais elle passe à être aussi vraiement sociologique de poit de vue de l'art, tel qui il est défnini du point de vue sociologique. Il y a là deux vérités qui se miroitent, et s'anullent en se miroitant. C'est une action vraiement artistique seulement du point de vue sociologique, et vraiement sociologique seulement du pomnt de vue artistique. Du point de vue sociologique ce n'est pas du tout une action sociologique, mais une caricature ridicule d'une telle action. Et du point de vue artistique ce n'est pas du tout une action artistique, mais une caricature d'une telle action.

Il semble donc qu'on pourrait invertir la rélation des termes dans le nom, et appeller cette activité aussi une "sociologie artistique"? Il n'en est rien. Si j'appelle un phénomène par le nom "sociologie", je suis obligé, par le consensus général, à accepter une définition spécifique de ce nom. Par conséquence appeller cette activité par le nom "sociologie" serait de lui donner un faux nom. Ce n'est pas une activité qui s'accorde avec la définition intersubjective de "sociologie". En somme: la désignation "art sociologique" est vraie, et la désignation "sociologie artistique" serait fausse, malgré le fait que la vérité du nom "art sociologique" soit un leurre. Ainsi la considération du choix du nom a peut-être aidé à la comprehension de la fonction du leurre, des miroirs, des trompes-l'oeil et trompes-la-pensée dans le modèle proposé. C-est un choix heureux.

Mais attention: Est-ce que Forest et ses compagnons du ~~group~~ collectif "art sociologique" se sont rendus compte de la complexité heureuse du jeu de mots en faisant le choix de ce nom? Bien sûr que non. Je n'étais pas présent aux discussions qui ont résulté en ce choix, mais je suis convaincu qu'elles ne tournaient pas autour des reflexions comme le sont les précédentes. Les leurres multiples qui se cachent derrière se nom étaient cachées aussi pour les inventeurs du nom eux-mêmes. Ils n'on pas décidé de tromper les autres. Ils se sont eux-mêmes trompè d'une manière heureuse. Ils sont, heureusement, tombé dans leur propre piège. Et c'est cela une des plus grandes beautés du modèle d'action proposé: C-est une succession de leurres, une série de miroirs, qu'on ne controle pas de "dehors", à partir d'une transcendance métaphysique quelquonc, mais dont on est, soi-même, un miroir, dont on est, soi-même, la "victime". Et bien sûr: cette critique que je fais maintenant en est aussi un miroir, une "victime".

et j'a sui moi-même

Retournons du vertige de la regression à l'infini, dans lequel la considération du nom "art sociologique" nous a plongés, pour nous demander si le choix du nom était donc le fruit d'une naiveté? Est-ce que Forest et ses compagnos croient "vraiement", (c'est à dire: naivement), qu'ils font de l'art sociologique? Eh bien: une telle question est entièrement fausse car périmée par l'abandon du point de vue objectif. Avec la perte de la foi, (de l'objectivité), toute naiveté est perdue. Forest et ses compagnons ne croitent rien et en rien. En cela, ils ne font pas seulement un modèle, ils sont un modèle: voire le modèle d'une existence et d'une actio après la mort de Dieu. Ils font l'art sociologique, et ils disent qu'ils font un "art sociologique", non parcequ'ils croient qu'ils le font et parce qu'ils croient en ce qu'ils font, mais parcequ'ils veulent nous tromper et se tromper, afin de déjouer le leurre colossal dans lequel nous nous trouvons tous. D'ailleur: le fait qu'ils ont choisi un nom pour leur activité, (n'importe quel nom), en est une preuve. l'artiste byzantin, gothique ou pré-colombien ne disait pas: "maintenant je vais faire quelque-chose que je vais appeller 'une oeuvre d'art byzantine etc.'". Il faisait un icone, ou une cathédrale, ou un idole, et il n'était pas concerné avec le nom de son activité. Son intérêt était absorbé par sa foi, à laquelle son activité était soumise. Bien sûr: l'icone, la cathédrale, l'idole, ça sont des modèles pour des activités de la part des recepteurs de ses méssages. Mais l'artiste ne se prennait pas pour un modelateur, un "animateur", mais pour un instrument de sa foi animé par sa foi. Le fait que Forest et ses compagnons aient choisi un nom pour son activité, (n'importe quel nom), est une preuve qu'ils n'ont pas de foi en ce qu'ils font. Et nous sommes tous comme ça. Nous ne sommes plus "naifs", et nous ne pouvons plus l'être. (Explication)

J'ai peut-être trop insisté sur l'analyse du nom du modèle que je suis en train de critiquer. Il ne s'agit qu'on nom. Mais comment:'il ne s'agit qu'un nom'? Nomen est omen. Il ne faut jamais mépriser les noms. Ils sont des paroles. Et dans le cas on peut dire: au commencement était la parole. Husserl démande qu'on donne la parole aux choses, afin que les choses se puissent reveler. En avant donné un nom à son activité, Forest et ses compangons ont donné la parole à cette activité. Et voilà que cette activité se revèle sous l'analyse de son nom. Donc: l'analyse du nom n'est pas du temps perdu. C'est, au contraire, hors et déjà, l'analyse de l'activité et du modèle derrière l'activité. Il faut en persister. Il faut prendre à sérieux le jeu des mots, (qui est le jeu de l'ésprit, du "logos"). Il faut prendre à sérieux, par exemple, l'adjectif "sociologique", dans lequel se cache le mot-même "logos". Il faut se demander: qu'est-ce qu'il y a de sociologique dans l'activité et dans le modèle que je suis en train de critiquer?

La sociologie est, selon la définition plus ou moins généralement convenue, l'étude du mouvement des groups humains. (Ou, comme le veulent les mauvaises langues: elle est l'économie de ceux qui ignorent la mathématique). Le modèle derrière cette définition est dans une ontologie spécifique, pour laquelle la "réalité" est un mouvement de la matière, (un "devenir"), et la science est l'étude de ce mouvement. Il y a, selon ce modèle, des niveaux hierarchiquement ordonnés de la matière en mouvement, et cet ordre obéit à une complexité croissante. Les groups humains se localisent sur un niveau de complexité plus elevé que le niveau où se localise le corps humain, et dont les mouvements sont étudiés par la psychologie. Donc: la sociologie est, de quelque sorte, une psychologie plus complexe, bien qu'elle découvre des règles de mouvement qui ne sont pas réduisibles aux règles découvertes par la psychologie, étant donné leur niveau de complexité. La relation entre la sociologie et la psychologie est, selon ce modèle, comme la rélation entre la psychologie et la biologie, (qui est, elle, l'étude des mouvements des albumines et des acides ribonucléiques).

Le modèle n'est plus très bon, à présent, non seulement à cause des objections ontologiques qui mettent en cause le concepte de la "réalité" subjacente au modèle. Il n'est pas très bon à cause des objections méthodologiques. Admettons que la psychologie soit l'étude des mouvements du corps humain, et admettons, (comme nous le devons faire), qu'elle soit, elle même, une série de mouvements des corps humains. Le problème de la méthode psychologique sera donc comment un mouvement d'un corps humain peut-il étudier un autre mouvement d'un corps humain. La solution du problème est évidente, quoi qu'elle ne soit pas facile: il y a de nombreux corps humains. En conséquence la psychologie est l'étude des mouvements des corps qui ne sont pas les corps des psychologues, (avec l'exception de la dite psychologie introspective). Admettons maintenant que la sociologie soit l'étude des mouvements des groups humains, et admettons, (comme nous devons le faire), qu'elle soit, elle-même, une série de mouvements d'un group humain, (du group des sociologues). le problème de la méthode sociologique sera donc comment un mouvement d'un group humain peut-il étudier un autre mouvement d'un group humain. La solution, évidente au cas de la psychologie, n'est pas applicable. Il est vrai qu'il y a des nombreux groups humains, mais ils sont tous engrenés pour former un seul système complexe: la société universelle. On peut dire, bien sûr, que les mouvements des corps humains sont, eux aussi, engrenès. Qu'il y a, donc, un feed-back entre la recherche du psychologue et les mouvements du corps d'autrui qu'il veut étudier. C'est vrai, mais néanmoins il y a une différence décisive. Le sociologue n'est pas seulement lié en feed-back avec le phénomène qu'il étudie, il est, lui-même, un aspet de ce phénomène, il est dedans. La méthode sociologique doit donc être forcément différente de la méthode psychologique, au sens radical que

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

Dans le chapitre précédent j'ai essayé de montrer que le problème méthodologique de la sociologie est nouveau. Au 19ième siècle il y avait encore des diverses sociétés sur la Terre, et la sociologie pouvait donc essayer de rechercher une société différente de la sienne pour comprendre, de "dehors", la sienne. Ce n'est plus le cas. Il y a, à présent, une seule société, ce système divisé en culture universelle d'une élite fragmentèe et en culture universelle d'une masse de plus en plus uniforme. La sociologie est donc, à présent, le mouvement d'un group dans la culture d'élite, (d'un circuit fermé), qui essai d'élaborer des modèles pour la société universelle dans laquelle elle se trouve. Il s'agit d'un effort d'auto-modelation. Les modèles ainsi élaborés sont sont codifiés dans des codes hermétiques, (comme c'est le cas de tous les circuits fermés de notre culture d'élite). Ce sont des modèles élitaires, et ils sont indécodifiables même pour les circuits fermés dans la banlieu de la sociologie. Ces modèles son bien sûr traduits par les mass media dans des codes consommables par la masse, mais par une telle traduction ils deviennent des impératifs, des modes d'emploi. Ainsi les modèles sociologiques deviennent des modèles de comportement pour la masse, et un cercle fermé vicieux s'établi. Etant donné le manque de feed-back entre la masse et l'élite, les modèles sociologiques se confirment automatiquement. Par exemple: le modèle marxiste se confirme car la masse se comporte comme il le prévoit, si les mass media l'imprime sur la màsse, et le même est vrai pour le modèle libéral, technocrate etc. Voilà une drôle forme de "connaissance", (qu'on pourrait appellér une connaissance auto-érotique).

L'"art sociologique" est sociologique au sens qu'il veut en finir avec cette masturbation. Il veut forcer un feed-back entre le modèle et le modelé, pour pouvoir "falsifier" le modèle. Les exemples de l'action de Fo

rest que j'ai donné au premier chapitre de cet essai montrent comment il veut le faire. Il propose un modèle quelconque, qui n'est pas, bien sûr, un vrai modèle sociologique, mais un leurre. L'éspace vide dans un journal ou une Bienal 2000, par exemple. Ensuite il provoque le modelé à ne pas s'adapter au modèle, tout en apparament essavant de l'adapter. Il "anime". Et ainsi le modèle est falsifié. Avec cette falsification tous les autres modèles, (les "vraiement sociologiques"), deviennet, en thèse, falsifiables. Si on découvre que la Bienal 2000 est un modèle faux, on a découvert, en thèse, que le modèle marxiste, libéral, technocratique at ainsi en suite est de la même espèce du modêle Bienal 2000. Des leurres déjouès par un leurre. C'est ça la signification du terme "sociologique" dans le nom "art sociologique". C'est une anti-sociologie, si vous voule:

C'est beau, n'est-ce pas? Et c'est très drôle, (ou si vous le préferez: c'est socratiquement ironique). C'est un art = l'art sociologique. Mais il y a quelquechose dans cela qui ne va pas. Les modèles sociologiques sont, bien sûr, en danger de devenir de "faux" modèles au sens d'être automatiquement confirmés, donc infalsifiables. Et un modèle non falsifiable est un outil faux pour la connaissance. Mais néanmoins: les modèles sociologiques ne sont pas des fictions, des leurres. "Hypotheses non fingo". Ils nc sont pas dans même ordre des modèles de Forest. Ce sont des visions du phénomène social, comme il est vu de divers points de vue. Ils ne sont pas "vrais" dasn un sens objectif, car tous les points de vue sont localisés dans le phénomène qu'ils regarde. Mais ils sont "vrais" par rapport au point de vue choisi. Et s'ils sont devenus infalsifiables à présent, donc s'ils sont devenus des mauvais outils pour la connaissance, c'est à cause de la structure de la société elle même qu'ils veulent connaitre. Les modèles de Forest ne sont pas ainsi. Ils son "faux" des le debut, car le point de vue dont ils sont projetés est artificiel, et il se veut ainsi. Et ils sont falsifiables, parcequ'ils sont faux dès le debut. En ce sens, l'art sociologique n'est ni sociologique ni anti-sociologique, mais il est de la "fausse" sociologie.

Où est l'erreur? Dans la théorie qui soutent l'action. Pour la théorie tous les points de vue sont "faux", au sens d'être, tous, accessibles seulement grâce à une fiction, à une manipulation de miroirs. Il n'y a pas de différence entre le modèle du marxisme et celui de la Bienal 2000: ce sont des fictions. C'est une erreur. Malgré le fait que tous les points de vue sont des prjections fictives, ils ne sont pas tous également fictifs. Il y a un critère pour distinguer les plus fictifs des moi fictifs. C'est le critère de l'intersubjectivité. Le défaut fondamental de la théorie, et en conséquence de l'action de Forest, (et de l'art sociologique), est d'avoir sous-estimè l'intersubjectivité. Ce n'est pas toujours le cas dans l'action. Le dialogue des gestes est un exemple de

~~comment l'intersubjectivité~~

n_

comment l'intersubjectivité s'infiltre dans l'action, presqu'à l'insu de Forest. Néanmoins il est vrai que le concepte même de l'intersubjectivité est absent de la théorie subjacente, (c'est à dire: si ma formulation de cette théorie est correcte). Comme il s'agit là d'un point central de ma divérgence avec Forest, et aussi, à mon avis, d'un point important dans la crise épistémologique dont nous sommes les victimes, il faut que je l'élabore un peu.

L'abandon de l'objectivité, devenu inévitable à présent, n'aboli pas nécessairement tout critère de la vérité. Il ne nous plonge pas nécessairement dans la pure subjectivité, comme on pourrait le croire si on observe des actions telles que l'art sociologique. Le choix d'un point de vue n'est pas arbitraire, et la recherche des divers points de vue accessibles n'est pas un acte gratuit, comme c'est le cas dans l'action de Forest. (D'ailleur, ce n'est pas le cas ni même dans cette action, quoique la théorie le suppose.) Au contraire: l'abandon de l'objectivité impose un nouveau critère de la vérité, celui de l'intersubjectivité. On peut le formuler de façon crue: une proposition est "vraie" en fontion de la quantité de personnes qui l'acceptent comme vraie à un instant et endroit donnés. Elle est entièrement "vraie", si tous les présents l'acceptent comme vraie, et entièrement "fausse", si tous les présents l'acceptent comme fausse. Bien sûr: une telle formulation du critère de l'intersubjectivité est une caricature, (et elle ressemble, formellement, au critère de la vérité des néo-positivistes, lequel aussi est une fonction d'une fréquence). Mais la crudité de la formulation proposée permet qu'on puisse en saisir l'essenciel: le fait que nous ne sommes jamais seuls pendant la recherche de la vérité, (des points de vue), mais qu'ils y a toujours d'autres. En effet: l'abandon de l'objectivité redonne à la vérité sa dimension "sociale", (c'est à dire: communicative). Car le point de vue objectif n'est pas, (comme on pourrait le supposer), le point de vue partagé de tous, mais le point de vue d'un sujet en isolement splendide, (de Dieu). C'est seulement quand nous l'abandonon que nous pouvons redecouvrir que la vérité est une qualité des informations échangées entre les hommes, (une "valeur"). C'est seulement quand la vérité cesse d'être objective qu'elle redevient existentiellement intéressante.

Donc: dire que la vérité d'une proposition est une fonction de la fréquence "sociale" n'est pas dire, (comme on pourrait le croire), que Goebbels avait raison en affirmant qu'un mensonge mille fois répété devient vrai. C-est dire, au contraire, que la recherche de la vérité est la recherche d'un consensus, d'un accord le plus général possible. Car c'est dire que la vérité n'est pas une rélation entre un sujet qui connait et un objet connu, mais une rélation entre les hommes qui se trouvent ensemble dans le monde. C'est dire qu'une proposition n'est pas vraie par rap-

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

Un tel critère implique que la vérité soit une fonction du temps, au sens d'être la fonction d'un consensus "hic et nunc". Ce qui est vrai aujourdhui ne le sera pas necessairement demain. On pourrait donc croire qu'il s'agit d'une "historicité" de la vérité, comme c'est le cas dans les épistémologies dialectiques. C'est une erreur. Pour l'épistemologie dialectique, (soit idéaliste ou matérialiste), la vérité est "historique" au sens de se rapprocher progressivement d'une connaissance objective. La vérité de demain est meilleurs que celle d'aujourd'hui. Pour une epistemologie intersubjective la vérité est "existentielle", au sens de "vision du monde dans lequel nous sommes", et il n'y a aucun sens de dire que la vérité des anciens babyloniens ou des indiens Hopi est meilleurs que la notre Il s'agit de formes différentes d'être dans le monde: ce qui est vrai pour nous ne l'est pas necessairement pour les babyloniens, et vice versa, car leurs points de vue sont différents des notres. (Ce qui est une admission de l'abdication de l'impérialisme occidental impliqué dans l'epistemologie de l'objectivité, y compri l'epistemologie dialectique).

Un tel critère n'implique pas qu'un point de vue soit accessible à un nombre plus grand qu'on autre si la vision qu'il permet est communiqué à un nombre plus grand que celle de l'autre. Le point de vue dont les mass media "informent" la masse n'est pas "meilleur", (plus vrai), que le point de vue de la biologie moleculaire. Car pour qu'une proposition soit vraie, selon le critère de l'intersubjectivité, elle n'a pas besoin d'être "crédible" pour un grand nombre de recepteurs, (et c'est là que M. Goebbels se trompe). Mais pour qu'elle soit vrai, il faut qu'un grand nombre de personnes se puisse convaincre de sa "validité" en assumant le point de vue dont elle a été projetée. Etant donné le manque de feed-back entre l'émeteur et le recepteur des mass media, les propositions communiquées par eux sont fausses selon le critère de l'intersubjectivité. Car c'est ça, le "mensonge": manque d'intersubjectivité et impostion des modèles.

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

Eh bien: on pourrait croire que c'est exactement cela le but de l'art sociologique: contribuer pour qu'une telle nouvelle science puisse élaborer ses méthodes. On pourrait le croire, à cause de l'adejctif "sociologique" dans son nom, lequele sugère l'intersubjectivité. On pourrait le croire à cause de la manipulation consciente des points de vue, (des miroirs), qui caracterise cette activité. On pourrait le croire à cause de son insistance sur l'"animation", qu'on pourrait interpreter comme inviation à un grand nombre de personnes à assumer certains points de vue, et les rendre ainsi intersubjectifs. Et je dois le confesser: je l'ai cru longtemps. C'était, en effet, une de mes raisons pour mon enthousiasme. En d'autres termes: j'ai interpreté les actions de Forest comme une recherche méthodique des vérités intersubjectives, et comme un modèle pour des recherches futures dans le même sens. Malheureusement, je ne le crois plus. C'est à dire: je n'ai pas perdu l'éspoir que l'action de Forest peut devenir une telle recherche, et cet espoire est un des motifs du présent essai. Je crois donc toujours que l'action de Forest peut devenir très importante pour notre entreprise intersubjective de surmonter notre crise, (et elle peut même devenir une des actions décisives). Ce que je ne crois plus est que cette action soit, à présent, sur le chemin vers l'intersubjectivité, et je craind, au contraire, qu'elle soit en danger de se perdre dans la gratuité. Il ne faut pas permettre que ça arrive. C'est une action trop riche en virtualités pour lui permettre qu'elle délabre dans l'océan des actions futiles et banales qui nous entourent. Je vais maintenant, dans la partie la plus importante du présent essai, (ainsi il me semble), essayer à montrer et la virtualité de cette action, et le danger dans lequel elle se trouve.

Il est évident que la théorie derrière l'action n'est pas une théorie de l'intersubjectivité. Car si c'était le cas, (comme je le pensai si longtemps), des actions comme celle à São Paulo ne seraient pas possibles. Il s'agit là des actions typiquement subjectives, qui deviennent plus subjectives encore si on considère leurs méthodes, qui sont ceux d'une intersubjectivité au service de la subjectivité. (Dans un chapitre suivant je me propose à analyser ce fait.) Et cette subjectivité n'est pas acciden-

telle, comme s'il s'agissait d'une erreur de tactique dans l'action de S. Paulo, mais qui est absente dans l'action avec mes gestes à Fontevraud. Le contraire est la vérité: quand l'action devient intersubjective, comme en Fontevraud, c'est par accident. La raison en est que la théorie suppose l'équivalence de tous les points de vue, qu'elle n'admet aucun critère de la vérité, et, par conséquence, assume la ruse non seulement comme méthode, mais aussi comme but. Pour la théorie, la Bienal 2000 est aussi vraie que ne l'est la Bienal de 1975, les vieillards comme acteurs sont aussi authentique xxxxx que les vieillards comme retraités, les espaces vides dans le journal sont aussi vraie communication que les articles, et moi-même gesticulant dans le jardin suis aussi vrai que gesticulant sur la bande. Mais si on applique le critère d'intersubjectivité, chaque exemple de l'action pose un problème différent. La bienal 1975 est plus vraie que celle de 2000 et moins vraie que la misère qui l'entoure. Les vieillards comme acteurs sont plus vrais que les vieillards comme retraités après avoir agi sur les bandes. Les espaces vides dans les journeaux sont des communications plus vraies que les articles. Et mes gestes sur la bande sont plus vrais que dans le jardin. Seulement: chaque jugement de vérité exige qu'on le justifie, ce que je ne peus pas faire ici. Mais l'indifférence épistemologique, (comme celle de l'action ici critiquée), n'exige aucune justification. Ce qui rend l'action un peu trop commode.

Le noyeau de l'erreur dans la théorie qui se manifeste par les actions ici critiquées est dans le simple fait que la théorie n'admet pas la présence d'autrui. Il faut le dire avec toute brutalité: c'est une théorie "solipsiste". Non au sens: 'je suis le seul dans le monde', mais au sens: 'personne est avec moi, et tout le monde est pour moi'. Par exemple il y a, pour moi, une Bienal, est des gents dans cette Bienal, et les moye: de communication autour de la Bienal. Ou: il y a, pour moi, une maison de retraite à Hyère, et des gents là dedans, et une equipe sociologique, et Flusser. Ou: il y a, pour moi, Flusser et ses thèories à Fontevraud. Ou: il y a, pour moi, les moyens de communication de masse, ceux qui travaille: dedans et ceux qui en reçoivent les méssages. Ou: il y a, pour moi, une édition 10/18, et les gents dedans, et Flusser. Le problème qui se pose est: qu'est ce que je peus faire avec? Je peus manipuler tout cela comme une série de miroirs pour que je puisse le voir de nombreux points de vue, tous également vrais ou fictifs. Et, en faisant cela, je dois faire croire aux autres qui sont là pour moi qu'ils sont avec moi. Il se peut, bien sûr, que grâce à une telle manipulation des autres, (que j'appelle une "animation"), eux aussi peuvent voire ce qui est pour eux. Je dirai donc que c'est cela le but de mon action: faire les voire. Mais c'est une ruse Car ils ne sont jamais avec moi, et ne le peuvent pas être. Je suis le seul à voir pour moi. Que les autres voient, eux aussi, est un accident heureux de mon action. Voilà la théorie derrière l'action.

Tout jugement étnique de cette théorie serait impertinent, car elle n'est pas entièrement consciente pour Forest, et on n'est pas responsable de ce que se passe au niveau de l'inconscient. Par contre, un jugement épistemologique s'impose. Il s'agit d'une erreur. La connaissance n'est pas une entreprise solipsiste, subjective. Il y a toujours des autres avec moi pour connaitre. Et cette erreur épistemologique se base sur une erreur ontologique. les autres ne sont pas seulement des choses pour moi à connaitre, ils sont aussi avec moi pour connaitre des choses. Les autres ne sont pas seulement des choses, car je ne peus pas seulement les connaitre, mais aussi me reconnaitre dans eux. La théorie qui se manifeste par les actions de Forest tombe dans l'erreur epistemologique du solipsisme, car elle tombe dans l'erreur ontologique de ne pas reconnaitre les autres.

Cette erreur est un grave danger. Car elle est typique pour la mort de Dieu, et non seulement caracteristique de l'action critiquée. S'il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas d'autres, (avec des "a" minuscules ou majuscules). C'est le danger dans lequel se trouve, à présent, une grande partie des activités dés-ideologisante au tour de nous, y compri l'action de Forest. Mais dans le cas de Forest, le danger assume des aspets surprennants. Car l'action de Forest: n'est elle pas une action pour autrui? N'est elle pas dirigée, entièrement, contre l'infuence chosifiante de notre système culturel? N'est elle pas "politisante", c'est à dire: sociologique? Elle l'est, tout en ne reconnaissant pas l'autrui. Toutes les objections que j'ai formulées à cette action, (explicitement ou implicitement), peuvent être réduites à une seule: l'action ne reconnait pas autrui, elle n'est pas intersubjective, et tous son engagement est un leurre. Et je peus résumer ma pensée à ce sujet: le leurre comme méthode de recherche, (comme méthode de récul), s'impose après l'abandon de l'objectivité, mais le leurre comme but est une erreur. Le leurre comme méthode: c'est l'art. Le leurre comme but: c'est le contraire de l'art. L'art sociologique deviendra un art seulement quand son engagement deviendra "vrai", (intersubjectif). Et par la même, il deviendra sociologique. Qu'il le devienne est un de mes engagements à moi. C'est pourquoi j'ai accepté à écrir le présent essai, malgré ma conviction que Forest croit qu'il me manipule.

Car, paradoxamment, il est facile que l'action de Forest devienne un vrai art sociologique. Tous les élément sont là. L'abandon du point de vue objectif. La découverte que tous récul est le résultat d'un leurre. La découverte de la fonction du miroir pour une action, et non pour une spéculation. L'analyse de notre situation culturelle et du danger d'une tyrannie technocratique. La nécéssité deforcer un feed-back entre l'élite et la masse, et de des-hermétiser les divers circuits fermés de l'élite. La vision d'une science nouvelle, et, en conséquence, d'une politique nouvelle et d'un art nouveau. Tout est là. Il manque seulement que l'action

devienne vraiement intersubjective, et qu'elle cesse d'employer l'intersubjectivitè comme un piège. Bien sûr: c'est un changement profond qui manque. Un changement existentiel. Mais il n'est pas impossible. Car la théorie que je critique n'est pas au niveau de la conscience. C'est moi qui l'a conscientisée dans le présent essai. Au niveau de sa conscience Forest se prend pour intersubjectif. C'est pourquoi j'éspère que ma critique peut contribuer à ce changement existentiel dans l'action de Fores

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

Mais tout ça est trop abstrait pour comprendre de quoi il s'agit. Pour se rendre compte de l'impacte qu'une telle action peut avoir, il faut analyser les outils dont elle se sert. Je l'ai dit: ce sont des miroirs de diverses espèces. Mais il y a un parmi ces miroirs qui caracterisent l'action: la bande vidéo. La fonction de la bande vidéo dans l'action est centrale. Je propose, donc, à analyser la bande video et sa fonction dans l'action de Forest, pour qu'on puisse la comprendre plus concrètement.

.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

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

La fascination qui émane des instruments récents n'est pas seulement due à leur problematique. Bien sûr: les satelites artificiels, l'avion supersonique "Concorde", ou les rayons "laser" sont fascinants, parse qu'ils s'agit d'instruments dont on ingnore encore toutes les possibilités. Ils sont "dangereux". Mais il y a un autre type de fascination, moins sensationaliste et plus digne, qui émane des instruments récents. Il est dû au fait que les instruments récents peuvent être déviés de leurs propos initiaux. Car les instruments sont des impératifs qui modèlent notre comportements selon leurs propos. Nous sommes condicionés par les propos "dans" les instruments qui nous entourent. Ces propos ne sont pas les notres, mais des propos de ceux qui ont produit ou faits produire les instruments. Si on peut dévier les instruments de leurs propos, on se libère de leur determination. Les instruments récents sont fascinants, car ils permettent un telle action libératrice.

La bande vidéo est un instrument dont le propos est servir à la télévision. Il s'agit d'un outil pour enregistrer des "programmes" à être irradiés par les émmeteurs TV au moment qui leur est convenable. Cet outil permet à la TV d'élaborer ses emissions avec antécedence, ce qui élimine la préssion du temps qui pèse sur les émissions au "vif". Il permet aussi éliminer les "surprises" possibles pendant une émission au "vif", c'est à dire l'invasion d'une information non programmée dans l'emission. En bref: c'est un instrument dont le propos est permettre aux propriétaires des systèmes TV l'elaboration et la censure préalables de leurs émissions. Dévier la bande vidéo de ce propos équivaut donc à un engangement contre les systèmes de TV, qui sont une partie importante des mass media qui caracterisent notre système culturel. Mais cela n'est qu'un seul aspet de la fascinascior qui émane de la bande video.

La bande vidéo est une mémoire en forme de ruban. Elle émagasine des scènes sur une surface linéaire. Elle a donc trois dimensions: les deux dimensions de la surface, et la dimension du temps linéaire. C'est à dire: elle réduit les quatre dimensions de l'espace-temps sur trois, comme le fait la sculpture, mais les trois dimensions ne sont pas les mêmes. Aussi: la bande vidéo émagasine seulement deux aspets des scènes, comme le fait la sculpture, mais ils ne sont pas les mêmes. La bande émagasine l'aspet visuel et auditif, la sculpture l'aspet visuel et tactil. Encore: la méthode par laquelle les scènes sont émagasinées est différente pour les deux mémoires. Dans la sculpture les scènes sont projettées par l'homme, dans la bande elles sont miroitées par l'instrument. Quoique le manipulateur de la bande influe dans la manière dont elle miroite la scène, et quoique le sculpteur est lui-même un miroir de la scène qu'il projet, il s'agit là d'une différence ontologique: la bande est plus proche du niveau de réalité de la scène que ne l'est la sculpture.

Du point de vue ontologique la bande vidéo est donc comme le filme cinématographique: une mémoire tridimensionelle de scènes qui conserve les deux dimensions de la surface et la dimension du temps linéaire sous leurs aspets visuels et auditifs en miroitant les scènes. Mais sous un point de vue structurel la bande est différente du filme. Le filme est une série de photographies qui devient temporelles seulement grâce à un trompe-l'oeil. La bande est un miroir qui bouge dans le temps linéaire. C'est à dire: la dimension temporelle du filme est le resultat d'une projection rapide d'une série linéaire de surfaces, (une "illusion"), tandis que la dimension temporelle de la bande vidéo est un miroir de la dimension temporelle de la scène elle-même. Ce qui implique que le filme peut être "édité", (ce qui est le travail du réalisateur du filme), mais la bande ne peut pas l'être.

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

Le cinéaste manipule son équipement comme un photographe plus mobil. C'est à dire: comme le photographe il miroite sa circonstance de divers poin de vue, importe les images, (et les sons), ainsi émagasinées, pour ensuite les manipuler chez soi. Il est plus "libre" que le photographe, car il n'es pas obligé à fixer ses points de vue, mais peut passer d'un point de vue à un autre d'une manière fluide, (par travelling, close-up etc.). Ses "décisions", (prises de points de vue), sont donc moins nettes que ceux du photographe. Mais, comme le photographe, sa circonstance est pour lui un objet à être miroité. La situation du manipulateur de la bande est différente. Il a un moniteur, qui est un miroir dans lequel is se voit en situation. Et les personnes qui sont avec lui dans la situation se voient, eux aussi, dans ce miroir. Elles ne sont pas ses objets, mais collaborent à sa manipulation. À un point tel que la bande peut devenir un miroir, non de la situation elle-même, mais du moniteur. Un miroir d'un miroir. Et la bande peut être projettée immédiatement après l'enregistrement, et devenir, elle-même, un élément de la situation qu'elle miroite. La situation du manipulateur de la bande est donc existentiellement différente de celle du cinéaste. Et les personnes dont il enregistre les actions ne sont pas des acteurs, comme dans le cas du filme, mais ses partenaires. En bref: le filme est un discours sur la situation, et la bande un dialogue avec ceux qui se trouvent dans la situation.

La bande, et le moniteur, sont des miroirs différents des miroirs classiques, non seulement parcequ'ils sont linéaires et sonores, mais aussi parcequ'ils refletent la situation d'une mannière différente. L'inversion de "gauche et droite" se fait selon une axe différente. Aussi: la lumière qui émane du moniteur n'est pas une refelxion directe de la lumière qui émane de la scène miroitée, comme s'est le cas dans les miroirs classiques, mais une lumière cathodique. La vision du monde qui nous offre la bande et le moniteur est donc radicalement différente, (et révolutionairement nouvelle), de la vision offerte par les miroirs classiques. Elle est, bien sûr, aussi radicalement différente de la vision offerte par le filme, en conséquence de la qualité de lumière dans les deux cas.

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

La manipulation de la bande et du moniteur est une manipulation du temps linéaire. Il s'agit, comme dans la musique, d'une synchronisation de la diachronie. Comme dans la musique, on peut rassembler de diverses lignes du temps. Mais l'accord dans la musique est une synchronisation de lignes tonales, tandis que dans la bande diverses lignes d'évenements scéniques peuvent être synchronisées. Il ne s'agit pas de "symphonies", mais de "synscénies". Une telle manipulation du temps linéaire, un tel "jeu avec le temps historique", est caracteristique d'une attitude post-historique, dont l'impacte n'est pas encore saisi par ceux qui manipulent la bande. Il s'agit d'une "musicalisation" du temps historique de laquelle Schopenhauer a peut-être rêvé sans pouvoir l'imaginer par manque de bande vidéo.

En bref: la bande est un instrument extraordinairement fascinant, parceque, à l'insu de ses inventeurs, elle a des virtualités entièrement en désaccord avec le propos pour lequel elle a été inventée. Elle n'est pas seulement un instrument pour la TV. Elle n'est pas comme la sculpture, ni comme le filme, ni comme l'ecriture, ni comme la peinture, ni comme la musique. Elle est plutôt comme un miroir radicalement transformé. C'est un instrument épistemologique intersubjectif.

Cette double fascination de la bande, (le défit de la devier de son propos massifiant, et ses virtualités epistemologiques), a mené un nombre croissant de chercheurs à se pencher sur elle. Surtout aux états Unis, où le cou relativement haut de l'équipement magnetoscopique est moins prohibitif qu'ailleur. Mais il y a un curieux préjuger par rapport à la bande qui empèche jusqu'à présent les chercheurs à s'en servir vraiement. J'ai été présent, en 74, à une réunion internationale à New York, dont le nom était, très caracteristiquement, "le futur de la télévision", mais dont le thème était la bande vidéo. C'est à dire: le préjuger empèche les chercheurs à voir la bande comme un instrument tout-à-fait hors du contexte de la TV. Cette incapacité se manifeste par l'insistance têtue des chercheurs d'appeller leur recherche avec la bande un "art" = l'art vidéo. Car si la bande est vue dans le contexte de la TV, elle devient un medium "artistique", (ses méssages sont "esthétiques" par rapport aux méssages impératifs qui caracterisent les mass media). C'est seulement quand elle est vue en dehors du contexte TV que ses virtualités épistemologiques se revèlent. C'est un exemple de combien il est difficile de se libérer de l'étiquette invisible dont les instruments sont munis, (dans le cas de la bande de l'étiquette "TV").

Ce préjugé des chercheurs a une conséquence comique qu'on peut observer pendant les manifestations toujours plus nombreuses du dit "art vidéo". Le publique, pour lequel la bande, (dont il ignore presque tout), est une espèce de combinaison entre un cinéma privé et album photographique, proteste contre l'affirmation des expositeurs qu'il s'agit d'un art d'avant-garde. Ainsi un dialogue entre sourds s'établi, pendant lequel les deux se trompent quant au thème dialogué. Car il ne s'agit pas, bien sûr, ni d'un cinéma privé, ni d'un art, mais d'un outil puissant pour une nouvelle vision de la réalité. D'un "-scope", comme c'est le microscope ou le télescope. Des lunettes. D'un miroir. D'une présentation du monde, et non d'une réprésentation. D'un point de vue manipulable.

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

Trois des quatre exemples de l'action de Forest que j'ai donné au commencement de cet essay montrent comment la bande fonctionne pour lui. Dans l'exemple de São Paulo elle fonctionne comme mémoire active de la scène fictive, dont elle participe tout en la registrant. Dans l'exemple d'Ivère elle fonctionne comme moyen de communication dialogique, tout en fonctionnant comme catalysateur de la scène, comme filme, et comme mémoire qui emmagasine l'évènement. Et dans l'exemple de mes gestes, elle fonctionne comme moyen de communication dialogique présente et future, et comme participant actif du dialogue présent. Il y a un quatrième exemple de cette action que je n'ai pas mentionné, mais qui montre bien l'utilisation de la bande. Forest a pris une rue parisienne, (la rue Guénegod), comme phénomène social à être miroité par une série de moniteurs et par deux "esprits critiques", (celui de Bestany et le mien), qui, eux aussi, fonctionnaient en moniteurs. Un filet de reflexions s'est ainsi établi, dans lequel la rue et ses habitans se miroitaient en reduction vers l'infini, et cette structure complexe de reflexions était emmagasinée sur des bandes lesquelles, eux aussi, participaient activement de ce miroitement. Une nouvelle vision de la réalité sociale "rue".

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

Néanmoins il y a un feed-back dangereux entre l'instrument et son manipulateur, un feed-back connu en sociologie et parapsicologie. Le manipulateur se sert de son instrument, bien sûr, mais l'instrument passe à conditionner de plus en plus son manipulateur. Le ferrier se sert du marteau, mais peu à peu il devient, lui-même, une prolongation du marteau. Il s'établi ainsi un circuit, une spèce de symbiose, dans laquelle il devient de plus en plus difficile de distinguer entre ferrier et marteau, entre manipulateur et instrument. C'est une manière pernicieuse d'aliénation, car il s'agit d'une aliénation par la praxis. Pour le ferrier le monde entier est en danger de devenir un objet à être martelé. Pour l'ecrivain le monde entier est en danger de devenir un objet à être écrit dessus, (mon cas). Et pour le manipulateur de la bande le monde entier est en danger de devenir

un miroir à être miroité, (le cas de Forest). Et cette considération de la part de Forest me permet de reformuler mon objection fondamentale et théorique contre son action que j'ai formulée dans le chapitre précédent: l'objection contre son "solipsisme".

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

J'ai mentionné, dans un paragraphe précédent, l'exemple de la bande sur laquelle Forest a enregistré les gestes d'un coiffeur. On voit le coiffeur, bien sûr, contre le miroir devant lequel il coiffe. C'est normal: Forest établi une série de miroirs qui se miroitent, et qui permettent au coiffeur de se voir pendant le processus par lequel Forest le voit dans le miroir et dans le moniteur. "Intersubjectivité". Mais ce qui n'est pas "normal" est le fait qu'on voit, sur la bande, tout le temps Forest lui-même dans l'acte d'enregistrer le coiffeur sur la bande. Bien sûr: il faut voir Forest sur la bande, pour ne pas oublier qu'il est dans la situation, et non quelquepart dans une transcendance objective. Mais on n'a pas besoin d'être rappellé de ce fait tout le temps. Au contraire: la présence continue de Forest dans la reflexion anulle l'intersubjectivité. L'interêt se concentre sur sa présence, et la reflexion devient subjective. Le coiffeur n'est plus le centre de l'interêt intersubjectif, (du sien, de celui de Forest, du notre). C'est Forest et son action qui devient le centre. Solipsisme.

Cet exemple est caracteristique. Forest a commis un pêché phénomenologique. Pour avoir une vision de la réalité concrète, il ne faut pas seulement admettre tout le temps qu'on est melé dans cette réalité. Bien sûr: il le faut. Mais il faut aussi essayer de s'éffacer pendant l'observation, (faire la "reduction eidétique"). C'est seulement quand je m'éfface que je donne la parole à la chose. Forest ne s'éfface pas. Et comme il admet tout le temps qu'il est melé dans la chose, il devient la chose. Au lieu de nous donner la possibilité de voir la chose avec

lui, il nous impose la vision de lui-même dans la chose. Et si nous nous voyons dans la chose qu'il nous montre, nous nous voyons comme vu par Forest. C'est presqu'incroyable, mais c'est un fait: dans les mains de Forest, la bande, (et tous les autres miroirs), deviennetn des instruments pour des visions subjectives, malgré le caractère intersubjectif de la bande.

Je peux maintenant mettre le doigt sur la blessure: Forest est pleinement conscient de la nécéssité d'admettre qu'on est melé dans la chose. Il fait la "réduction phénomenologique". C'est pourquoi il est en dehors de l'objectivité, et en ce sens il est en train de surmonter notre crise. Mais il ne se rend pas compte qu'il faut aussi essayer de s'éffacer, faire la "réduction eidétique". C'est pourquoi il retombe tout le temps dans la subjectivité plus ou moins romantique. Pour que son action devienne vraiement significative, pour qu'il nous donne un modèle d'une activité post-crise, il lui faut seulement qu'il s'éfface. C'est une toute petite chose. Une question de téchnique. Mais c'est fondamentale. Et probablement très difficile à faire. Car cela implique tout un changement dans l'attitude existentielle. Mais n'est ce pas cela le défi de tout engagement: pour pouvoir changer le monde il faut changer soi-même?

Je resume ce chapitre: l'observation de la praxis de l'action de Forest confirme les considérations théoriques précédentes. Il s'agit d'une action qui vise surmonter la crise de l'objectivité en proposant une série de points de vue de la réalité. Pour faire cela, elle se sert de ruses, de leurres, de reculs tactifs. Les instruments de ces reculs tactifs sont desmiroirs de diverses types, dont la bande vidéo est l'exemple le plus caractéristique, et l'instrument le plus puissant. En faisant cela, l'action dévie la bande, (mais aussi tous les autres "miroirs", y compri les mass media), de son propos inicial. Une telle déviation est une action libératrice, car elle s'oppose à l'oppression exercée sur nous par notre système culturel. Par le même fait elle établi un feed-back entre la culture de la masse et la culture d'élite: elle utilise des instruments élitaires pour une communication non avec la masse, mais dans la masse. Par le même fait, aussi, elle établi un feed-back entre les divers circuits fermés de l'élite: elle propose un code non hérmétique: celui des miroirs. C'est donc une action modelaire. Mais comme elle n'est pas intersubjective quoiqu'elle semble l'être, comme elle ne "réduit" pas le sujet de l'action, elle devient solipsiste. Cela est une erreur practique, (téchnique), qui se base sur une erreur epistemologique, dont la base est une erreur ontologique. Il faut éliminer cette erreur, et cela implique un changement de l'attitude existentielle de Forest. Contribuer à une telle élimination de l'erreur, à un tel changement de l'attitude, est l'engagement du présent essai. Car je crois toujours que cette action peut devenir un modèle d'une activité future: d'une nouvelle science qui est à la fois un art et un engagement politique: l'art sociologique.

Si on se trouve devant un phénomène intéressant, (c'est à dire: si on est à la fois devant et dedans le phénomène), on est incapable de le critiquer au sens de lui appliquer des critères externes. On est obligé à une critique interne, (c'est à dire: les critères qu'on applique sont fournis par le phénomène lui-même). C'est peut-être dans ce sens que Kant propose sa définition célèbre de la beauté: ce qui plaît sans intérêt. Car si une chose est intéressante, si nous y sommes mêlés, tout jugement par rapport à la chose est un engagement dans la chose, (pour ou contre, c'est sans importance), et aucun jugement est "neutre". Mais la beauté, selon Kant, ne peut être que "formelle", c'est à dire: indépendante de nos désirs, de l'engagement pour et contre. Il est important, quand il s'agit de comprendre l'intérêt, de ne pas le confondre avec l'objectivité. Aucune critique est objective au sens qui est l'idéale de la science moderne. Car tout critère est fourni par le point de vue que nous assumons, et dans lequel nous sommes intéressés. Toute critique est intéressée, car nous sommes des êtres intéressés dans le monde. La critique externe n'est pas désintéressée tout court, elle est désintéressée dans la chose qu'elle critique et intéressée dans une autre. Toute critique est une apologie. Seulement la critique interne est une apologie de la chose critiquée, et la critique externe est une apologie d'un point de vue extérieur à la chose critiquée. (Si par "apologie" nous voulons dire: défense pour ou contre). Le terme "intérêt", ("inter-esse = être dedans"), est le complément du terme "exister = être dehors", et l'un ne peut pas être conçu sans l'autre.

Donc: la critique externe est aussi peu objective que ne l'est la critique interne. La critique du catholicisme faite par un non-catholique n'est pas plus objective qu'une critique faite par un catholique, car le non-catholique n'est pas seulement un "non", mais nécessairement aussi un "oui" car il est "non" par rapport à un "oui": il est protestant, ou israélien, ou marxiste, (ou un "chercheur objectif", ce qui est aussi un point de vue auquel il dit 'oui"). Il existe, donc il est intéressé: "cum ergo interesse". Seulement: le critique catholique est intéressé dans le catholicisme, et le critique non-catholique dans un point de vue par rapport au catholicisme. Cette différence devient évidente quand il s'agit d'une critique faite par un "hérétique". La critique du marxisme faite par un Koestler est aussi interne que celle faite par un Althusser, est entièrement différente d'une critique faite par un catholique, (même si Althusser et le catholique sont "pour" et Koestler est "contre"). La critique du freudisme faite par un Adler ou Jung est aussi interne que celle faite par un Jones, est entièrement différente d'une critique faite par un catholique, (même si Jones et le catholique sont "pour" et Jung est "contre"). Et la question quelle des deux critique, l'interne ou l'externe, est la plus "vraie" est une question mal posée, (comme je l'essaie de montrer au long de ce travail).

Quand-même: il y a cette méthode de critique par miroirs qui se miroitent, dont il s'agit dans cet essai et dans l'oeuvre de Proust. Je peux critiquer le catholicisme d'un point de vue marxiste, le marxisme d'un point de vue freudien, le freudisme d'un point de vue catholique, la critique marxiste du freudisme d'un point de vue catholique, et la critique catholique d'une critique marxiste du freudisme d'un point de vue du freudisme. Mes trois miroirs peuvent se miroiter en remoussion sérielle, en cercle, en spirale, en n'importe quelle structure selon laquelle je dispose les miroirs. Et cela impose une question tout à fait différente de la question mal posée dont j'ai parlé au paragraphe précédent. Où suis-je pendant ma manipulation des miroirs? Bien sûr: pendant le processus du miroitage je sais où je suis: je saute de miroir en miroir. Mon existence est "quantique": je suis pour ainsi dire dans plusieurs miroirs à la fois. Mais avant de sauter, où suis-je? Car pour pouvoir sauter comme je saute, il a fallu d'abord que je choisisse mes miroirs, (celui du catholicisme, du marxisme et du freudisme), et que je les dispose d'une manière ou d'une autre. Où suis-je, quand je le fait?

Kafka, Husserl et Camus ont posé cette question, (qui est, encore une fois et inévitablement, la question de la transcendence), et chacun a posé la question à sa manière. Il faut essayer de ne pas perdre la tête quand on la pose, car évidamment: elle tourne. Qu'est ce que je fait, quand je la pose? J'essai d'interrompre mes sauts pour regarder en arrière, derrière le premier saut. Mais je ne peux pas le faire, car ce regard-là est encore et toujours un saut. Je ne vois, dans mes miroirs, quand je regarde en arrière, et par conséquence je ne peux pas cesser de sauter. J'"explique" tout le temps: j'explique ma question: "où suis-je avant de sauter" par le miroir du catholicisme, et du freudisme, et du marxisme, et les sauts en série, en cercle, en spirale se rétablient et ils anéantient ainsi mon essai de sauter en dehors du sauter. Malgré cela, il faut essayer de ne pas perdre la tête.

Je crois que Husserl a perdu la sienne: sa "réduction transcendentale" me semble être une chute parmi les miroirs. Mais peut-être je me trompe, c'est à dire: la manière dont j'ai disposé mes miroirs par rapport à Husserl me trompe? Je crois que Camus n'a pas bien répondu à la question: son "absurde" me semble être un miroir parmi d'autres, et je ne vois aucun sens en le vouloir établir en meta-miroir. (Je peux expliquer Camus catholiquement, et par Freud, et par Marx). Mais je crois que Kafka a vraiement cessé ses sauts par moments. En cela il est comme Wittgenstein quand il parle des deux miroirs sur des murs opposés dans une chambre vide. Seulement Kafka est plus "concret", c'est à dire: encore plus "vrai". Si je le comprend, il dit que je suis dans le monde quand je dispose mes miroirs, et que c'est seulement quand je les dispose que je suis dans le monde. Et il dit aussi que le monde est comment je dispose mes miroirs, et qu'il est seulement si je les dispose. Il dit, donc, qu'après avoir disposé mes miroirs je ne suis plus dans le monde, car il n'y a pas de monde pour être dedans. Mais il dit aussi que si je

ne dispose pas mes miroirs, je ne suis pas que je suis dans le monde. Savoir: c'est ne plus être. Et être: c'est ne pas savoir. Pour Kafka savoir est le "peché originel" duquel nous sommes tous coupables. La question:'où suis-je quand je dispose mes miroirs?', qui est la question posée par K dans le procès et dans le Chateau, est une recherche du peché originel qui ne peut jamais aboutir, car elle passe par les miroirs qui se miroitent en regression infinie et lesquels j'ai disposés moi-même. C'est la recherche du Dieu mort que j'ai tué moi-même. En autres mots: le savoir, (la critique), est la méthode par laquelle je ne suis plus dans le monde, et l'expression "sum ergo intersum" doit être contestée par "cogito ergo non sum".

C'est dans ce contexte kafkien, je crois, que se localise ma critique de l'action de Forest. Et elle se localise ainsi, parce qu'il s'agit d'une critique interne. C'est à dire: d'une critique intéressée par le phénomène critiqué, et dont les ~~mêmes~~ critères sont fournis par le phénomène critiqué. Or l'action de Forest, elle aussi, se localise dans le contexte kafkien, et si je la critique de dedans, c'est d'un contexte kafkien que je le fais. J'aurais pu opté pour une critique externe, j'aurai pu disposé mes miroirs d'une manière différente de celle de Forest. Non par recherche d'une objectivité, (dans laquelle je ne crois plus), mais par un intérêt différent. Mais j'ai confessé, dans l'introduction à cet essai, que je ne suis pas capable de faire une telle option. Je suis interessé, mêlé, engagé dans cette action, car ma recherche, comme celle de Forest, est une recherche kafkienne du "peché originel": 'où suis-je avant de miroiter?'. C'est pourquoi ma critique de Forest n'est pas "froide, critique et objective", mais "chaude impudente, et parfois injuste". C'est une apologie de Forest, et non d'un point de vue différent au sien.

Mais cela pose un problème: j'ai confessé, aussi, au commencement de cet essai, que le but de ma critique est de changer le phénomène critiqué (comme c'est le but de toute critique véritable). C'est à dire: ma critique (comme toute critique véritable), doit être "constructive". Le problème ici est le suivant: si ma critique est interne, si je me trouve dans l'action de Forest pendant ma critique de cette action, comment puis-je proposer un changement de cette même action? Le problème est de nouveau, et encore une fois, épistemologique. Au contraire de ce qu'on pense d'habitude, la critique externe est plus aisément constructive que la critique interne. Une critique du marxisme faite d'un point de vue catholique peut changer le marxisme plus aisément qu'une critique marxiste au marxisme, parce qu'elle dispose d'un modèle, (le modèle catholique), selon lequel elle propose le changement. Elle désire rendre le marxisme plus catholique. Mais la critique interne désire rendre le marxisme plus marxiste, ce qui est une contradiction, car la critique elle-même est marxiste. C'est comme le baron Munchhausen qui désire sortir de la boue en s'arrachant par ses cheveux.

Mais on peut formuler le problème d'une manière différente. La critique de l'action de Forest est, elle-même, une phase de cette action, par le fait qu'elle est interne. Non au sens qu'elle est un des miroirs manipulés pendant l'action, (quoique Forest peut très bien l'avoir prétendu en me la proposant), mais au sens d'être un miroir provoqué par l'action sans avoir été prétendue par elle. Un miroir qui mirait l'action et se mirait en elle, bien sûr, mais qui remet l'action entière en question par le fait de n'avoir pas été prévu. Donc: ma critique est, par le fait qu'elle existe, hors et déjà, un changement de l'action par elle-même. Le seul fait que je critique Forest comme je le fait est, hors et déjà, le changement de l'action qui est son but. Le livre 10/18, dans lequel cette critique est publiée, est, hors et déjà, une phase de l'action de Forest par laquelle cette action se change elle-même. Tout en restant soi-même, elle devient autre chose. C'est à dire: elle devient un "art sociologique": un dialogue intersubjectif. Et c'est un changement définitif: l'action ne peut jamais plus redevenir ce qu'elle était avant la publication de ce livre. Forest peut dire, avec l'apprenti du sorcier de Goethe:"die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los"="je ne peux plus me livrer des écrits que j'ai provoqués".

Néanmoins: je ne peux pas me contenter avec un tel changement de l'action, quoi qu'il soit important. Je ne peux pas attendre et espérer, passivement, que Forest change son action sous l'impacte de mes objections, et sous l'impacte des conséquences de ce livre 10/18. Bien sûr: la disposition des miroirs est devenue différente après cette critique, et après la publication de ce livre. Mais cela ne me suffit pas. Il me faut que je manipule un peu les miroirs moi-même, car je suis engagé dans la chose. Il me faut que je devienne, moi-même, de quelque sorte un "artiste sociologique", (sans tomber dans le piège qui est ce nom). C'est ça la beauté des miroirs qui se mirontent: en se contradisent, ils deviennent ce qu'ils contradisent. Il me faut, en autres termes, proposer concrètement une nouvelle stratégie. Une stratégie qui élimine l'erreur du solipsisme, une stratégie vraiment intersubjective.

C'est absurde. Comment peut une critique de Rembrandt ou de Hegel prétendre qu'ils changent ce qu'ils font? Prétendre qu'ils cessent d'être Rembrandt ou Hegel? Bien sûr, c'est absurde, car c'est kafkien. Ça doit être absurde pour être valable. Car l'action de Forest est absurde, est kafkienne. Elle ne réussi pas, si elle ne provoque pas une critique qui prétend la changer. Elle ne réussi pas, si elle ne provoque pas une critique qui prétend qu'elle doit cesser d'être elle-même. Le fait même que je vais maintenant proposer que la stratégie de Forest change est une preuve de la réussite de cette stratégie. Son échec est sa réussite. Kafka.

Pour avancer ma proposition d'un changement de stratégie, je vais reprendre les quatre exemples de l'action de Forest que j'ai donnés dans

le premier endroit où c'est aussi. Je me vais à demander qu'est-ce que je ferais, moi, si j'étais à la place de Forest. Que ne suis-je pas à sa place, en le mirolant, (critiquant)? Mais d'accord il faut dire qu'à sa place je n'aurai fait aucune de ces autre actions, parceque je n'aurai eu ni la capacité technique ni la persistance nécessaire pour les faire, ni même la naïveté de croire en un effet des actions de ce type sur la situation sociale dans laquelle elles se font. C'est à dire: moi à la place de Forest n'est pas moi, mais Forest comme il doit être selon moi. Il ne s'agit donc pas d'une projection de moi en Forest, mais d'une projection de Forest en moi: encore une illustration de comment les miroirs fonctionnent.

(a) <u>La "Bienal 2000" à São Paulo</u>: À la place de Forest je ne cesserai pas d'être brésilien, comme je le suis, (par naturalisation, par arrangement culturel et social, par les nombreux liens familiaux et amicaux). C'est à dire: d'abord, et principalement, je saurai que toute action au Brésil, (ce qui probablement dans le "tiers monde"entier), est beaucoup plus facile à faire qu'en Europe, et beaucoup plus difficile à produire n'importe quoi. C'est une différence de "matériau": le Brésil est plutôt comme le plastiline, et l'Europe plutôt comme une pierre. Ensuite je saurai que toute action au Brésil, (comme probablement dans tous téléocratie), se fait avec l'autorisation implicite du système, ou dans une clandestinité dangereuse. Une action dans la Bienal n'est pas clandestine: donc je saurai qu'elle n'est pas dangereuse ni pour ceux qui participent d'elle, ni pour le système. Enfin je saurai de quoi il s'agit dans la Bienal de São Paulo: d'une manifestation d'une culture coloniale, importée des diverses "métropoles", et laquelle a toujours fonctionné, des siècles durant, pour aliéner les couches dominantes de la société, (la petite-bourgeoisie), de la masse aux cercles opprimant. Je saurai donc que la Bienal n'est pas du tout orientée à une manifestation culturelle autonome, mais plutôt à une manifestation de cinq pouvoir établis au temps de Constantin.

Je ne doute pas que Forest, lui aussi, serait de tout cela. Tout le monde le sait. Mais il y a, en effet, deux façons de savoir. L'une est le savoir**xxxx** souverain d'une chose très bien connue, (ce qu'en appelle, au Brésil, le "saber materializado"). L'autre est le savoir acquis après des nombreuses expériences pour ne pas savoir la chose très bien connue, et c'est le mien. C'est à dire: à la place de Forest je n'aurai pas été dupe de l'accueil enthousiaste et ouvert de la part des "gens" de la communication, ni de l'effet "consécrateur" de mon action, ni de la réalité artistique, soi disant etc. de la culture sur laquelle j'allais agir. J'ai souvent agi sur des matériaux non entièrement différents de celui que Forest a manipulé en ce cas, mais c'était toujours avec un désespoir de cause croissant. Le désespoir est le symptome de l'engagement dans des choses brésiliennes à présent, et son manque est le symptome d'une ac-

tion nem-

52

action non engagée, comme celle de Forest. Et c'est précisément là, où se trouve, à mon avis, la différence entre ce que Forest a fait et ce que j'aurai fait à sa place: je m'aurais engagé.

Mais comme je n'exerce pas à ma place, mais à la sienne, mon engagement serait celui de l'"Art Sociologique". C'est à dire: ma méthode serait la sienne, (les miroirs). Moi aussi, donc, chercherais d'abord d'établir des reculs artificiels. Mais je ne proposerai pas une "Bienal 2000", c'est à dire une fiction dont je serais le seul auteur, et dont la réalité sociale à être miroiter serait la scène remplie d'acteurs, statistes et coulisses. Je proposerai, au contraire, une structure des dialogues avec les participants de la Bienal et ceux qui veulent participer, pour inventer intersubjectivement une fiction. Car une fiction n'est pas moins fictive, si tout le monde se rend pleinement compte de son caractère fictif, et un leurre n'est pas moins effectif, si toutle monde participe consciemment de sa construction. Au contraire: la fiction devient plus "artificielle", et le leurre plus "ironique", donc le recul plus révélateur. Admettons qu'un tel dialogue, (dont j'exposerai la structure de la façon la plus claire), aurait pour résultat exactement l'accord général de faire une "Bienal 2000". Elle ne serait pas la même, néanmoins. Car tous, y compris les directeurs et organisateurs de la "vraie" Bienal, et par conséquence les autorités politiques aussi, sauraient de quoi il s'agit: d'un leurre pour déjouer la "vraie" Bienal. Ce ne serait plus une action "artistique" donc inoffensive du point de vue des autorités, faite par un artiste étranger pour montrer aux artistes brésiliens et au publique de São Paulo ce qu'l'avant-garde fait dans les "métropoles". Ce serait une action dont l'initiative directe aurait partie de la situation elle-même. Car moi-Forest ne serait plus au centre de cette action, mais à sa périphérie, un parmi d'autres miroirs. En ce moment tout le monde, y compris les autorités, aurait compris qu'il ne s'agit pas seulement de déjouer le leurre de la "vraie" Bienal, mais le leurre plus grand dont elle fait partie: celui d'une "vraie" culture brésilienne. Car il s'agissait d'une prise de conscience de la situation par elle-même.

Il se peut qu'une telle action ne se réaliserait jamais, car elle serait dangereuse. Elle ne causerait plus, comme c'était le cas, le frisson agréable d'un danger fictif d'une contestation fictive, ce qui était son attraction pour les participants. Le danger serait vrai et la contestation vraie, précisément parceque la fiction serait confessée. L'action ne trouverait donc pas facilement des partidpants, et ceux qu'elle trouverait seraient des personnes différentes de ceux qui ont effectivement participé. En conséquence la "vraie" Bienal aurait réfusé à être accessible à l'action, et si, par miracle, moi-Forest aurait convenu la Bienal de s'ouvrir quand-même, (avec le concours des participants vraiement engagés)

les autorités seraient obligées à intervenir. Donc: l'action finirait par un échec. Mais j'ai déjà suggéré que l'échec est la réussite de ce type d'action. Car une intervention des autorités, ou même seulement un refus de la "vraie" Bienal, serait le vrai évènement qu'une telle action a pour but. Le jeu serait devenu sérieux. Je ne sais pas quel serait son effet sur la situation: probablement montrès grand. Mais une malaise se répendirait sur toute la Bienal, un climat d'oppression dont on ne sait pas très bien d'où elle vient, et ce serait un vrai miroir de la situation, bien qu'il serait le resultat d'un leurre. Art sociologique.

Mais il se peut aussi que l'action se réaliserait quand-même. Car la téchnocratie est un système très intélligent et ne tombe pas aisément dans un piége. Elle voit bien la beauté d'une telle action de son point de vue: elle donne l'illusion d'une "ouverture" dans un système qui ne veut pas se confesser fermé, mais veut l'être. (C'était, d'ailleurs, cette beauté du point de vue du système qui explique la divulgation de l'action telle que Forest l'a menée effectivement). Donc il se peut que l'autorité aurait permis l'action, quoique avec une certaine prudence. En ce cas elle serait entièrement différente de l'action effectivement menée. Moi-Forest ne serait pas visible dans l'action. Elle serait vraiement ouverte, c'est à dire imprévisible. La situation dans la Bienal, et autour d'elle, bougerait de façon excentrique, et prendrait des proportions toujours plus amples. Ça ne serait pas seulement une "Bienal 2000", mais aussi un "São Paulo 2000", un "Grand Brésil 2000", une "Démocratie 2000", jusqu'à ce que les autorités seraient enfin obligées à intervenir. Car c'est cela, l'art sociologique: il prend un seul phénomène de la réalité sociale pour le miroiter, avec la conviction que les miroirs se propagent dans toute la société par reflexion de reflexion. Si l'action reste limitée sur son phénomène initial, c'est parceque sa stratégie n'était pas la bonne.

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

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

(1) Dans ce cas le thème du dialogue était le geste. Je parlais et je gesticulais au sujet du geste, Forest répondait à mes gestes par des gestes dela camèra, et je modifiais mes gestes, mes paroles et mes pensées en fonction des gestes de Forest. Donc: en ce cas exceptionel la signification du dialogue, (sa diménsion semantique), et sa structure, (sa diménsion syntactique), s'engrenaient. Mais ce n'est pas normal. D'habitude la dimension sémantique d'un dialogue, (son "méssage"), n'a aucun rapport avec sa diménsion syntactique, (son "moyen"), et il s'établi la célèbre dialectique entre "méssage" et "moyen", c'est à dire: entre le contenu et la forme. C'est à dire: dans ce cas "le moyen était le méssage" et McLuhan avait, excéptionellement, raison, mais ce n'est pas normal. Eh bien: la soupplesse de l'equipment vidéo quant à la syntaxe, (quant au "langage"), permet établir un rapport tout à fait nouveau entre méssage et moyen pendant un dialogue. Si le dialogue se fait en français, par exemple, les règles de la langue sont plus ou moins indépendente du thème dialogué. Mais si le dialogue se fait en vidéo, les règle du langages sont beaucoup plus adaptables au thème. Par exemple: Forest a réalisé une bande sur le thème "photographie dans la rue". Sur cette bande on voit un photographe comme il photographie des gens dans une rue, y compri des gens qui photographent. Bien sûr: Forest bougeait en feed-back avec les gestes de ce photographe. Il s'agit donc d'une phénomenologie du geste de photographier. Mais le photographe était l'objet de l'observation active de Forest, et non son "autrui". Imaginons que Forest établisse un dialogue avec ce photographe, (comme il l'a fait avec moi dans le cas ici critiqué), et nous imaginons un vrai "art sociologique". Car non seulement les gestes du photographe changent sous l'impacte des gestes de Forest, et les gestes de Forest, donc la bande elle-même, changent sous l'impacte du changement des gestes du photographe. Mais les gens photographiés par le photographe peuvent, eux aus

si, entrer dans ce dialogue et changer ses gestes sous son impacte. Il s'établi ainsi un rapport entre la syntaxe de l'action, (le langage vidéo), et la signification da l'action, (la photographie dans la rue), par lequel et la syntaxe et la signification se changent mutellement. En ce cas "le moyen ne serait pas le méssage", mais il y aurait un dialogue synthétisant entre moyen et méssage. C'est à dire: la dictature du moyen sur le méssage, (dont Mclhuhan est le prophète), airait été rompue. Et cela n'est qu'un seul exemple du paramètre ouvert à un tel type d'action.

(2) Imaginons maintenant une "table ronde", composée de plusieurs manipulateurs-vidéo qui dialoguent au sujet d'un thème quelconque, (le climat, la situation politique, la mort). Ils parlent "en vidéo", au lieu de parler en français. Étant donné le caractère audio-visuel de la vidéo, le thème ne peut pas être "conceptuel", comme c'est le cas d'un dialogue en français. Il faut donc traduir le thème, (le climat, la situation politique, la mort), du code conceptuel, (linéaire, processuel), dans le code de la vidéo, (il faut le rendre "imaginable"). Mais ce n'est pas tout. Comme il ne s'agit pas d'un discours sur le thème du climar ou de la mort, (comme c'est le cas dans le cinéma ou la TV, par exemple), mais d'un dialogue au sujet de ce thème, il faut faire de sorte que les participants du dialogue puissent prendre des points de vue différents par rapport au thème: c'est à dire il faut l'imaginer sous différents angles. Les bandes qui résultent d'un tel dialogue seraient, chacune, des synthèses de différentes imaginations du thème.

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

(3) La bande a été projetée pendant le congrès de photographie à Arles. Elle était donc à la fois le thème de la table ronde et un des participents de la table ronde. Il y a là des virtualité dont l'importance est difficile à être exaggerée. Il ne s'agit pas d'une "illustration" projetée pendant une table ronde, (comme c'est le cas d'un diapositif ou d'un film). Il s'agit d'une participation active dans le dialogue. Mais les autres participents, (y compri moi-même), ne l'on pas saisi. Ils ne savaient pas quoi faire avec la bande, sauf l'ituliser comme "illustration". Voilà un défi que l'action de Forest nous lance: comment introduire des bandes dans

des dialogues traditionels, c'est à dire: les incorporer et incorporer le dialogue dans elles. En autres termes: comment rendre le dialogue conceptuel un dialogue imaginatif, et comment rendre la bande imaginative un moyen de communication conceptuelle.

On voit ce que j'aurais fait à la place de Forest: j'aurais amplifié et approfondi la recherche initiée par la bande des gestes. J'aurais, en effet, suspecté qu'il s'agit là d'une des voies les plus fécondes vers un art sociologique, beaucoup plus féconde que celles des autres éxemples. Bien sûr: c'est une voie beaucoup plus "élitaire" que les autres, car le nombre des participants d'une telle action est plus restraint. Mais son éffet sur la situation sociale peut être beaucoup plus considérable. Et son éffet sur la manière dont nous "connaissons" peut être révolutionaire, car non seulement il établi un nouveau rapport entre syntaxe et signification, et non seulement il peut provoquer une imagination intersubjective, (au lieu de l'imagination subjective et collective qui nous caracterise), mais il peut aussi rendre l'imagination conceptuelle, et la conception imaginative. N'est ce cela que l'art sociologique a pour but?

(c) La maison de retraite à Hyère: Evidamment: c'était une opportunité que Forest n'apas chosie, mais saisie. Une experiénce sociologique: peut-on imaginer une opportunité plus séduisante? Des sociologue au sens classique, (des "observateurs objectifs"), se penchent sur un phénomène social, (le troisième âge), pour le connaitre. N'est ce pas le moment exacte pour que l'art sociologique intervient pour montrer combien une telle connaissance change le phénomène à être connu? Combien donc l'objectivité est-elle une idéologie? L'intervention de Forest avait donc deux buts évidents: de montrer aux sociologues qu'ils sont melés dans le phénomène de leur recherche, et montrer aux viellards que l'action des sociologues est une manipulation de leur situation, donc une dégradation. Le but évident était celu d'établir un dialogue triangulaire entre les sociologues, les vieillards et Forest pour montrer le rapport concret entre les participants de l'action, ou. mieux encore: un dialogue entre les sociologues et les vieillards provoqué par l'action de Forest, mais dont Forest s'éfface le plus tot possible.

On peut bien imaginer des stratégies pour une telle action. Par exemple: Forest aurait pu "animer" les sociologues et les vieillards à manipuler deux equipement-vidéos qui se miroitent. De cette manière les sociologues se verraient du point de vue des vieillards, et vice-versa. Les sociclogues auraient l'experience concrète de leur action du point de vue de ses victimes, et les vieillards l'expérience concrète de leur situation vue par la sociologie. Je ne doute pas que cela seait une expérience violente pour les deux, et que Forest n'aurait jamais plus été invité à participer de telles recherches sociologiques, (elles sont trop désagréables pour les sociologues). Je l'aurais fait, mais ce n'est pas ce que Forest a fait.

Sans doute: l'action telle que Forest l'a menée, (l'"animation" des groupes de vieillards pour faire des bandes et les projeter ensuite), était, elle aussi, une recherche très intéressante. C'était une recherche (non de la fonction de la sociologie, mais) de la fonction des miroirs et de leur distribution. J'ai déjà décrit, dans cet essai, comment ces miroirs fonctionnaient: les sociologues, les vieillards, moi-même et Forest se miroitaient en forme de labyrinthe, de sorte que chacun se pouvait prendre pour l'observateur de tous les autres et de soi-même. Les bandes fonctionnaient, dans ce cas, plutôt comme pretexte, (comme "film"), et elles n'étaient pas l'outil de l'action, mais un parmi les objets que l'action manipulait. En effet, c'était un jeu dont les pièces étaient les personnes, la maison de retraite, les bandes, et dont les règles étaient celles des points de vue changeants. (Il y a un jeu d'enfants au Brésil qui obéit à ce type de règles). Le but du jeu était de montrer aux participants le leurre duquel ils étaient dupes, (le leurre de la maison de retraite, de la recherche sociologique, de la critique d'art, de l'épistemologie). Donc: l'action était puissante. Mais elle est resté inoubliable pour moi pour une raison différente. C'était une danse macabre.

Il me serait facile d'en donner des détails affreux. Je ne le ferai pas. Car nous connaissons tous l'aspet grotesque de la mort qui s'approch sans être acceuillie. Pensons à Bosch. Mais c'était différent de Bosch. Sur les toiles de Bosch nous voyons les masques de la mort. Dans l'action à Hyère nous avons vu les masques de la mort regardant soi-même et s'amusant avec le spectacle. Donc: d'une certaine manière on pourrait dire que l'action était un leurre pour déjouer le jeu de la mort. Sur plusieurs niveaux: Sur le niveau de la maison de retraite, ("retraite de la vie"), sur le niveau de la société de consommation,("consommer pour oublier la mort"), sur le niveau de la réprésentation théatrale, ("faire comme si la mort n'était pas"), sur le niveau de la culture tout court, ("négation de la mortalité de l'homme"). Et tout cela était fait par des images, et dans un esprit de jeu. En bref: des points de vue ironiques par rapport au fait grotesque de la mort. Une recherche de l'art perdu de mourir.

A ce point de mon argument je devrais, bien sûr, analyser les aspets de ce thème. Comment nou s ne savons plus vieillir. Comment nous enfermons les vieux, au lieu de leurs concéder la place d'honeur qu'ils occupent dans d'autres sociétés. Comment nous cachons la mort. Comment la société "riche" de l'Europe Occidentale et des Etats Unis est une espèce de maison de retraite par rapport à la grande majorité de l'humanité. Comment la mort de Dieu empêche la mort humaine. Comment la décision vers la mort, et même son acceptation passive, est devenue difficile dans une situation d'idolatrie de la survie artificielle. Quelle est la signification de la célèbre prière de Rilke: "Herr, gib jedem seinen eignen Tod", (Sei-

gneur, concède à chacun sa mort appropriée). Je ne le ferai non plus. Car je ne crois pas que l'action que je suis en train de critiquer avait le propos conscient de le faire. Je ne crois pas que le thème de la mort était a priori le thème visé par Forest. Il s'est posé spontanément. Forest l'a accueilli, sans l'"éffroi et tremblement" dont j'étais la victime, et j'ignore s'il a donné suite à la recherche de ce thème dans ses actions subséquentes. Je l'aurais fait. Car je soupçonne que c'est cela, au fond, de quoi il s'agit dans l'art sociologique: de nous fournir des miroirs dans lesquels nous pouvons nous voir mourir. "Ars moriendi". Et l'intersubjectivité, n'est elle pas le cri: "je meurs, tu meurs, mais nous ne mourons pas!"?

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

(d) Les espaces vides dans la presse: Creuser des trous est, sans doute, la façon la plus évidente par laquelle la dignité humaine s'affirme par rapport à la pleinitude solidement crétine du monde. Car celui qui fait un trou ne nie pas seulement le monde comme il est, mais il affirme aussi comme il doit être. C'est la situation du sculpteur en face du bloc de marbre. Il fait des trous, non seulement parcequ'il nie le marbre comme il est, mais aussi parcequ'il a un modèle de comment le marbre doit être. Et c'est aussi la situation du révolutionnaire en face de la société. Il fait des trous, non seulement parcequ'il nie que la société soit bonne, mais aussi parcequ'il croit savoir comme elle doit être. Si Forest fait des trous dans la presse, c'est non seulement parcequ'il la déteste comme elle est, mais parcequ'il croit savoir comme elle doit être. C'est à dire: la presse est son materiau: il ne travail pas pour elle, ni dans elle, ni avec elle, mais sur elle. Il n'est pas journaliste, ni meta-journaliste, ni critique du journalisme, mais anti-journaliste. Sa position, dans ce cas, est nette: une opposition.

Je partage cette position, et je sais, donc, combien elle est difficile à être maintenue. Car la presse n'est pas réellement un matériau: il faut la chosifiée pour qu'elle le soit. En réalité il y a d'autres dans la presse, des personnes comme nous et avec nous, et nous sommes en dialogue avec eux. Je suis donc contre la presse comme elle est, et j'ai donné mes

raisons dans le chapitre qui parle de notre situation culturelle. Mais je veux aussi publier dans la presse, et que la presse écrit à mon sujet, car je dialogue aussi par son moyen et avec elle. Et dans le cas de Forest l'ambiguité est encore plus violente: sa position vis-à-vis la presse est nette, mais son action par rapport né l'est pas, et ne peut pas l'être.

Dans l'action ici critiquée l'amiguité ne saut pas aux yeux. Il s'agit de faire des trous dans la structure discursive de la presse pour permettre des ouvertures à la communication dialogique. C'est donc une action contre la puissance totalitaire des mass media, et en faveur d'une articulation culturelle non stéréotypée par les modèles irradiés par les mass media. Je ne vais pas critiquer la naiveté d'une telle action, car peut-être il faut être naif de quelque sorte pour faire n'importe quoi dans notre situation. Ni vais-je critiquer son résultat, qui est certainement mélancolique par rapport è son but, mais probablement positif par rapport à la continuation de la recherche de l'art sociologique. Mais ce que je vais critiquer est le fait que l'ambiguité dont j'ai parlé est présente dans l'action, quoiqu'elle soit cachée. En d'autres termes: il me semble que l'action de faire des trous dans la presse est aussi, et necessairement, une action de faire une publicité dans la presse pour soi-même, et donc pour la presse.

Le problème posé par cette action est important: c'est le problème de la dialectique entre le privé et le publique. Je ne peus pas entrer dans l'analyse que Hannah Arendt fait de cette question, mais il faut néanmoins fixer quelques points. Le domaine du publique est le domaine de la liberté, car c'est le domaine de l'échange pour établir les "valeurs", (c'est à dire: de la politique). Les mass media répresentent une invasion globale du domaine publique dans tous les domaines du privé, et sont donc, apparament, une influence liberatrice, politisante. En réalité le contraire est le cas, car les mass media privatisent le publique en l'injectant dans le privé, ils rendent tout phénomène publique un évènement privé, et l'influence des mass media est donc, en réalité, une dépolitisation totalitaire. Pour renverser cette tendence, il faut faire de sorte que le domaine du privé invahisse le domaine du publique. Mais ce domaine du publique est dominé par les mass media, lesquels absorbent immédiatement toute invasion privée et la retournent en 180 degrés. C'est à dire: toute publication devient presqu'automatiquement une privatisation. le problème est bien connu, quoique mal articulé, sous le nom de "récuperation". Il s'agit d'un cercle vicieux, par lequel toute publication n'est pas "récuperée", mais renversée en son contraire. Toute ouverture apparente dans le système publique le ferme d'avantage. Et le savoir de ce fait, (cybernétique), est l'ambiguité dont je parle. C'est le savoir du fait que si je fais des trous dans la presse, j'ai ouvert un nouveau paramètre d'action pour la presse telle qu'elle est, au lieu de l'avoir changé. C'est pourquoi la presse me permet de faire ces trous.

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

Mais c'est précisement où se cache l'ambiguité. Car dans une telle lutte de judo on ne peut pas parler d'une action sur un matériau. La presse ne se comporte pas comme une matière première, comme le marbre sous mes coups. Elle ne réagit pas stupidement en se cassant ou en cassant mon ciseau, comme le ferait une vraie matière première. Elle agit avec intélligence, car elle n'est pas plus stupide que moi: elle est comme moi. Elle est mon autre. Et si j'essai de la réifier, pour pouvoir faire mes trous dans elle, elle essait de faire le même par rapport à moi. C'est à dire: la lutte contre la presse est un dialogue avec elle, et non un discours sur elle, comme la sculpture est un discours sur le marbre. Et je m'engage dans ce dialogue tout en luttant contre. Tout en étant anti-journaliste, je deviens journaliste. Et tout en transformant la presse en mon matériau, je deviens un parmi les matériaux de la presse: un fait divers. Et ce qui est pire encore: ça me plait. Car le dialogue est toujours une expérience plaisante, et si le partanaire est tellement puissant comme c'est la presse, l'expérience devient encore plus plaisante. Ainsi non seulement je travail derrière le dos de la presse et à son insu, mais elle aussi travail derrière mon dos et à mon insu, jusqu-à ce que je recul et me rend compte de se fait.

C'est inévitable. Car les mass media ne sont pas de choses, mais des hommes. Il s'agit, dans l'action ici critiquée, du même erreur ontologique dont j'ai déjà parlé, de la confusion ente

logique dont j'ai déjà parlé: de la confusion entre la chose et l'autrui. Seulement: dans le cas considéré ici cette confusion est voulue. La stratégie, le leurre, dans ce cas, est précisément de faire comme si la presse était une chose. Ici, il s'agit précisément d'un refu de l'intersubjectivité avec la presse, pour pouvoir établir un rapport intersubjectif, c'est à dire un dialogue, avec ceux que la presse manipule.

Je ne sais pas ce que j'aurais fait à la place de Forest dans ce cas. Je partage avec lui la conviction qu'il faut faire n'importe quoi pour s'opposer à l'action dépolitisante, donc désocialisante, de la presse. Je partage avec lui la conviction qu'une telle action est un des objets de l'art sociologique. Et je ressens, comme lui, l'attraction exercée par la presse sur tous ceux qui veulent publier. Mais c'est facile pour moi de dire que je ne sais pas quoi faire. Car le grand mérite de l'action ici critiquée est précisément d'avoir montré qu'on ne sais pas quoi faire. Et cela est peut-être caracteristique de l'action de Forest: il ose faire, où d'autres ont perdu l'espoir. Je n'aurais jamais essayé de rompre la domination totalitaire de la presse par une confrontation directe avec elle. La desproportion des deux forces, et l'ambiguité de la mienne par rapport à la presse, m'airait découragé. Forest, au contraire, l'a essayé. Bien sûr: il a échoué. C'était inévitable. Mais il nous a montré, concrètement, qu'il faut faire quelquechose. C'est important.

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

.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

Dans le premier paragraphe de ce travail j'ai averti le lecteur qu'il sera le témoin d'un dialogue parfois violent entre l'action de Forest et ma pensée. Et j'ai dit que le propos de ma participation dans le dialogue est d'ouvrir le lecteur à l'action de Forest, et de provoquer des doutes en Forest par rapport à son action. Il faut maintenant clarifier ces affirmations initiales. Ce que le lecteur vient de lire n'est que mon point de vue à moi. Il ne peut pas juger. Pour pouvoir le faire, il lui faut connaitre aussi le point de vue de Forest. Et pour le connaitre, il

faut participer de l'action de Forest. Donc: ce que le lecteur vient de lire est une invitation à une participation avec Forest. Et c'est une invitation à une participation au sens vrai de ce terme: à une action avec Forest, non à une consommation de ce qu'il fait. Ainsi le lecteur entrera, lui aussi, dans le dialogue violent qu'il vient de lire. Car, bien sûr, le dialogue n'est pas gentil, et ne doit pas l'être. Le thème dialogué, notre situation dans laquelle nous nous trouvons ensemble, ne permet pas l'échange de gentillesses. Ouvrir le lecteur à l'action de Forest, c'est le provoquer (ou comme on dit maintenant: l'"animer"), à contester son action tout en l'acceptant. C'est à dire: le provoquer à faire comme moi.

Quant à Forest, je ne crains pas trop pour lui: il sait se défendre. La preuve en est qu'il m'a animé à écrire ce que je viens d'écrire. Et je crois que c'est cela présisément la définition de l'art sociologique: l'art de provoquer autrui pour m'attaquer afin que je puisse me défendre. C'est le cas de Forest, mais aussi le mien. Mon action, elle aussi, quoique beaucoup moins visible que celle de Forest, est une provocation d'attaques. J'aime me battre comme lui. J'aime me battre avec lui et avec le lecteur. Je fàis, moi aussi, à ma manière, de l'"art sociologique". Et le lecteur fera le même, s'il entre dans le dialogue. N'est-ce cela une façon de dire qu'on aime être dans le monde avec les autres, malgré tout? Car se battre avec les autres c'est se battre contre le monde. Et le danger qui nous menace, est que nous ne battons plus avec les autres, mais que nous les manipulons. Toute ma critique de l'action de Forest peut donc être résumée ainsi: son action est une provocation de combats entre les hommes contre le monde, et c'est très bon, cela. Mais quelquefois, au lieu de se battre contre les hommes, il essai de les manipuler. Et c'est très mauvais, cela. Il faut lui permettre à continuer à nous provoquer. Mais il faut l'empecher à nous vouloir manipuler. Et nous pouvons faire les deux choses en le combattant. Façons cela.

Je ne voudrai pas finir cet essai sans un mot d'avertissement. Ce que je vous ai présenté est, je crois, une chose importante. Il ne s'agit pas, dans l'action de Forest, de n'importe quelle action. Bien sûr: il y en a d'autres comparables. Mais elles ne sont pas nombreuses. Forest ose faire, et il n'y en a pas beaucoup qui le font. C'est à dire: les opportunités que nous avons pour participer activement des évènements ne sont pas nombreuses. Elles sont aussi nombreuses que les action de ceux qui osent faire. Les mass media nous font croire que nous participons souvent des évènements: par des manifestations politiques, sportifs, "culturelles" etc. Les mass media nous trompent. Il ne s'agit pas de participations dans ces cas, mais de mouvements provoqués en nous par des modèles figés, stéréotypés imprimés sur nous de haut vers le bas. Pour pouvoir participer vraiement des évènements, il faut pouvoir faire ses propres modèles. Non seule-

ment ses propres modèles de comportement, mais aussi ses propres modèles de l'expérience concrète. Pour pouvoir participer vraiement des évènements, il faut pouvoir devenir à la fois politicien, artiste, et, (pourquoi pas?), chercheur scientifique. C'est très difficile, mais ce n'est pas tout à fait impossible. Et c'est le but de l'art sociologique.

Donc: ce que je vous ai présenté est une chose importante. Et, en effet, son importance est une fonction de notre participation. Plus nous en participons, plus elle devient importante. Plus elle échappe au control de Forest, plus son action deviendra importante. Prennons possession de son action. Rendons-la toujours plus importante. Sans, bien sûr, l'éliminer de l'action. Car il n'y a pas beaucoup de gents qui ont son imagination, son énérgie et sa persistance. Plus nous arracherons l'initiative de l'action de ses mains, plus nous aurons besoin de lui, pour qu'il essai de l'arracher de nos mains. C'est un jeu, tout cela, un leurre, quoiqu'un jeu sérieux et un leurre sérieux. Jouons avec Forest pour voir qui gagne.