

Un “art sociologique” ?

Anne Sauvageot

Depuis le refus par les Académies d'intégrer les impressionnistes dans le monde de l'art, une question majeure n'a cessé de se poser au sein de nos sociétés : "ceci est-il de l'art ?". Les réponses ne peuvent être attendues de publics généralement plus conformistes que ce qui leur est donné à voir et à juger. Ce sont les artistes eux-mêmes qui se sont trouvés confrontés à cette nécessité de faire valoir leurs œuvres par de multiples actes déclaratifs, tels les manifestes dont regorge l'histoire de l'art depuis les débuts du 20^{ème} siècle. Ceux-ci ne se contentent pas de signifier quelque chose, pas plus qu'ils ne se contentent d'être persuasifs, ils constituent une action à part entière, instituant une nouvelle réalité sociale. Ce sont des actes performatifs.

Lorsqu'en 1913, au cours d'une journée d'oisiveté, Marcel Duchamp s'applique à fixer sur un tabouret de cuisine une fourche de bicyclette et sur cette fourche une roue, rien ne permet encore d'imaginer l'implication de ce bricolage sur le cours de l'histoire de l'art. Alors même qu'il n'est pas encore question de *ready made* - le concept naîtra en 1915 - Marcel Duchamp s'interroge sur ce qui peut définir une œuvre d'art. Alors qu'il venait de s'enticher d'une pelle à neige achetée dans un bazar, le mot surgit, ce mot dont la définition allait être consignée en 2002 dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* pour qualifier "un objet de série industriel signé, un objet qu'un artiste en le signant tente de faire accepter comme œuvre d'art". Sans doute, Marcel Duchamp, fils de notaire, avait-il une conscience aigüe de ce que vaut une signature. La pelle devint "*In advanced of the broken arm*", grâce à cet épitaphe gravé sur son manche. La première velléité d'exposition eût lieu à propos d'un urinoir baptisé *fountain* que Marcel Duchamp tenta de présenter au public en 1917 au *Salon Indépendant* de New York sous le pseudonyme de R. Mutt. Si l'objet aussitôt démasqué fut refusé, il n'en poursuivit pas moins sa carrière de *ready made*, connu d'abord des seuls initiés, puis célébré à Paris à l'occasion d'une manifestation organisée en 1936 par André Breton. La félicité de l'acte performatif, de la force donc du discours déclaratif, l'avait emporté. Marcel Duchamp démontrait que la question de l'œuvre d'art se situait au delà du beau, du sublime ou du sacré, par les seules vertus de l'autorité des énoncés et de leur prise de pouvoir sur les cercles alentour, puis sur les institutions elles-mêmes, quitte à laisser derrière elles des publics désabusés.

Même s'il ne fallut pas moins de 35 ans pour transformer une pissotière en œuvre d'art, les adeptes de la première heure - Dada et les surréalistes - avaient trouvé dans le sillage duchampien de quoi tisser la toile de fond des avant-gardes. De déclaratifs en déclaratifs, aussi subversifs qu'ubuesques, les avant-gardes purent se livrer à qui mieux mieux au dépassement des dépassements de l'art jusqu'à ce que mort s'en suive, du moins dans les litanies discursives qui voulurent voir dans la "crise de l'art" sa fin proche.

Et vint "l'art sociologique". Si le manifeste de Tzara avait bien marqué la volonté des dadaïstes de dénoncer la complicité de l'art avec les valeurs bourgeoises, il n'en demeure pas moins que les assauts surréalistes de la nouveauté pour la nouveauté et les dérives des chapelles stylistiques ramenèrent l'art sur la place marchande et non moins bourgeoise, autrement dit dans

le cul-de-sac tant décrié. Le temps était venu de nettoyer l'art de ses turpitudes élitistes et mondaines, de pourvoir à son "hygiène" lui apportant d'autres raisons d'être que ses seuls soubresauts devant une mort fantasmée et revendiquée jusqu'à la vantardise. Aux anciennes déclarations s'opposa ainsi celle d'un "art sociologique", critique et averti, dépassant à son tour les militantismes avant-gardistes. La nécessité de renouer avec la réalité sociale était affichée et alliait aux outils théoriques de la sociologie une pratique artistique dans et pour un social qui ne serait plus réduit au ghetto dans lequel l'avaient enfermé les avant-gardes. C'est ainsi que fût créé en octobre 1974 *le collectif d'art sociologique* résultant de la rencontre d'Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, et la publication de leur premier manifeste dans *Le Monde* du 9/10/1974. Les grands principes étaient déplacés : "La pratique doit se faire *intervention* sur le milieu social, conduite à partir du champ de connaissance de la sociologie, avec le but d'exercer une fonction interrogative-critique sur le milieu social. Cette pratique vise les attitudes idéologiques idéalistes qu'elle veut démystifier". Pourvu d'une méthodologie "pédagogique", "l'art sociologique" se réclame de "dispositifs de déviance" à même de déborder et la sociologie d'alors, par trop universitaire et spéculative, et l'art privé de sa réalité sociale. "L'art sociologique" doit s'aventurer à l'extérieur, non plus fournir des réponses en faveur de l'ordre social en place, mais substituer aux réponses les questions critiques et perturbatrices sur la *vérité de l'art*.¹

A nous d'évaluer désormais ce qui demeure là encore de l'acte déclaratif, évaluer en somme la performance de l'énoncé performatif. L'art peut-il être sociologique et si oui, quelle est sa portée et quelle a pu être sa survie ? Il faut pour en juger redécouvrir ce que fût la pratique d'Hervé Fischer, reparcourir les tribulations d'un artiste qui le menèrent jusqu'à énoncer "*la fin d'une Histoire de l'art*"² et qui est néanmoins demeuré amoureux de l'art comme de la vie. C'est bien là le mérite de cette rétrospective joyeuse que nous offre le Musée d'Art Moderne de Céret en nous invitant à partager dans leur concrétude - et leur ironie - les actions corrosives et souvent jubilatoires d'un artiste qui pour être engagé ne se voulut jamais militant.

De l'ironie, il n'en manqua point lorsque Hervé Fischer, au gré de ses multiples pérégrinations, instaura sa *pharmacie*, ici dans des galeries d'art (Bruxelles, Rio de Janeiro), là dans des musées (Paris, Sao Paulo, Middelburg), ou encore dans des boutiques ou chez un psychanalyste (Buenos Aires), dans des villages (Allemagne), ou sur les grandes places centrales *da Republica* à Sao Paolo ou du *Duomo* à Milan, en proposant des pilules "pour le bonheur, pour la fortune, pour être beau, pour se calmer ou s'exciter alternativement, pour la fortune, pour les plantes, pour voter, pour lire des poèmes...".³ Loin de n'être qu'un canular, la rencontre avec des publics tous différents, ne pouvaient que susciter de multiples questionnements sur l'art, la politique, les problèmes de la vie quotidienne. "L'hygiène de l'art" se mettait progressivement en place, épaulée par les stratégies signalétiques de *signalisations imaginaires*. Le "décrassage culturel" que visait Hervé Fischer revêtit la forme d'une *signalétique artistique* dans les rues de Paris. De juin à octobre 1974, pendant cinq mois, tous les panneaux d'interdiction de stationnement du quartier rive gauche (Saint-Germain, Saint-Michel) qui abrite les galeries les plus huppées, furent transformés en panneaux de douane portant l'inscription "ART, QU'AVEZ-VOUS A DECLARER ?". Médiateurs critiques de l'idéologie de l'art, ces panneaux interrogeaient les signes artistiques porteurs des valeurs symboliques qui trouvent leur équivalence dans leur valeur d'échange. Vaste entreprise de dévoilement des codes de l'art institutionnel et marchand.

¹ Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977

² Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland, 1981

³ Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977, p.44

De même, quoi de plus approprié pour venir à bout du fétichisme de l'art contemporain, qui trouve dans les vernissages mondains la contre vérité des ses propos affranchis, que de proposer dans ces mêmes lieux institutionnels des œuvres originales "déchirées" et conditionnées sous sachet plastique hygiénique (1971) ? Reçues de tous les coins du monde, plus de 300 œuvres originales émietées témoignent ainsi de la prise de conscience d'artistes eux-mêmes déchirés par le caractère mystificateur de l'art.

Mais que serait une "hygiène de l'art" sans les torchons pour en actualiser la portée symbolique ? Objets vulgaires par définition, les *essuie-mains* d'Hervé Fischer, sur certains desquels sont peintes les contre empreintes des mains, s'immiscèrent sur les cimaises des musées, interrogeant, par dérision, le statut de la peinture et son fonctionnement institutionnel. Il n'était pas question en effet, pour "l'art sociologique" de délaissier le milieu institutionnel qui fonde abusivement la légitimité de l'art. L'analyse sociologique se donnait pour cibles les lieux mêmes où se fabriquent les mondes de l'art à travers la complicité et la concurrence des galeries, critiques, conservateurs, collectionneurs et marchands... Mais aux côtés des lieux du pouvoir, devaient s'adjoindre également ceux dédaignés par l'art officiel, la rue bien sûr, mais aussi cet espace public considérable que constituent les supports communicationnels des mass-media. Ce fût là sans doute l'action la plus engagée de "l'art sociologique", celle qui portée par l'analyse sociologique en dépassa largement les frontières en s'expérimentant dans l'espace social lui-même.

En proposant, dès 1977, des expériences de "communication entre deux villes", Hervé Fischer s'inscrit dans une volonté d'entrer dans la réalité quotidienne en proposant aux lecteurs de leurs journaux d'échanger leurs points de vue. Lors de la première expérience, il invitait l'un des journalistes de *L'Indépendant* (Perpignan) et un autre de la *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (Hanovre) à intervertir leur rôle pendant une semaine. Les deux journalistes publièrent quotidiennement des articles de la vie locale dans leurs journaux offrant ainsi aux lecteurs un regard sur un autre contexte local, à la fois proche et autre. Les expériences suivantes permirent aux lecteurs eux-mêmes de s'impliquer dans les colonnes de leurs journaux. Du 14 au 31 octobre 1978, les habitants d'un quartier d'Amsterdam furent notamment invités à écrire eux-mêmes chaque jour une page entière du quotidien *Het Parool*. L'enjeu était de redonner à la communication sociale la possibilité d'échanger entre professionnels - les journalistes - et les habitants. Par cette expérience, les habitants d'un quartier en plein processus de gentrification, pouvaient exprimer leurs difficultés, ouvrir les débats, interroger les instances publiques.

Ces nombreuses expériences, initiées par un collectif artistique, ont eu l'avantage sur les outils empiriques sociologiques, encore peu familiers aux procédures de concertation propres à la gestion d'espaces publics. Créatifs et innovants, les projets artistiques et leur mise en œuvre ont sans aucun doute débordé la sociologie telle qu'elle était encore confinée dans son carcan universitaire. Mais l'expérimentation pour avoir su intégrer l'analyse sociologique tout en l'excédant, s'apparente-t-elle pour autant à de l'art ? Peut-on et doit-on la considérer comme telle alors même qu'elle s'exclue du domaine clos de celui-ci ? Là encore suffit-il à l'artiste de déclarer le sens de son action comme relevant de l'art, pour que celle-ci en soit ?

La performativité de l'énoncé - "quand dire c'est faire"⁴ - pose inlassablement la question de son garant et ni les linguistes, ni les sociologues ou les philosophes ne sont à même de conclure sur la portée des effets discursifs, quand bien même ceux-ci se doublent d'une pratique active. Que demeure-t-il donc de cet "art sociologique" ? D'aucuns ne retiendront de cet épisode de l'histoire de l'art que le signe évident d'une utopie, comme l'est du reste tout projet de

⁴ John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil

transformation radicale de la société, mais l'entreprise est-elle pour autant dérisoire ? D'autres - parmi lesquels je me range - verront dans ces multiples expérimentations, une contribution, parmi d'autres, à la construction d'une nécessaire réflexivité de l'art sur lui-même. S'il était chimérique d'attendre d'un collectif artistique qu'il puisse à lui seul bouleverser les idéologies et les structures d'une société, il n'en demeure pas moins que sa proximité avec d'autres groupes - l'Internationale Situationniste - ou avec d'autres figures intellectuelles - H. Marcuse, H. Lefebvre, R. Lourau, pour n'en citer que quelques-uns - lui a permis par capillarité de s'immiscer dans la conscience sociale. Les énoncés performatifs que sont le manifeste, la signalétique, la pensée critique - d'autant plus lorsqu'ils s'inscrivent dans une *praxis* - sont relayés par la chaîne ininterrompue des médiations - des cercles initiés aux publics élargis - et renouvèlent les cadres d'interprétation du social. Quant à l'évaluation de son travail à laquelle l'artiste lui-même ne peut se dérober, elle ne peut être que circonspecte et c'est la rigueur à laquelle Hervé Fischer s'est astreint. L'autocritique se livre à la démystification de la propre idéologie de "l'art sociologique" et de l'illusion qu'il a entretenue. De fait, "l'art sociologique" ne trouve sa validation que dans la poursuite de sa vocation interrogative.

Trente ans après, cette vocation est demeurée intacte. Si "l'art sociologique" a bataillé plus de dix ans (1971-1983), s'il s'est soldé par un "épuisement temporaire" ⁵ et par la nécessité d'une pause, ce ne fût qu'une veille au cours de laquelle Hervé Fischer s'est adonné à la découverte d'autres contrées artistiques. Après son émigration au Québec, Hervé Fischer crée en effet avec Ginette Major, la *Cité des arts et des nouvelles technologies*. Immergé dès lors dans la création virtuelle, il participe à de nombreux festivals où sont réfléchis les potentiels de nouveaux outils, codes et langages. Il publie au cours de ces années de nombreux ouvrages et articles sur la "réalité numérique", expérimentant à ces occasions le partage de l'écriture avec les internautes.

1999, Hervé Fischer revient à la peinture, "retour paradoxal" qui peut ressembler à un défi à l'âge du numérique. Le défi que lance Hervé Fischer, en solitaire, est précisément d'explorer, avec pinceaux et brosses, "les rythmes et les accidents du langage binaire de l'informatique" qui saturent toutes les facettes - ou peu s'en faut - du social. Le retour est prolix trouvant de fait dans la critique d'une société ligotée par le numérique, la continuité de l'analyse sociologique. Redonnant à la peinture-picturale - éconduite pour bonne part depuis les avant-gardes - la puissance du "mot-image", Hervé Fischer renoue avec l'esthétique interrogative - et critique - qu'il n'a jamais reniée. A l'heure où la mondialisation est subordonnée aux soubresauts boursiers, à la logique des algorithmes et des statistiques, à la rupture toujours plus outrancière entre pays riches et pauvres, l'image-concept d'Hervé Fischer ne peut que dénoncer - encore et toujours dans l'urgence - la "pensée financière unidimensionnelle"⁶ qui constitue la donne cognitive et instrumentale de notre rapport au monde. "J'use moi-même de diagrammes dont on découvre que les belles couleurs correspondent à des agrandissements des trous d'ozone polaires, à des augmentations du taux de chômage ou du CO2, ou à des variations de mortalité par le sida. Je recompose agréablement en gammes de couleurs les codes-barres noir et blanc qui sont devenus les symboles de notre société d'information, de gestion, de surconsommation et de contrôle. Je joue au piano avec les gammes de l'ADN. J'enjolive les variations boursières de la misère des pauvres. Je dessine des courbes de croissance du choc démographique, du choc du numérique et de l'invariance de notre niveau de sagesse. Voilà les icônes de notre époque qui devraient décorer les bureaux de nos hommes politiques, de nos banquiers et de nos PDG de multinationales".⁷

⁵ Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland, 1981, p.12

⁶ Ibidem, p. 167

⁷ Ibidem, 192,193

La peinture d'Hervé Fischer – narquoise autant que grave, visible autant que lisible, autrement dit figurative autant que déclarative - prolonge ce que fût "l'art sociologique" des années 70. En devenant **adoptant** une *esthétique quantitative*, elle révèle l'interrogation éthique de son auteur vis-à-vis du "chiffirable" omnipotentiel. Le langage iconique, tout aussi performatif que **l'ont été les** manifestes, actualise la dénonciation des formes nouvelles du pouvoir en restituant au social, aux publics que nous sommes, la part d'humour et de tendresse dont ne s'est jamais départi H. Fischer. Ce sociologue, épris de justice, amoureux de la vie et donc de l'art, parie définitivement sur son avenir.