

**Annick Bureau**  
**Interview avec Fred Forest**  
**réalisée le lundi 22 décembre 2008 à Paris**

Fred Forest fait partie des artistes pionniers de l'art vidéo, de l'art des médias et des réseaux. Que ce soit dans les médias de masse (presse écrite, radio, télévision), dans les réseaux analogiques comme le téléphone, ou dans les réseaux électroniques et numériques (avec le Minitel en France, puis Internet), sa pratique est celle d'actions, d'événements qui se glissent dans les interstices de la communication, souvent critiques, toujours pleins d'humour ... quelquefois grinçant.

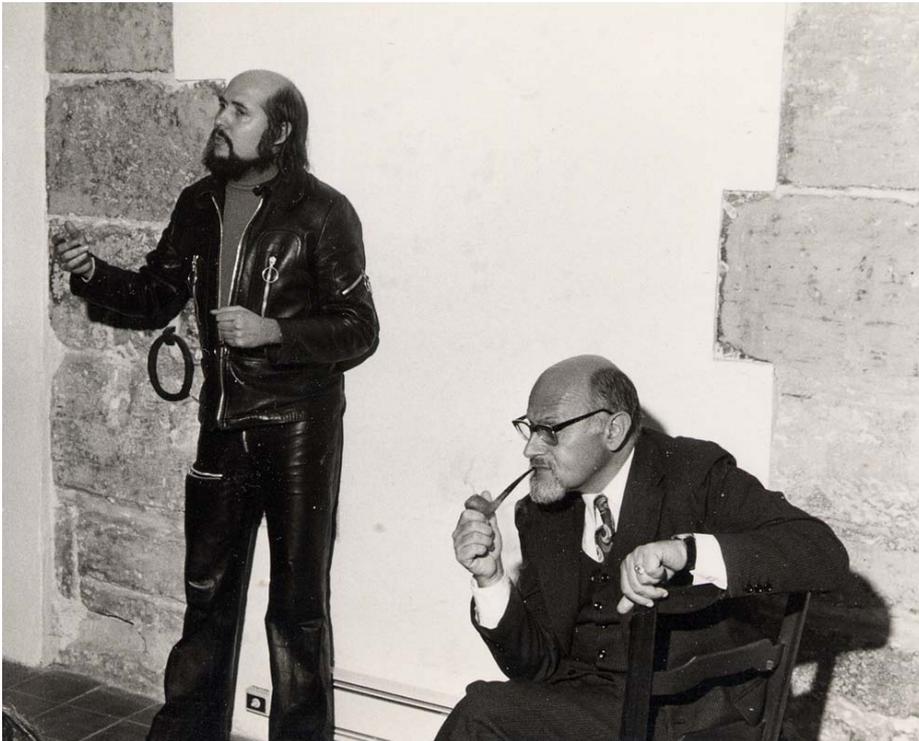
Sa création artistique a toujours été accompagnée d'un riche dialogue avec des théoriciens et philosophes et il a lui-même écrit de nombreux manifestes et textes. Vilém Flusser a été un de ces théoriciens avec lequel il a entretenu des échanges denses, riches de réalisations communes ou d'influences mutuelles.

Cet entretien avec Fred Forest à propos de Vilém Flusser que j'ai effectué le 22 décembre 2008 évoque certains de ces projets, mais il ne peut rendre compte de la relation d'amitié que j'ai sentie toujours aussi vivante dans la parole de Fred Forest. La limite de la recherche universitaire et de l'histoire de l'art bute sur l'humain : la création artistique, tout comme la pensée intellectuelle, se construisent aussi dans l'intersubjectivité dialogique, un point qu'ils partageaient, dans l'infime d'une conversation apparemment banale un soir d'été ou lors d'un trajet dans le métro parisien.

Annick Bureau : Ta création artistique a toujours été accompagnée de relations étroites avec des philosophes et des théoriciens. Pour ne citer que deux noms, Mario Costa, plutôt autour de l'esthétique de la communication et Vilém Flusser, plutôt autour de l'art sociologique, deux "mouvements" dont tu es l'initiateur ou un des co-initiateurs. Comment as-tu rencontré Flusser, dans quelles circonstances ?

Fred Forest : Je voudrais ajouter Pierre Restany à cette liste de gens avec qui j'ai entretenu des rapports privilégiés. Ce n'est pas un théoricien, c'est un critique d'art, mais il a joué un rôle important. Je dois citer aussi Pierre Lévy, Derrick de Kerckhove, Edgar Morin, et en fait, il y en aurait bien d'autres. J'ai rencontré Flusser car il était conseiller pour la Biennale

de São Paulo. Il était venu en Europe pour identifier des artistes qui travaillaient avec la communication, il a eu mon adresse par René Berger et m'a rendu visite en banlieue parisienne où j'avais mon atelier. C'est grâce à lui —ou à cause de lui— que je me suis retrouvé invité à la 12<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1973. Par la suite, comme le régime brésilien était devenu un régime militaire, il n'est plus retourné dans ce pays, ou peut-être seulement une fois, et il n'était pas présent à cette biennale de 1973. J'y ai fait une série d'actions et d'installations : des téléphones ont été installés sur des socles blancs dans la Biennale, les gens pouvaient appeler et laisser des messages ; des annonces dans les journaux invitaient les gens à envoyer des messages qui étaient ensuite affichés sur des cimaises dans la Biennale ; des actions urbaines dont la dernière "Le blanc envahit la ville" où une quinzaine de personnes déambulaient en ville en brandissant des pancartes blanches. Des centaines de gens les ont rejoints. J'ai fini par être arrêté par le D.O.P.S. (Département de la police politique) après avoir bloqué la circulation durant deux heures dans le centre de la ville.



Conférence conjointe, Fred Forest et Vilém Flusser au Centre Albertus Magnus à l'initiative de l'Association " Recherches et communication" créée par Fred Forest en 1969 ayant pour objet de développer l'art en relation avec les nouveaux moyens de communications technologiques (Mardi 31 octobre 1972).

AB : Mais ta rencontre avec Flusser aurait pu rester ponctuelle, or non seulement des liens se sont tissés, mais des œuvres ont été créées où il tenait une place.

FF : Je crois que les relations dépendent de la personne avec qui on les entretient. Il y a des atomes crochus ou pas, il y a quelque chose qui se partage intuitivement. J'avais une fascination pour lui, pour la vivacité de son esprit, pour sa faculté à analyser et à m'apprendre des choses sur mon propre travail. Et je crois que l'inverse était vrai également. Pourquoi je l'ai intéressé ? Il me l'a dit, il le disait même publiquement, il m'a dit, avec son accent inimitable : "Fred, tu es mon matériau". Et il s'en amusait. J'ai fait une œuvre qu'il m'a inspiré, *Le Trou*, pour lui rendre hommage. C'était dans l'édition du 28 novembre 1988 du journal *Nord-Matin*. Sur une pleine page, un cercle noir occupe le centre de la feuille, une paire de ciseaux invite à la découpe. Le texte qui l'accompagne dit : "Creusons un trou dans le journal ; Un vrai trou dans un vrai journal ; Avec une paire de ciseaux ; Creusons un trou ; Un vrai trou d'artiste ; Un trou qui sert à regarder derrière le trou ; A regarder derrière les apparences ; Un trou qui permette désormais de regarder la vie de l'autre côté ; Ce trou vous appartiendra pour toujours ; Pour toujours car c'est vous qui l'avez creusé...". Cette idée m'est venue à la suite d'un repas après un colloque auquel il participait. Il parlait, gesticulait, tout le monde l'écoutait, c'était un comédien-né. Tout d'un coup, il me désigne et dit : "vous voyez ce type-là, c'est le type qui fait des trous dans les médias". C'est pour ça que j'ai fait cette œuvre, quelques années plus tard. J'ai fait *Le Trou* parce qu'il a dit ça. Je lui ai renvoyé la balle de cette façon. Cela s'est passé peut-être 4 ou 5 ans après ce repas. Je l'ai fait spécialement pour lui rendre une sorte d'hommage.

AB : Une autre œuvre est emblématique de votre relation : la vidéo *Les gestes du professeur* en 1974. Il s'agit là d'une réelle collaboration. Elle s'inscrit dans une série que tu as créée entre 1972 et 1974 et lui-même a écrit une série d'essais sur la phénoménologie des gestes et un texte pour ton livre *L'art sociologique*.

FF : En fait, il commençait à écrire des textes sur les gestes à ce moment-là. J'ai été lui rendre visite à Fontevault. J'étais toujours muni de mon portapack à cette époque, j'avais l'arrière-pensée de faire quelque chose. On a commencé à parler, on s'est concerté et l'on a décidé de faire quelque chose sur les gestes et que ce serait les gestes du professeur en train de parler des gestes. Avant de commencer, on s'est mis d'accord sur le fait que le document

que l'on allait filmer aurait la durée mécanique de la bande, c'était des bandes de 20 minutes, 1/2 pouce Sony, noir et blanc. Si son discours était épuisé avant la fin de la bande, il devait s'arrêter et attendre que la bande se termine et, au contraire, il serait coupé *cut* s'il dépassait les 20 minutes. Le cadre est champêtre, ce n'est pas un amphithéâtre, c'était l'été, il est en short, torse nu.... et ce qui est intéressant pour moi, même après 30 ou 40 ans, c'est que c'est vraiment une action, une œuvre, une expérience qui s'est faite ensemble. La caméra était aussi un médium qui nous liait. Il pensait que la relation dialogique est riche parce que tout n'est pas prévu et ce qui tout d'un coup arrive fait réagir l'autre et apporte des éléments intéressants dans l'échange et cette vidéo s'est vraiment faite sous cette forme. C'est faire quelque chose ici et maintenant.

AB : Dans cette vidéo, il utilise un miroir pour que tu te filmes en train de le filmer, dans une mise en abîme. De qui vient l'idée du miroir ?

FF : De moi. D'ailleurs, je n'arrive jamais à prendre mon reflet dans le miroir !

AB : En effet. Cette idée du miroir revient souvent dans sa théorie.

FF : Et en particulier sur moi. Il dit que je suis quelqu'un qui déplace des miroirs pour que l'on ait un autre point de vue. Il y a d'autres éléments que j'ai utilisés : par exemple il y avait son ombre. Ça je ne l'avais pas prévu. Et lui analysait cette relation en train de se faire, comment moi aussi je changeais son discours, parce que c'était moi qui choisissais les points de vue, les gros plans ou de prendre son ombre et, par la même, je faisais entrer dans cette chose qui se faisait ensemble, un facteur personnel qu'il n'avait pas prévu et que je n'avais pas prévu non plus avant que d'être là et de le faire.

AB : Dans cette vidéo, ses mains sont très intéressantes. Les gestes de la main droite indiquent "Flusser jouant à être le professeur Flusser" tandis que la main gauche signale les habitudes de l'orateur dans un colloque, alors qu'il est en short et torse nu. À un moment donné, il regarde sa montre, il la regarde parce que la bande dure 20 minutes, mais 20 minutes, c'est plus ou moins le temps de parole que l'on a dans un colloque et c'est tout à fait le geste de l'orateur à la tribune qui jette un coup d'œil au temps qui lui reste. Je trouve que là, il y a une dialectique passionnante.

FF : Au niveau de l'image, c'est moi qui avais toute initiative, le choix de filmer sa main, etc. J'aurais pu prendre à la place son visage et la bande aurait pu être faite de mille façons différentes et pour moi, comme "filmeur", c'est ce qui était le plus significatif dans la situation qui m'intéressait. C'était un acteur devant moi qui était un professeur mais qui jouait à être un professeur dans un cadre champêtre.

AB : Tu situes cette œuvre plutôt dans le cadre de l'art sociologique ?

FF : Tu sais, tout ça ce sont des étiquettes...

AB : Justement, dans le texte qu'il a écrit pour ton livre *L'art sociologique*, il fait toute une exégèse du terme "art sociologique" et c'est là qu'il introduit cette idée de miroir et de déplacement de point de vue et de cascades de déplacements de points de vue. Il écrit : "Toute épistémologie traditionnelle implique que connaître procède du fait d'avoir provoqué une rencontre quelconque entre un 'sujet' et un 'objet' donnés. L'épistémologie à laquelle je me réfère postule que "connaître" procède du fait d'avoir provoqué une vision dans un miroir où l'on voit soudain apparaître le *sujet et l'objet ensemble*". Et un peu avant, il indique que la vidéo peut être un de ces miroirs.

FF : Là, tu as tout à fait raison. Pour lui, et pour moi aussi, l'art sociologique, qui est dialogique et interactif, c'est la possibilité pour le récepteur de prendre conscience de quelque chose, mais aussi pour l'émetteur, par le biais d'un "quelque chose" qui, à moment donné, se superpose. L'art sociologique, d'une manière plus large, quand il ne s'agit pas seulement de deux individus, c'est un certain positionnement dans la société, qui vise à l'aide d'un outil qui est la vidéo, de créer des événements. Des situations qui tout d'un coup révèlent un autre espace où les gens peuvent prendre conscience de leurs propres comportements. Le travail de Flusser sur les gestes, c'est aussi une observation et une analyse des comportements. Comment est perçu et conscientisé notre comportement selon ce qu'on dit, ou qu'on ne dit pas, avec les gestes ?

AB : Il est aussi très critique à ton égard. Il pense que si tu es sorti de l'objectivité, tu n'es pas assez dans l'intersubjectivité. Toujours dans *L'art sociologique*, il écrit : "Forest est pleinement conscient de la nécessité d'admettre qu'on est mêlé dans la chose. Il fait la

'réduction phénoménologique'. C'est pourquoi il est en dehors de l'objectivité, et en ce sens il est en train de surmonter notre crise. Mais il ne se rend pas compte qu'il faut aussi essayer de s'effacer, faire la 'réduction eidétique'.

FF: Il me disait : tu ne t'oublies pas assez, il y a un moment où il faudrait que tu sortes de la scène, que tu disparaisses...et c'était, là, le point essentiel de notre différence, de notre désaccord.

AB : J'ai l'impression que pour lui, ce que tu fais pourrait avoir plus d'impact, que ce ne serait pas uniquement de l'art à "vocation artistique" mais pourrait être de fait un levier pour changer la société alors qu'il pense que dans ton propos tu ne vas pas jusque-là, que tu révèles quelque chose par un acte artistique mais finalement que tu ne te poses pas en changeur de société à travers cet art.

FF : Ca, c'est son point de vue ! Et moi, je lui disais, c'est facile de faire des effets de voix dans les colloques, etc. Mais va dans la rue, c'est tout autre chose (rires). Je fais ça, parce que c'est une façon de m'accaparer d'un pouvoir que je n'ai pas. Si tu n'as pas de pouvoir, tu ne peux pas agir sur la société pour la dénoncer. Tu peux la dénoncer par la parole, mais quand tu es sur le terrain comme je le suis et que tu veux t'approprier un pouvoir, tu es confronté à une réalité et donc tu dois avoir une stratégie. Et dans la société, aujourd'hui, si tu n'es pas celui qui a le micro, soit qu'on te l'a donné, soit parce que tu l'as pris, tu n'existes pas. Pour arriver au moment où j'ai le micro je joue sur mon nom, je joue sur mon image, parce que notre société fonctionne sur ces valeurs-là. Et il n'a jamais voulu comprendre ça. Ca pouvait être très violent entre nous quelquefois. Je me souviens d'un jour, c'était à l'Institut de l'Environnement à Paris, dans la bibliothèque, où régnait un calme studieux. On ne s'était pas revu depuis mon dernier voyage au Brésil. Tout d'un coup, il m'aperçoit, bondit comme un beau diable et s'écrie : "Fred, tu m'as trahi !", rompant le silence quasi religieux des lieux.

AB : Pourquoi a-t-il dit que tu l'avais trahi ?

FF : Parce qu'il n'était pas sur place au Brésil quand tous ces événements contestataires inspirés par mon activisme naturel se sont déroulés pour la XII Biennale. Ce qui l'a frustré,

c'est que finalement j'ai fait ce qu'il aurait rêvé peut-être de faire, mais il pensait que c'était impossible dans ce contexte et que par conséquent j'avais bénéficié d'une certaine complaisance des pouvoirs en place. Je suis allé au-delà du projet initial tel que je l'avais conçu. J'ai pu le faire parce que j'avais la complicité des journalistes sur place. Ils ont commencé à me donner de l'espace dans les journaux. Puis j'ai décidé d'aller dans la rue, déclarant que l'artiste ne resterait pas enfermé dans la Biennale, dans le ghetto culturel. Les journalistes me suivaient dans la rue, ils renvoyaient ça le lendemain dans leurs journaux. Il y avait une sorte d'amplification que moi j'activais. J'ai mis en place un processus qui m'a échappé. J'avais sous-estimé la capacité de participation des Brésiliens. Je ne suis pas un héros, cela s'est fait malgré moi jusqu'au moment où la police m'a mis le grappin dessus. Ayant connu, lui-même, ce régime militaire extrêmement répressif, Flusser ne pouvait pas penser depuis l'Europe que c'était possible. Il n'a pas compris qu'un étranger pouvait encore faire cela au Brésil avec un régime aussi dur mais en bénéficiant par contre du soutien de l'information.

AB : Il y a cette œuvre constitutive à la Biennale de Sao Paulo en 1973 que tu n'as pas fait avec lui, mais à cause de lui finalement, il y a *Les Gestes*, et *Le Trou*, mais tu as fait aussi d'autres projets avec lui.

FF : Oui, par exemple, il a participé à *Archéologie du présent. Investigation électronique de la rue Guénégaud*, en 1973 et *Vidéo-Troisième Age*", la même année. Pour la *Rue Guénégaud*, une caméra filmait la rue et l'image était renvoyée dans la galerie en temps réel. La légende disait "A cette époque la rue Guénégaud était ...". J'avais demandé à Pierre Restany, René Berger et Vilém Flusser de parcourir la rue en enregistrant ce qu'ils voyaient sur un magnétophone, pour poursuivre l'analyse par le témoignage humain de cette rue en tant que canal de communication, canal d'événements, etc. Pour la rue Guénégaud, j'ai pris conscience d'une méthode qui existait, dans l'intuition, avant qu'elle n'existe à ma conscience, qui était de présenter une réalité comme si elle appartenait au passé, et donc de créer une distanciation, pour moi, mais aussi pour le public, en donnant à voir le présent comme s'il s'agissait déjà du passé... *Vidéo-Troisième Age* s'est réalisé dans une maison de retraite d'anciens ouvriers du bâtiment. La proposition leur a été faite de réaliser des vidéos sur des sujets de leur choix. Le projet dont j'avais proposé le dispositif avait été engagé à l'initiative de Jean-Philippe Butaud, gérontologue et sociologue, qui occupait un poste de cadre dans une

institution de recherche.

AB : Pourquoi as-tu fait intervenir Flusser dans ce projet ?

FF : Quand tu es dans une situation, engagé à fond, tu n'as pas forcément un point de vue lucide, et puis il y a aussi une question de déontologie qui se pose. Je n'avais pas toute la connaissance nécessaire et la formation concernant le comportement des individus dans la dynamique de groupe, l'éthique qu'il faut mettre en œuvre. Il y a des choses à respecter. Il faut un œil extérieur qui témoigne, qui cadre les limites de l'action, ou peut la recentrer d'une façon disons plus pertinente. Flusser et Butaud étaient des “ professionnels ”, ils avaient à tirer des situations que je créais des enseignements qui pouvaient être plus intéressants que ce que je pouvais en tirer moi, à partir de la formulation des questions que je posais. Il a suivi la constitution des équipes, la dynamique de groupe, ce qui se passait à l'intérieur des groupes constitués, les antagonismes, les frictions, mais aussi le jeu et le détournement que constituait cette action à l'intérieur même de l'institution, vis-à-vis de son administration elle-même... C'était très intéressant. La parole était restituée à la fin de chaque journée dans des séances collectives, les pensionnaires les plus lucide ont vu l'occasion de faire passer leurs revendications, de les faire remonter jusqu'à la direction par ce biais. Mon action a pu faire que ces gens ont obtenu des choses qu'ils n'arrivaient pas à avoir depuis des années : un établi pour pouvoir bricoler, un changement d'étage pour la TV collective, un animal de compagnie etc. Flusser était un observateur et un questionneur des retraités et je pense qu'il était plus pertinent que moi pour poser des questions intéressantes. Jean-Philippe Butaud, sociologue de formation, a d'ailleurs rédigé un livre à partir de ce projet. Là où il y a eu un échec pour moi, c'est que je pensais que les retraités pourraient s'emparer de la caméra. Ils n'ont pas pu pour des raisons de poids de la caméra et aussi techniques. Finalement c'est nous seuls, les ”animateurs”, qui avions le choix du point de vue. J'ai eu l'idée de simuler un anniversaire, d'introduire la fête et de voir si elle pouvait être véritablement festive ou si ce serait artificiel. À un moment donné, les pensionnaires, sous l'œil de la caméra, ont ouvert le champagne et ils sont venus vers nous avec les verres. Avec ce simple geste, élémentaire et humain, ils avaient brisé le cercle dans lequel la caméra et notre point de vue les enfermaient. Là, il y avait de l'intersubjectivité. J'ai eu un grand regret avec notre départ plus tard, à la fin de notre mission. Plus qu'un regret, un remord, parce qu'on est parti, en laissant ces gens-là livrés à eux-mêmes. La direction n'a

rien voulu savoir pour poursuivre l'expérience avec une certaine autogestion de leur part et la mise à disposition d'un équipement léger d'enregistrement. On est parti et tout a été terminé pour eux. Ils ont été rendus à leur vacuité et à leur ennui quotidien.

AB : J'ai l'impression que la critique de Flusser porte sur ça, sur cette limite.

FF : (rires) Tu sais ce que je lui disais : tu n'as qu'à le faire, mieux que moi.

AB : Tu écris quelque part : "Le développement de toute aventure créatrice reste lié pour moi à un élan intuitif que l'on s'efforce par la suite de faire entrer avec plus ou moins de bonheur dans les carcans des raisons raisonnantes". Je pense qu'il y a quand même une méthode, cette capacité d'actes dans le réel, de trouver des interstices et de t'y engouffrer pour les agrandir. Elle n'est peut-être pas consciente ou elle est venue après...

FF : Elle est venue après parce qu'il y a des gens comme Flusser, ou d'autres, qui m'ont rendu conscient de ça. Ils m'ont fait comprendre certaines choses que je faisais et dont je n'avais pas conscience. Flusser était là et j'avais un certain feeling avec lui. Cela aurait pu être quelqu'un d'autre et les choses auraient été différentes alors. Quand je l'ai mieux connu, j'ai compris, et accepté, que ses critiques, aussi dures ou injustes soient-elles, c'était ça qui me faisait avancer. Mais quand tu es confronté à une réalité et que tu es dans un rapport de forces, tu es dans une situation où la première des choses pour être efficace est de jouer sur ton image et sur ton nom. C'est le statut acquis de ce point de vue qui te conforte dans tes actions. Donc il y aurait, à mon avis, une antinomie fondamentale avec le fait, dans un même temps, de devoir s'effacer. Je crois que notre divergence se situait là.

AB : Dans ce que tu dis, dans ce que j'ai lu de lui, tout ce qu'il vivait était objet et matériau de pensée, cela me semble un point sur lequel vous vous retrouvez. J'ai l'impression que tout élément, anecdotique aux yeux de quelqu'un d'autre, devient pour toi le point de départ de cristallisation de quelque chose qui va devenir une action.

FF : C'est vrai, mais tu vois, là tu viens de m'apprendre quelque chose sur moi-même, mais c'est vrai. Le processus de création chez moi c'est souvent ça.

AB : Je pense que dans ta pratique artistique, il y a une présence du quotidien, des situations apparemment triviales sont le point d'ancrage pour construire quelque chose qui conduit à une réflexion. Flusser est souvent dans une théorie qui part du quotidien, alors que Costa, par exemple, part d'une pensée abstraite ...



"Autopsie de la rue Guénégaud", Galerie Germain 1973 Vilém Flusser (témoignage et constat sociologique humain) sur le trottoir de gauche remonte toute la rue Guénégaud depuis les quais de la Seine en décrivant pas à pas tout ce qu'il observe le long des murs, des boutiques, des portes et des vitrines, qu'il décrit. Pierre Restany en fait de même sur le trottoir de droite. Ces deux témoignages sonores seront diffusés en boucle dans la galerie tout le temps de l'exposition.

FF : ... abstraite, et plus rationnelle. Costa et Flusser sont des tempéraments radicalement opposés. Flusser m'a apporté beaucoup. Sa faculté de penser pouvait prendre n'importe quel objet. Costa m'a plus enrichi par une faculté à la rationalisation, due à sa culture philosophique, pour expliciter et partager certains de mes gestes artistiques et mes intuitions. Flusser était un participant actif et passionné à ma pensée, comme je l'étais pour lui aussi. Avec lui, il y avait un phénomène de contamination réciproque, on s'enflammait tous les deux à partir de certaines idées et l'on développait mentalement de concert, dans l'excitation, des situations possibles. Je proposais par exemple quelque chose, il le corrigeait, le prolongeait ou l'enrichissait, à travers les filtres et connections de son

inépuisable culture – il parlait sept langues – et je revenais à la charge avec un nouvel élément. Alors, dans le meilleur des cas, il pouvait se passer quelque chose de vraiment singulier. Ne me demande pas quoi, je serais incapable de te répondre (rires). J'ai eu des dialogues extraordinaires, avec tous les deux, mais avec Flusser il y avait toujours l'affect qui ajoutait une dimension supplémentaire à notre relation. Quand je me trouvais avec lui, il se passait toujours quelque chose d'inattendu. Quelque chose qui faisait que la vie semblait toujours être plus intéressante à vivre. Tout éveillait sa curiosité et aiguillait sa réflexion. J'ai eu une chance immense de connaître et de fréquenter un personnage tel que Vilém Flusser, quelqu'un qui restera toujours présent dans ma pensée.

## Annexes

### Créations vidéo

Gestes dans les professions et les rapports sociaux. Série de bandes vidéo 1/2 pouce, noir et blanc, réalisées entre 1972 et 1974.

*Les Gestes*, avec la participation théorique de Vilém Flusser et sa participation active pour quatre de ces vidéos : *Les gestes du professeur*, *Gestes et mimiques dans la conversation*, *Les gestes du fumeur de pipe* et *Les gestes du professeur regardant les gestes du professeur ....*

- *Les gestes du photographe*, Sony 1/2 pouce, 20 minutes.
- *Les gestes du coiffeur*, Sony 1/2 pouce, noir et blanc, 20 minutes.
- *Les gestes du professeur*, Sony 1/2 pouce, 20 minutes en anglais et en français avec Vilém Flusser.
- *Gestes et mimiques dans la conversation*, Sony 1/2 pouce, noir et blanc, 15 minutes avec Vilém Flusser.
- *Les gestes de l'amour*, 1/2 pouce, noir et blanc, 15 minutes.
- *Les gestes du fumeur de pipe*, Sony 1/2 pouce, noir et blanc, 15 minutes avec Vilém Flusser.
- *Les gestes de l'attente*, Sony 1/2 pouce noir et blanc, 15 minutes.
- *Les gestes du professeur regardant les gestes du professeur...*, École des Beaux-Arts,

Aix-en-Provence, Sony 3/4 de pouce, UMATIC, 10 minutes, 1990.

## Actions

Vilém Flusser a participé activement aux actions suivantes de Fred Forest entre 1972 et 1991 :

- Art et Communication, Centre Albertus Magnus, Paris 1972.
- XIIe Biennale de São Paulo, São Paulo 1973.
- *Archéologie du présent. Investigation électronique de la rue Guénégaud*, Paris 1973.
- *Vidéo-Troisième âge*, Hyères 1973.
- 4e Rencontres de la photographie, Arles 1974.
- Journées interdisciplinaires sur l'art, Centre Georges Pompidou , Paris 1979  
(Performance par téléphone en direct avec Vilém Flusser, Paris/Marseille, sur la problématique et la phénoménologie des gestes).
- ARTCOM 86, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Paris 1986 (performance *Le vase cassé*).
- Image du corps, La Seyne sur mer, janvier 1988.
- Colloque Vilém Flusser, École des Beaux-Art, Aix-en-Provence 1990.
- Cyberspace Deutsche Museum, Munich 1991.

## Bibliographie

Parmi les écrits de Vilem Flusser sur Fred Forest

- "L'Espace communicant : l'expérience de Fred Forest", *Communication et langages*, CEPL n° 18, Paris, 2e trimestre 1973.
- "Reportage rue Guénégaud", *La télévision en partage*, Lausanne, IDERIV, 1973.
- "La démarche sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest", *Art Sociologique. Vidéo*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1977.