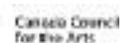
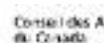


Musée d'art moderne de Céret - Établissement Public de Coopération Culturelle
Exposition présentée au Musée d'art moderne de Céret du 30 octobre 2010 au 6 février 2011.



NOUVELLE NATURE
HERVÉ FISCHER-



7	<i>Hervé Fischer regard rétrospectif et vision contemporaine.</i> Joséphine Matamoros,
11	<i>Un « art sociologique » ?</i> Anne Sauvageot,
17	<i>Chapitre 1 : La vie d'artiste,</i> Hervé Fischer et Pierre Restany
23	<i>Chapitre 2 : Tampons d'artistes</i>
27	<i>Chapitre 3 : L'hygiène de l'art</i>
31	<i>Chapitre 4 : La déchirure des œuvres d'art</i>
37	<i>Chapitre 5 : Les essuie-mains et les peintures d'empreintes de main</i>
43	<i>Chapitre 6 : Les signalisations imaginaires</i>
55	<i>Chapitre 7 : La Pharmacie Fischer</i>
63	<i>Chapitre 8 : Les grands quotidiens</i>
67	<i>Chapitre 9 : La critique de l'avantgardisme</i>
69	<i>Chapitre 10 : De Perpignan à Mexico</i>
75	<i>Chapitre 11 : Le retour paradoxal à la peinture à l'âge du numérique</i>
129	<i>Chapitre 12 : Nouvelle nature</i>
142	<i>Annexes : Biographie illustrée et bibliographie</i>



Hervé Fischer au Musée de Céret lors de l'exposition Impact II, 1972.

Hervé Fischer regard rétrospectif et vision contemporaine

Joséphine Matamoros

Conservatrice en chef du Patrimoine, Directrice de l'EPCC

Le Musée d'art moderne de Céret, depuis une quinzaine d'années, a assuré un travail de relecture de l'art de la première moitié du xx^e siècle à travers les artistes majeurs qui avaient séjourné dans cette ville mythique entre 1910 et 1940 : Picasso, Braque, Juan Gris, Soutine, Chagall, Herbin...

Le temps est venu, quarante années plus tard, d'assurer cette même relecture à travers les artistes des années 1960-1970, qui ont participé à l'ouverture de nouvelles voies artistiques, lesquelles ont débouché sur un renouveau de l'art.

Cette relecture a lieu en cette année 2010, au musée de Céret, à travers une rétrospective de l'artiste Jean-Pierre Pincemin qui avait participé en son temps à l'aventure du groupe « Support/Surface », mouvement que le musée de Céret a largement exploré ces dernières années. Le travail en marge de Jean-Pierre Pincemin nous a paru révélateur de cette époque, ainsi que celui d'Hervé Fischer qui avait participé en 1972 à l'exposition Impact II au musée de Céret et dans les rues de cette ville.

Il convient d'effectuer un rappel historique de cette période, devenue également une sorte de mythe pour les générations actuelles.

Le Musée d'art moderne de Céret, créé en 1950 par le tandem Pierre Brune et Frank Burty Haviland, s'était attaché à constituer la première collection du fonds du musée et présentait également des expositions de leurs amis artistes : Picasso, Manolo... qui avaient participé à l'extraordinaire aventure artistique de Céret.

Mais très vite, le musée de Céret s'ouvre à l'art contemporain et participe à des actions artistiques très avant-gardistes. C'est ainsi que dès 1966, était inaugurée l'une des toutes premières manifestations donnant à lire les nouvelles pratiques artistiques de l'époque, sous l'égide de Jacques Lepage le célèbre critique d'art niçois et Claude Viallat l'artiste nîmois. L'exposition Impact I réunissait des artistes de la Catalogne, de la Région niçoise et de Paris parmi lesquels Antoni Miralda, Joan Rabascall, Arman, Ben, Viallat, Bernard Venet, Vincent Bioulès, Daniel Buren, Pierre Buraglio... et bien d'autres. Une

grande partie de ces artistes très jeunes allait bientôt constituer l'image de marque de l'art en France. Le catalogue de l'exposition ronéotypé et tiré à très peu d'exemplaires est aujourd'hui un vrai « collector ».

Entre 1969 et 1972, le mouvement « Support/Surface » occupe le devant de la scène artistique en France et s'applique à déconstruire la peinture, à réfléchir sur de nouvelles propositions plastiques, et notamment à désacraliser l'institution sous toutes ses formes, en proposant de mettre l'art à portée de tous, c'est pourquoi les villes de Céret, du Boulou, d'Elne et de Banyuls-sur-mer, ont été choisies pour des expositions en plein air, des *happenings* et des performances. Les habitants de Céret renouent en quelque sorte avec des pratiques artistiques nouvelles, après avoir connu celles du cubisme ou de l'expressionnisme violent de Soutine, qui peignait sur son chevalet dans la ville, les œuvres offertes au regard d'une population sidérée par ce qu'elle voyait.

C'est dans cette ambiance de grande ouverture aux nouvelles idées et pratiques, que s'organise l'exposition *Impact II* en 1972, sur le même principe qu'*Impact I* : trois personnalités, Jean Clair alors rédacteur en chef de la revue *l'Art Vivant*, Jacques Lepage et Hervé Fischer, choisissent plus de quarante artistes, dont entre autres, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice, Noël Dolla, Annette Messenger, Hervé Fischer... La majorité d'entre eux a laissé des pièces dans la collection du musée, aujourd'hui devenues historiques par leur témoignage d'une époque. Hervé Fischer avait fait don de la série des quatre essuie-mains, pièce mythique aujourd'hui, icône en quelque sorte de l'hygiène de l'art. Le collectif d'art sociologique initié par Hervé Fischer, dans lequel se trouvaient également Jean-Paul Thénot et Fred Forest, intervient aussi à Perpignan en 1976.

Cette prise de position dans les années soixante et soixante-dix du musée de Céret a participé à sa reconnaissance par les artistes d'art contemporain de l'époque et ceux qui suivront.

D'où la nécessaire rencontre avec l'artiste sociologue et écrivain Hervé Fischer, et l'idée d'organiser une rétrospective de son travail, permettant ainsi un retour sur image des années 1970, mais aussi d'analyser à travers l'exposition et le catalogue-livre, l'évolution de la trajectoire de son travail.

L'exposition prévue lors de l'automne 2010 s'attache à explorer les différentes facettes des années soixante-dix : la vie d'artiste, l'hygiène de l'art, la déchirure des œuvres, les grandes toiles des contre-empreintes des mains, auxquelles s'ajouteront les quatre essuie-mains de la collection du musée, ainsi qu'une intervention in situ, avec les contre-empreintes que l'artiste réalisera directement sur une grande cimaise. La pharmacie Fischer sera reproduite dans une salle qui lui sera tout spécialement dévouée. Sans oublier les signalisations imaginaires qu'il a utilisées dans plusieurs manifestations et dans de nombreux pays. Cette partie historique souhaite retracer le moment où Fischer détruit sa propre peinture et rentre dans le processus d'hygiène de l'art pour se libérer intellectuellement d'une saturation référencée et intellectualisée de l'œuvre d'art et s'ouvrir vers de nouvelles voies non explorées. Pendant de nombreuses années il s'exprime sur tous les continents, puis, dans les années 1980, intervient une sorte d'arrêt sur image, une nécessité absolue de sortir de l'agitation de la fuite en avant dans laquelle, en quelque sorte, nous plonge la vie actuelle. Il prend alors de la distance, du recul.

Cet arrêt sur image est fondamental pour le retour à la peinture dans les années 1990 et sa profonde réflexion sur l'âge du numérique.

Aujourd'hui, cette plongée dans le monde des codes binaires de l'informatique, des codes à quatre lettres de l'ADN, des codes-barres des variations boursières, lui inspire un travail très construit sur sa thématique de la « Nouvelle nature ».

Il s'agit bien d'une prise de position comme une nouvelle approche de l'image du monde, qui est bien sûr en totale contradiction avec le nouveau réalisme et la plongée dans la nature amazonienne de Pierre Restany. Ce dernier écrit en août 1978 *Le Manifeste de Rio Negro* qui se référait à un naturalisme intégral et donnait une réponse synthétique et planétaire aux questions posées en art, sur son existence et fonction et ce, dans une redéfinition de « nature-culture ».

Fischer évoque avec force le retour paradoxal à la peinture à l'âge du numérique et se définit dans un art « éconumérique » en tenant compte de l'économie et l'écologie et écrit son propre manifeste *Petit manifeste marginal* en 2006. Le concept de « Nouvelle Nature » est largement évoqué et développé par son texte dans ce même catalogue.

Par ailleurs, la partie de l'exposition consacrée à l'œuvre peinte depuis 1999, y compris avec les deux œuvres créées en résidence à Céret en 2010, donne à lire en totalité le retour à la peinture de cet artiste qui restera pour l'histoire totalement à contre-courant, atypique et notamment avec la jonction entre peinture, culture numérique et nouvelle nature.

Jacques Lepage et Georges Badin devant l'entrée du Musée de Céret lors de l'exposition Impact II, 1972.



Un « art sociologique » ?

Anne Sauvageot

Écrivain, professeur de sociologie à l'université de Toulouse Le Mirail

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 XX^e 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 aiguë 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 eut 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 trente-cinq 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,



Hygiène de l'art et de l'argent, 1972

12

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 fut 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 octobre 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

À 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 fut 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, Middelburg), dans des boutiques ou chez un psychanalyste (Buenos-Aires), dans des villages



Avec Jacques Lepage devant les essuie-mains exposés à Impact II, 1972

(Allemagne), ou sur les grandes places centrales *da Republica* à São Paulo ou *del Duomo* à Milan, en proposant des pilules « pour le bonheur, pour la fortune, pour être beau, pour se calmer ou s'exciter alternativement, 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 pouvait 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 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 À 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.

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 de 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 émiettées 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 média. Ce fut 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 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-unes - 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 renouvellent 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 fut 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. À 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 La peinture d'Hervé Fischer - narquoise autant que grave, visible autant que lisible, autrement dit figurative autant que déclarative - prolonge ce que fut « l'art sociologique » des années 70. En adoptant une esthétique quantitative, elle révèle l'interrogation éthique de son auteur vis-à-vis du « chiffrable » 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.

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

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

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

6- *Ibidem*, p. 167

7- *Ibidem*, p.192,193

La vie d'artiste, j'en avais rêvé en visitant les musées, en parcourant les livres d'art, fasciné par la liberté de ces créateurs. Ayant suivi des cours classiques de dessin et de peinture chez un artiste de ma banlieue parisienne natale, ayant à mon tour peint des paysages comme on me l'avait appris, puis pratiqué le *dripping* giclé et le dessin direct sur la toile avec les tubes de peinture, j'aspirais désormais à une initiation auprès des artistes de ma génération. Je m'y immergeais ; j'y cherchais mon chemin, les rencontrant tour à tour, notamment des Nouveaux réalistes, mais aussi les Malassis, Fromanger, Boltanski et Annette Messager, Uriburu, Jean-Pierre Raynaud, ceux de l'art optique et de l'art cinétique, les anciens de l'École de Paris, ceux de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, mais aussi ceux de « Support/Surface », Kossuth, les conceptuels, Robert Filioux, Ben, les marginaux de Fluxus et bien d'autres, je prenais conscience de leurs démarches, de leurs divergences, de leurs audaces et de leurs routines, de leurs compétitions et de leurs compromis avec le système marchand. Je démystifiais les mystères, je désacralisais les mythes de l'art. J'accédais à ce que je cherchais : savoir repérer, déchiffrer et rejeter le conditionnement des idées et des comportements, les clichés esthétiques de ma société française de naissance, si conformiste et compliquée à la fois, afin de bâtir ma propre vie.

Mais je n'arrivais pas à choisir entre art et philosophie, deux engagements que l'opinion publique aussi bien que savante oppose irréductiblement. Adolescent, j'avais lu tout le *Traité de métaphysique* de Voltaire aussi bien que le *Zarathoustra* de Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Kant, Condorcet, Auguste Comte, au hasard de ce que je trouvais, mais aussi la correspondance de Van Gogh, les écrits de Delacroix, Matisse, les écrits dadaïstes. Je me plongeais alternativement, dans l'art et dans la philosophie avec une sorte de mauvaise conscience redoublée par rapport à mon avenir, jusqu'à ce que j'ose assumer et même revendiquer cette double démarche. Quarante ans plus tard, mes incertitudes ont totalement disparu à cet égard. La mythanalyse m'a aidé à régler bien des problèmes personnels à partir du déchiffrement des idéologies collectives. Mes doutes portent plus sur l'évolution humaine à venir, malgré l'optimisme que je revendique. La postmodernité nous a aidés à critiquer les illusions du rationalisme classique, mais nous ne pouvons en rester ni au désespoir lucide ni au nihilisme cynique ou jouissif que beaucoup ont adopté conséquemment. J'ai eu beaucoup de mal à m'arracher au pessimisme ambiant dominant de tout ce qui se publiait d'intelligent en France. Ma vie au Québec m'a aidé à m'en libérer. Nous avons assez ressassé notre désenchantement trop lucide de cette période de déconstruction. Il faut à nouveau croire en nous, en notre aventure et la construire. Le sens de la vie humaine ne se lit pas, il se décide. Je crois au sens comme volonté, selon des valeurs que nous choisissons selon une éthique planétaire. Les trois penseurs les plus importants de l'aventure humaine sont selon moi Confucius pour l'éthique et la logique des liens, Spinoza pour la philosophie matérialiste et Nietzsche pour la démystification de la pensée.

Parmi toutes mes rencontres du début des années 1970, celle avec Pierre Restany a été l'une des plus importantes. Nous nous sommes retrouvés en 1972 un matin à un petit-déjeuner dans un hôtel socialiste de montagne perdu dans les Carpates, où l'artiste slovaque Alex Mlynarcick nous avait conviés à un mariage performance. D'emblée Pierre accapara la parole, celle de l'histoire de l'art à laquelle il s'est identifié, selon un mélange fascinant de fierté et d'une extraordinaire empathie et générosité

humaine. Nos échanges s'établirent d'emblée selon une grande exigence intellectuelle. Puis nous suivîmes ensemble dans les rues du village un char phallique rempli de *slibovitz* et muni de tasses et de petits robinets en porcelaine qui scella notre amitié. La vie d'artiste a ses coutumes et ses événements imprévisibles. Elle nous malmène entre ses ambitions, ses frustrations, ses gloires et ses illusions. Pierre en savait quelque chose. Il m'en a parlé tout de suite, avec une grande excitation, lui qui considérait la vie comme un art à célébrer sans entrave. Nous sommes devenus parfois très proches. Il a été à mes yeux le plus créatif des plus grands critiques d'art de notre époque. Lorsque je lui ai présenté les sérigraphies de *La vie d'artiste*, réalisées à la suite de mes pérégrinations et rencontres dans le milieu artistique, mon album d'initiation, en quelque sorte, il a eu le goût de les présenter et d'y adjoindre un mot décroisé.

« On aura tout dit sur la vie d'artiste. Il semble que les artistes ont toujours quelque chose à dire sur leur vie. À croire que leur mémoire assume une fonction exorbitante, celle de sublimer le souvenir en le colorant de façon spécifique, en l'objectivant. Plus encore que les historiens d'art, les philosophes, les sociologues et les linguistes ont médité sur cette fonction de sublimation objective, et devant la foule des références je n'ai que l'embarras du choix ; aussi n'hésiterai-je pas à employer les miennes.

Je parlerai donc d'hygiène de la vision à propos d'Hervé Fischer ; comme j'en ai parlé à propos de Martial Raysse lors d'un tournant capital de son œuvre en 1960. Treize ans après, avec une évidente satisfaction que ma rencontre avec Hervé Fischer m'offre l'occasion de revenir sur certains termes de jugement et de les passer au crible de la sensibilité générale. Et je ne peux m'empêcher de constater que cette hygiène de la vision qui relie dans l'espace-temps de mon cerveau Hervé Fischer au Martial Raysse de 1960 le relie tout autant au Boltanski de 1970. Les reconstitutions personnelles d'Hervé Fischer fixent un certain nombre de situations à l'aide d'un certain nombre de documents et de symboles constituant un répertoire sémiologique *ad hoc*. Ces situations sont au nombre de dix et font l'objet de dix planches sérigraphiques correspondantes. Le discours reconstitué d'Hervé Fischer s'inscrit sur le même fond structurel invariable (indépendamment de la couleur). D'un taillis de hautes herbes jaillissent les branches noueuses d'un tronc d'olivier. Paysage méditerranéen caractéristique de l'arrière-pays niçois et plus précisément de la campagne de Vence.

Tout commence par un télégramme en date du 30 septembre 1971, un rendez-vous manqué avec Farhi, une promenade forcée dans les oliveraies de Tourette-sur-Loup, la maison de Farhi est au bout de ce petit monde. Voilà situé géographiquement le décor, le ghetto dont Hervé Fischer a décidé de nous raconter quelques bonnes histoires. Leur humour est bien entendu à l'exacte dimension de ce milieu en vase clos. La vie d'artiste entre dans le décor de l'École de Nice, ça ne manque pas de saveur !

Dans ce territoire plein de tabous (attention à la peinture jaune et à la police de la route, attention aux artistes eux-mêmes, l'homme est un loup pour l'homme...) et de complexes (l'art de peindre la nature, les difficultés de l'orthographe), le soleil luit pour les privilégiés de la gloire : le bain d'Arman symbolise le rite libérateur de toutes les fixations sociales et culturelles ; à travers les joies complexes de l'arithmétique féminine, il nous ouvre toutes grandes les voies de la réussite. La Côte d'Azur n'est-elle pas le panthéon rustique, le mausolée sportif de la colonie de vacances des maîtres et des mécènes, grands ou petits ?

La fable d'Hervé Fischer comporte, en guise de moralité, une morale d'évidence ; les manifestations répressives de l'ordre social, en vouant l'artiste à la conscience de sa vocation minoritaire, l'assignent à un certain genre de vie dans un certain monde, elles lui confèrent un *habeas corpus* spécial, en quelque sorte. Constaté une telle situation ; objective et statutaire, est-ce faire preuve d'un manque absolu de conscience politique, ou bien le contraire ? S'il emprunte parfois le style du compromis (contre mauvaise fortune bon cœur) l'humour est avant tout l'arme absolue des minorités conscientes. Dans certaines circonstances, alors... peut-être... si... mais...

Le 23 septembre 1972, à Zilina en Slovaquie, à l'occasion d'un cérémoniel organisé par Alex Mlynarcick et auquel nous prîmes part, nous eûmes le loisir, Hervé Fischer et moi-même, de vivre ensemble un moment très dense de la vie d'artiste, d'en apprécier la pleine virtualité expressive, l'immense ouverture humaine et aussi la totale ambiguïté. Cette expérience commune n'est sans doute pas étrangère à notre rencontre sur le sujet. »

Pierre Restany, Paris, le 4 février 1973.

DANS LE GHETTO DE L'ART
 (SEULE) L'HYGIENE DE LA NATURE
 PEUT LIBERER LA VIE D'ARTISTE
 DU TABOU
 DE LA REUSSITE



MOT DECROISE DE PIERRE RESTANY
 EN HOMMAGE AUX VIES D'ARTISTES
 D'HERVE FISCHER
 ET D'ALEX MLYNARCIK

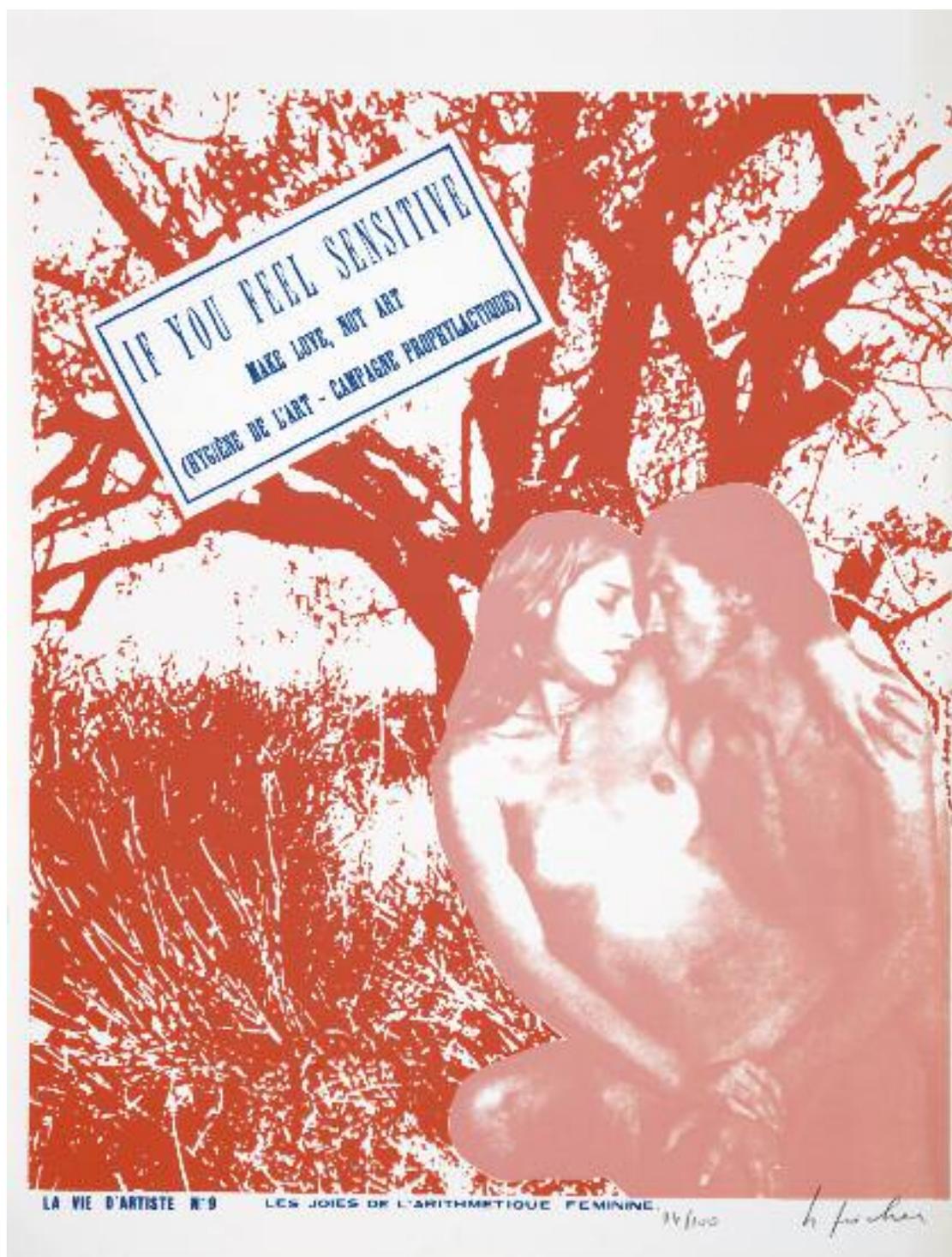
Pierre RESTANY
 13, rue Pavane
 75009 PARIS
 TEL : 272.62.96

4 FEV. 1973
 4 FEV. 1973

Restany



Attention à la peinture jaune, sérigraphie N° 3 avec cordelette et sifflet, *La vie d'artiste*, 67,5 x 51 cm, 1972



21

Les joies de l'arithmétique féminine, sérigraphie N° 9, *La vie d'artiste*, 67,5 x 51 cm, 1972



FARMACIA FISCHER & CIA

AVANTI
AVANTI
AVANTI

12

RTV

ICE DIAL LIGHT
FAI

Tampons, mots-images déclaratifs, mots-manifestes, qui prennent valeur impérative et d'authentification, comme un simulacre institutionnel parodiant ironiquement la bureaucratie. L'artiste se saisit du pouvoir autonome d'affirmer son territoire et ses modes de pensée divergents, provocateurs, dans sa marginalité dérisoire. Les tampons d'artistes prennent force de dialogue ironique officiel au nom de contre-lieux philosophiques, interrogatifs et utopiques.

Les tampons sont des images qui parlent, des mot à mot qui articulent des idées fortes par association, imbrication dans le même sceau selon les codes visuels du pouvoir. Les idées prennent ainsi racine visuelle, selon un design synthétique d'usage facile, extensif. Ils appellent à un geste répétitif et automatisé comme une contamination virale, comme les mêmes des réseaux numériques, simulant leur volonté de conquête idéale et imaginaire. Les tampons d'artistes sont les tatouages algorithmiques d'autres mondes possibles, dont le décalage parodie les pouvoirs que les artistes n'ont pas.

Ces tampons, dont j'ai usé à partir de 1971 sur des toiles, des panneaux émaillés, des textes manifestes, des correspondances, m'ont plongé dans une pratique artistique internationale en cours depuis des années déjà, née de la contestation dadaïste, soutenue par les mouvements Fluxus et d'art par correspondance. Pour plusieurs artistes, les tampons ont été plus que le véhicule de leurs idées fondamentales et de leurs dérisions : un médium artistique en soi, comme les décalcomanies, dont ils ont fait des images grand format et des livres poétiques, voire un art conceptuel avant même que cette tendance s'affirme ¹. Ce furent pour moi dès le début des munitions d'art sociologique, des outils de prise de parole, de détournement, de pédagogie et de rêve, dont j'aimais l'efficacité directe, sans détour ni épaisseur. J'avais le plus grand des plaisirs à les créer et les commander à la boutique du fabricant. Dans les années 1970, il y en avait beaucoup, en Europe certes, mais aussi et encore plus en Amérique latine et du Nord. Ils permettaient aux artistes d'affirmer et de communiquer internationalement leurs idées, leurs valeurs, leurs postures, sans dépense d'argent, préfigurant les facilités communicationnelles de l'âge du numérique, les blogs, les brèves sur Twitter, les messages sur les réseaux sociaux, dans l'esprit créatif et réactif du web 2.0.

J'aime encore leurs manches arrondis en bois et leurs matrices en caoutchouc. Ce sont désormais des outils archaïques de communication, mais toujours capables de parler fort et de séduire. Je suis resté fidèle à leur capacité pédagogique. J'en ai créé quelques-uns à nouveau en 2010, pour le plaisir de l'affirmation provocative. Ils synthétisent des idées devenues pour moi fondamentales, comme l'éthique et le périphérisme planétaires. Au musée de Céret, les murs blancs d'une salle sont dédiés à cette tamponnerie ludique, où ces tatoueurs et des encreurs bleus et rouges sont mis à disposition du public invité à jouer avec ces idées des années 1970 et de maintenant qui ont dirigé et ponctué ma vie.

1- Ce fut le thème de mon premier livre : *Art & communication marginale, tampons d'artistes*, Balland, Paris, 1974 (en français, anglais et allemand).

PILULES ANTICONCEPTUELLES
hygiène de l'art
formule : pilules PLASTIQUES
PLASTIQUE = MODERNITÉ
= ERSATZ UNIVERSEL
= HYGIÈNE
= CONDITIONNEMENT
Les pilules plastiques permettent
de faire face à toutes les situations
DES PILULES PLASTIQUES, C'EST LA VIE !

ÂGE DU NUMÉRIQUE

JE SUIS UN ARTISTE D'ARRIÈRE-GARDE
hygiène de l'art

NOUVELLE NATURE
HERVÉ FISCHER

BUREAU D'IDENTITÉ
24 JAN. 1976
UTOPIQUE



ÉTHIQUE PLANÉTAIRE

QUI VOULEZ-VOUS ÊTRE ?
HERVÉ FISCHER
ART
SOCIOLOGIQUE
IDENTITÉS UTOPIQUES

TRAVAUX SOCIO-CRITIQUES
HYGIÈNE
DE
L'ART
HERVÉ FISCHER

HARICOT
HYGIÈNE
DU
DAD-ART

moderne
Musée d'art
Ceret

IF YOU FEEL SENSITIVE
MAKE LOVE, NOT ART
HYGIÈNE DE L'ART CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE

HYGIÈNE DE L'ART :
PEINTURE À DÉCHIRER
(CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)

HYGIÈNE DE L'ART :
LA DÉCHIRURE
D'UNE PEINTURE GESTUELLE

ART
?
QU'AVEZ-VOUS À DÉCLARER

JE M'EN MOQUE

FISCHER & C^{ie}
(SOCIÉTÉ ANONYME)

AYEZ PLUS D'IMAGINATION
QUE LES BUREAUCRATES

mythanalyse

COMITÉ D'HYGIÈNE PUBLIQUE DE L'ART

PHARMACIE FISCHER INC

Les pillules, c'est la vie !

HYGIÈNE DE L'ART
HERVÉ FISCHER

HYGIÈNE DE L'ART
CONTRE
CULTURE
HERVÉ FISCHER

IDENTITÉ/FICTION

Musée d'art
contempo
Céret

IF YOU FEEL SENSITIVE
MAKE LOVE, NOT ART

HYPERHUMANISME
HERVÉ FISCHER

XXI^e SIÈCLE

Céret

TAMPON

HERVÉ FISCHER
TRAVAUX SOCIO-PÉDAGOGIQUES

HYPERWEB
HERVÉ FISCHER

NOUS SOMMES DES
PÉRIPHÉRIQUES
PLANÉTAIRES

ART ÉCONOMÉRIQUE
HERVÉ FISCHER

ÉCOLE SOCIOLOGIQUE INTERROGATIVE
Le Concierge : Hervé FISCHER



DÉFENSE D'ART-FISCHER, Hygiène de l'art, campagne prophylactique, 1972.

26

Usage ultime du chlorure de vinyle, 1973, Place Bourdelle, Montauban, France.



Les années 1960-1970 ont connu une grande effervescence artistique. Les libertés se réclamant de Marcel Duchamp, de Dada et de Fluxus nous aidaient à prendre conscience de l'excès de saturations idéologiques, des faux-semblants et des abus symboliques de l'art dans son fonctionnement politique et esthétique. Cette situation, sous le regard démystificateur de la sociologie de l'art que j'enseignais à l'université Paris V – alors que j'étais plongé dans la lecture de Pierre Francastel, des sociologues marxistes, des textes situationnistes dénonçant la société du spectacle au lendemain de Mai 68 – m'imposa une exigence de lucidité et de mise à nu des pratiques de l'art. Je l'ai appelé *Hygiène de l'art* ; Pierre Restany m'a soutenu dans cette idée, me faisant découvrir l'hygiène de la vision de Martial Raysse. Par la suite, j'ai fait le lien avec des démarches antérieures d'artistes tels que Monet recherchant une perception du monde originelle, antérieure à la culture. Mais ce n'était pas ma posture, sachant comme sociologue que toute image, toute perception de la nature et de soi-même sont formées et construites dans une culture. Par cette remise à nu, je ne cherchais donc pas une pureté brute de l'art, mais une remise en question des clichés et des fonctionnements dominants de l'art dans notre société, donc une libération créatrice. Je ne doutais pas que l'artiste fût capable de créer un autre monde, alternatif de celui que nous subissions, plus juste et plus lucide. Mais il fallait commencer par la libération politique et esthétique.

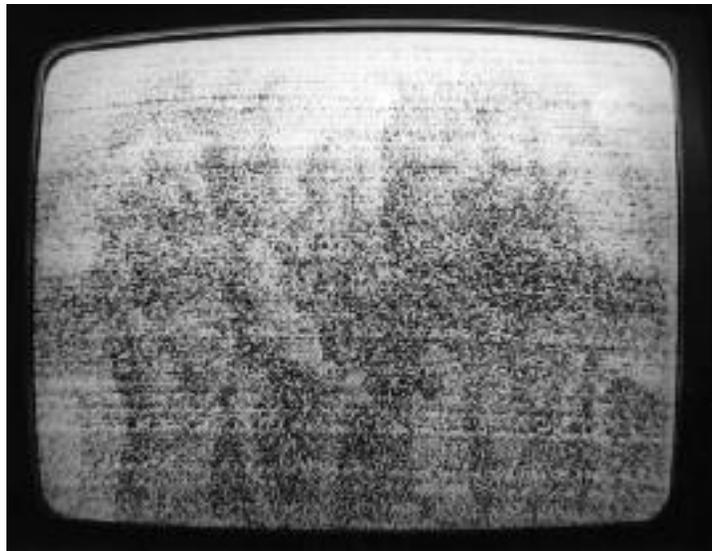
Un certain radicalisme et l'exemple de mes amis qui s'exprimaient avec l'extrémisme de l'art corporel – notamment Gina Pane et Michel Journiac, soutenus par François Pluchart, critique d'art du journal *Combat* puis éditeur de la revue *Artitudes*, qui m'encourageait aussi dans ma démarche – m'incitèrent à élargir ma pratique à l'artiste lui-même, que j'emballais dans des sacs hygiéniques de vinyle transparent. Plus encore que l'hygiène de l'art, je pratiquais donc ainsi l'hygiène de l'artiste.

Le conditionnement dans la seconde moitié du XX^e siècle, 1972.



Hygiène de l'artiste, 1972





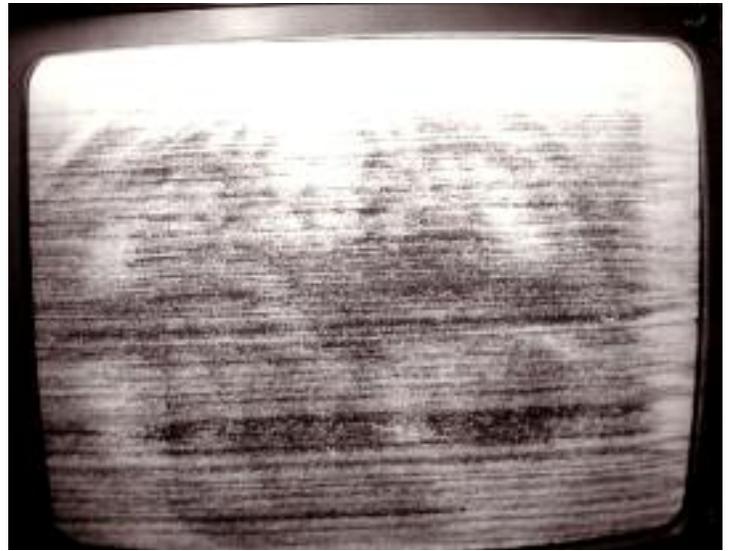
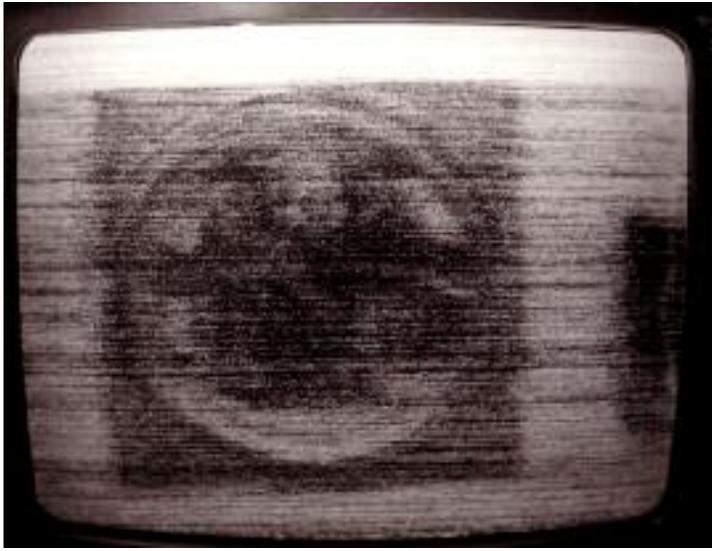
1 - *L'hygiène des chefs-d'œuvre*

En désynchronisant l'image vidéo captée en noir et blanc, je crée le flou du chef-d'œuvre qui nous distance du dessin réaliste précis et de la couleur locale en usage à l'époque. Apparaît une esthétique pointilliste vibronnante, plus proche de l'esthétique impressionniste que classique si elle n'était en noir et blanc, mais que l'exercice conditionné de la mémoire nous dissimule au profit du respect du tableau connu. Nous sommes incapables de nous intéresser à l'esthétique électronique nouvelle de cette image. Ce n'est pas l'image réelle que nous voyons, son grain électronique, mais par défaut l'image classique. Autrement dit, le défaut n'est pas celui que l'on croyait. Pas celui de la technologie, mais celui de la mémoire culturelle.

« L'hygiène de l'art, ce que j'appelle ainsi, c'est donc le "décrassage culturel", le rejet de la culture au pouvoir, la démystification du fonctionnement politique de l'art. La pratique socio-pédagogique de l'art que je propose est un travail sur l'idéologie de l'art. Ce travail porte très largement sur les signes artistiques, considérés comme valeurs symboliques, valeurs d'échanges, et sur les codes qu'implique leur fonctionnement collectif. Le *video-tape* "hygiène des chefs-d'œuvre" s'inscrit dans une série de travaux portant sur "l'hygiène du musée" et sur la "déchirure des œuvres d'art".

Faute de pouvoir déchirer ces chefs-d'œuvre et opérer la rupture démystificatrice qu'impose leur statut politique, nous les maltraitons symboliquement en exploitant les possibilités de l'écriture vidéo. Le travail sur la bande magnétique (perturbations, écrêtages, effacements, biffures, etc.) permet de donner à voir ces chefs-d'œuvre réduits à leur minimum signalétique. On constatera qu'à ce point limite, dès lors que les œuvres sont encore juste reconnaissables, en tant que signes, elles fonctionnent encore de la même façon que les œuvres originales non dénaturées. » (1974).







Exposition à la galerie *La Bertesca*, Gênes, Italie, 1974

34



2 - La déchirure des œuvres d'art : expositions hygiéniques (1971-1974)



Après avoir détruit à partir de 1971 la quasi totalité de mon travail antérieur, par un tract envoyé par la poste en 1974, j'ai invité les artistes à me donner une de leurs œuvres pour la déchirer et l'inclure dans une exposition hygiénique. J'ai résumé par la suite le tract et le commentaire :

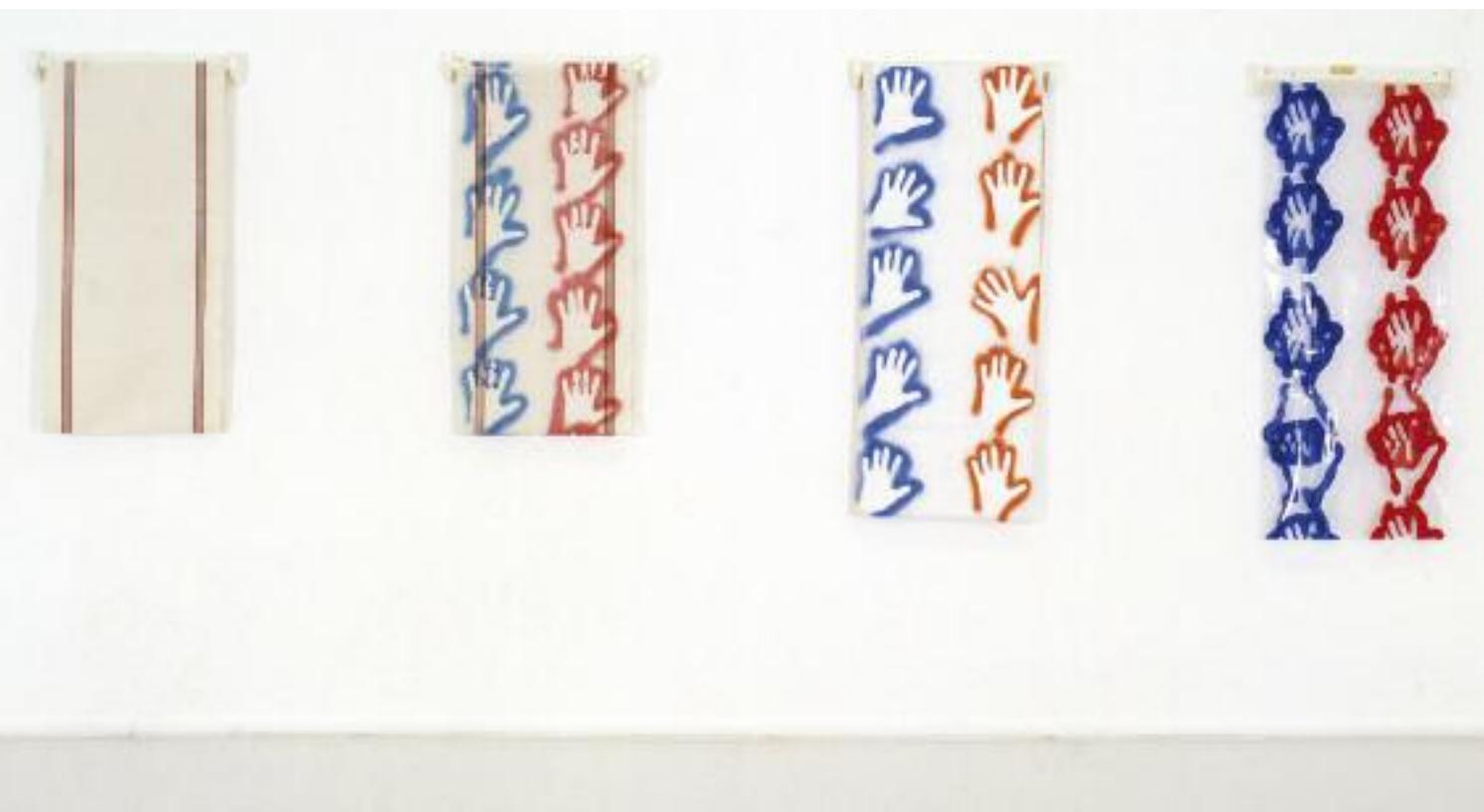
« Avec l'essor des consciences bourgeoises déchirées, nous avons connu des artistes déchirés - pas tous - et tout un grand retournement de l'art contre lui-même.

L'ART DÉCHIRÉ : je lève mon chapeau. Maintenant nous allons tête nue et je suggère la déchirure, ou l'art de déchirer sans art, qui sera l'une des attitudes fondamentales de l'hygiène de l'art. La déchirure, telle que l'exige une véritable hygiène de l'art, doit rejeter le formalisme des démarches antérieures, elle doit être inesthétique : son but est pédagogique. Plutôt que de jeter les œuvres déchirées, ce qui se réduirait à une manie solitaire, sans efficacité, j'ai préféré organiser des expositions hygiéniques où je montre les œuvres reçues et déchirées, conditionnées sous sachet plastique hygiénique. Près de 300 œuvres originales, reçues de tous les coins du monde industriel, sont ainsi rassemblées. L'ensemble témoigne de la prise de conscience du caractère mystificateur de l'art, reconnu par les artistes eux-mêmes. Ce genre d'exposition hygiénique a suscité chaque fois la polémique. C'était son but et le débat fut souvent très agressif. Je suis étonné que plus de 300 artistes aient finalement accepté de participer à ces expositions en me donnant une œuvre à déchirer. Certes cela ne les a pas empêchés de continuer à produire, mais du moins leur propre doute sur leur démarche est-il apparu massivement à travers cette action. »¹

1- *L'Histoire de l'art est terminée*, Paris Balland, 1981

Galerie Simon Fraser University, Colombie britannique, Canada, 1974

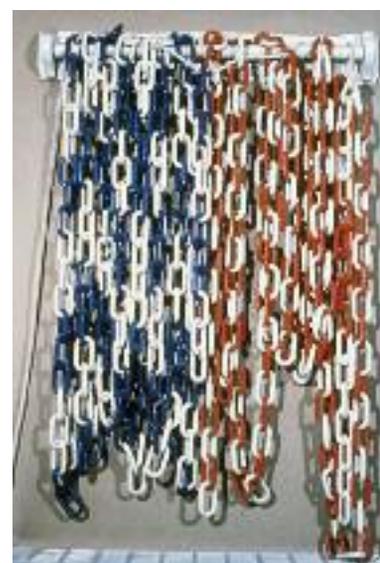




36

Essuie mains, hygiène de la peinture. Contre-empreintes de mains, 1972, acrylique, sérigraphie, sur tissu et plastique, bois, diverses dimensions. Collection du Musée d'art moderne de Céret.

Essuie mains, hygiène de la peinture. Détails : sur toile à peindre, sérigraphie sur plastique, et déclinaison de l'essuie-mains en chaînes de plastique



Les essuie-mains et les peintures de contre-empreintes de main (1971-1974)**1 - Il n'y a pas de progrès en art**

Je reprends ici mes textes de 1971, dont les questions et le style reflètent l'esprit de l'époque. Bien sûr, ce travail était un clin d'œil à celui du groupe « BMPT », qui avait choisi de faire des bandes de couleur alternées parallèles, des marques de pinceau répétées, etc., et à celui du groupe « Supports/Surfaces », deux groupes qui critiquaient l'illusionnisme et la subjectivité individualiste de la peinture.

« Une peinture s'accroche au mur. Un support d'essuie-mains (rouleau de bois mobile) est donc très adéquat pour suspendre la toile. Et en fait de peinture, il est alors logique de peindre des mains. Tourner la toile, il est vrai, peut paraître décevant, car elle est toujours la même : il n'y a pas de mystère. En outre, il est contraire aux habitudes que chacun soit ainsi invité à manipuler la toile, au risque de la froisser et de la salir, risque par lequel chacun transgresse un interdit : “ne pas toucher” et rompt avec son comportement “normal” culpabilisé devant l'image sacralisée. D'autant plus qu'un essuie-mains, c'est un objet vulgaire, qu'on voit plus souvent à côté des lavabos des cafés que sur la cimaise d'un musée ou sur un mur de salon. J'ai aligné sur le mur quatre essuie-mains. D'abord celui qui vient directement du bazar, un *ready made* que je n'ai modifié en rien, si ce n'est par sa juxtaposition aux autres sur la cimaise. Puis le même exactement, sur lequel j'ai peint les contre-empreintes de main. Puis le même exactement, sauf que j'ai remplacé la toile de torchon par de la toile à peindre. Enfin le quatrième est le même que le troisième, mais exécuté sur du plastique hygiénique transparent par un procédé sérigraphique.

Dans cette série, où commence la peinture ? La toile à peindre fait-elle la peinture ? Ou ce rôle revient-il à la contre-empreinte de main ? Le chlorure de vinyle fait-il l'esthétisme du quatrième essuie-mains ? Il faut bien admettre que le matériau joue un rôle important dans l'idéologie du beau. Mais à tout le moins, si je doute que l'essuie-mains du bazar soit une peinture à lui seul, il le devient par la présence des trois autres et surtout par la connotation du lieu culturel qui est le support idéologiquement le plus signifiant. L'urinoir de Marcel Duchamp, *ready-made* d'un goût plus vulgaire que l'essuie-mains, présenté au Musée d'art moderne de New York, avait déjà parfaitement démontré que le support réel de la peinture, ou ce que j'ai appelé la quatrième dimension de la peinture, c'est son lieu, son cadre social, qui la met en scène comme œuvre d'art, la sépare du monde profane, et lui donne statut d'objet sacré.

La dérision de la peinture, son hygiène surgit dans l'opposition entre la catégorie du sacré que confère le lieu muséographique et la vulgarité évidente de l'essuie-mains, qui ne peut fonctionner sous cette catégorie. L'interrogation qui en résulte sur le statut de la peinture et sur son fonctionnement idéologique est évidemment liée à la signification syntagmatique de l'ensemble des quatre essuie-mains. Mais l'analyse de la structure linguistique de la proposition, qui ferait apparaître les relations internes ou les seuils de rupture opératoire entre les quatre objets et qui déciderait de l'attribution du concept d'art dans le jeu des signifiants et des signifiés, serait très insuffisante et purement idéaliste. En effet, c'est l'ensemble de la proposition qui est artistique : elle est désignée comme telle par le lieu qui la met en scène et qui est non pas linguistique, mais social : la galerie ou le musée.

À la suite de ces quatre essuie-mains apparaissent des toiles suspendues au mur par des brides de torchon. Ces brides jouent exactement le même rôle, selon le même code largement répandu, que les supports de bois des essuie-mains : elles dénotent le caractère hygiénique paradoxal de l'œuvre d'art, elles mettent en scène la rupture du code de l'œuvre d'art, elles remettent en question son idéologie.

La répétition de la contre-empreinte de main sur la toile annule sa signification émotionnelle possible et lui donne son caractère signalétique. Geste élémentaire du peintre sur le support sans profondeur qu'il désigne, la contre-empreinte de main réduit la peinture à sa seule signalisation, comme le confirme encore le recours à un panneau de tôle émaillée analogue à ceux que l'administration des Ponts et Chaussées place sur nos trottoirs ou sur les bords des routes. J'adopte volontairement pour cette signalisation artistique un niveau de langage et un mode d'expression graphique non discriminatoire, celui de la culture de masse dans les pays où règne l'automobile. »¹

1- On retrouvera ces textes dans *L'Histoire de l'art est terminée*, Paris Bolland, 1981, p. 62-66



Cette pratique des années 1970, j'en ressens encore la nécessité quarante ans plus tard, prenant grand plaisir à couvrir de contre-empreintes de mains bleues et rouges le grand mur de la rotonde du musée de Céret, comme j'avais peint les quatre murs de la galerie d'*Artitudes*, l'Espace 640 de Saint-Jeannet (1973).



Maison de la culture d'Amiens, France, 1974.



40

Hygiène de la peinture. Contre-empreintes de mains, 1974, acrylique sur toile libre, 290 x 239 cm.



Il n'y a pas de progrès en art. Contre-empreintes de mains, 1985, acrylique sur toile libre, 237 x 148 cm

« Qu'avez-vous à déclarer ? » Je peins des contre-empreintes de main comme dans les grottes préhistoriques pour dire qu'il n'y a pas de progrès en art. En ajoutant deux couleurs vertes en plus du bleu et du rouge habituel de mes toiles des années 1970, et en rompant l'enlignement, comme sur le grand mur de la première salle du musée, je célèbre la divergence et la liberté par rapport à mon propre travail.



42



Cinquante panneaux de douane artistique, dans les rues des galeries d'art, quartier Saint-Germain-des-Près, Paris, été 1974

Dès 1971, simultanément aux tampons d'artistes, usant d'un autre mode d'expression parmi les plus ordinaires, les moins élitistes, j'ai adopté le langage simplifié de la signalisation urbaine et routière, en commençant par les panneaux ronds de tôle émaillée représentant des contre-empreintes de main bleues ou rouges sur fond blanc, ainsi que le panneau de douane artistique : « Art - Avez-vous quelque chose à déclarer ? », une question directement inspirée des questionnements de l'art sociologique sur le fonctionnement idéologique de l'art, les clivages culturels et politiques, les modes d'interprétation symboliques. Il y a la toute petite minorité des initiés, fiers de l'être et l'immense masse des autres, incapables de s'approprier les idées et les idées avant-gardistes.

J'ai donc recouvert les panneaux de circulation routière et d'interdiction de stationner de ronds de papier collé avec cette même question de douane artistique qui s'adressait directement aux passants et visiteurs de ce quartier de galeries d'art de Saint-Germain-des-Prés, où j'allais moi-même souvent visiter les expositions. Il y en avait une cinquantaine. Ils y restèrent - sans doute la colle était-elle bonne, et la question aussi - les trois mois de l'été 1974.

Je pris goût à ce mode d'expression et l'ai employé de nouveau à de nombreuses reprises, notamment à **Angoulême** (1980).

J'y mets en place une centaine de panneaux imités de ceux de la signalisation officielle, avec l'aide des étudiants de l'École des Beaux-arts d'Angoulême. J'exploite la symbolique sexuelle des panneaux, directionnels pour Paris et rectangulaires pour Angoulême. À tous les grands carrefours en bas de la ville, qui est bâtie sur une colline, nous plaçons des panneaux « Père » orientés vers le haut de la vieille ville, qui sont lus comme « Paris » par les chauffeurs de poids lourds venant du sud de la France et allant vers la capitale avec leurs cargaisons de fruits et légumes. Il en résulte rapidement un embouteillage monstre des poids lourds dans les rues étroites du centre ville. Nous avons placé aussi systématiquement des panneaux « Père » devant les bâtiments officiels (gare, palais de justice, poste, théâtre, bureau de tourisme, commissariat de police, etc.) Et les panneaux « Angoulême » sont doublés de panneaux « Filles ». Une distribution de cartes postales interrogatives, des entretiens avec les passants sur les rapports entre la province et la capitale complètent le dispositif. Bien sûr, les autorités de police, passées la surprise et tentant de rétablir l'ordre et la circulation, réagissent mal à ce « parcours poétique ». Nous les croisons bientôt. Ils ont autant de panneaux sous les bras que nous... Tout se termine dans le bureau du préfet, encadré d'hommes galonnés, qui a mis sur sa table une pile d'articles de la constitution, du code civil, des règlements municipaux, etc., qui ont été enfreints - une colonne d'au moins soixante centimètres de haut ! Plus haute que sa tête, sur la table où il est assis pour me recevoir, c'est ce que je remarque tout de suite en entrant.



Une mise en équation géographique de la ville de **Québec** entre Ottawa et Paris, à l'occasion du colloque *Art et société* organisé par le groupe Inter de Québec en 1980, qui fut interrompue par la police.



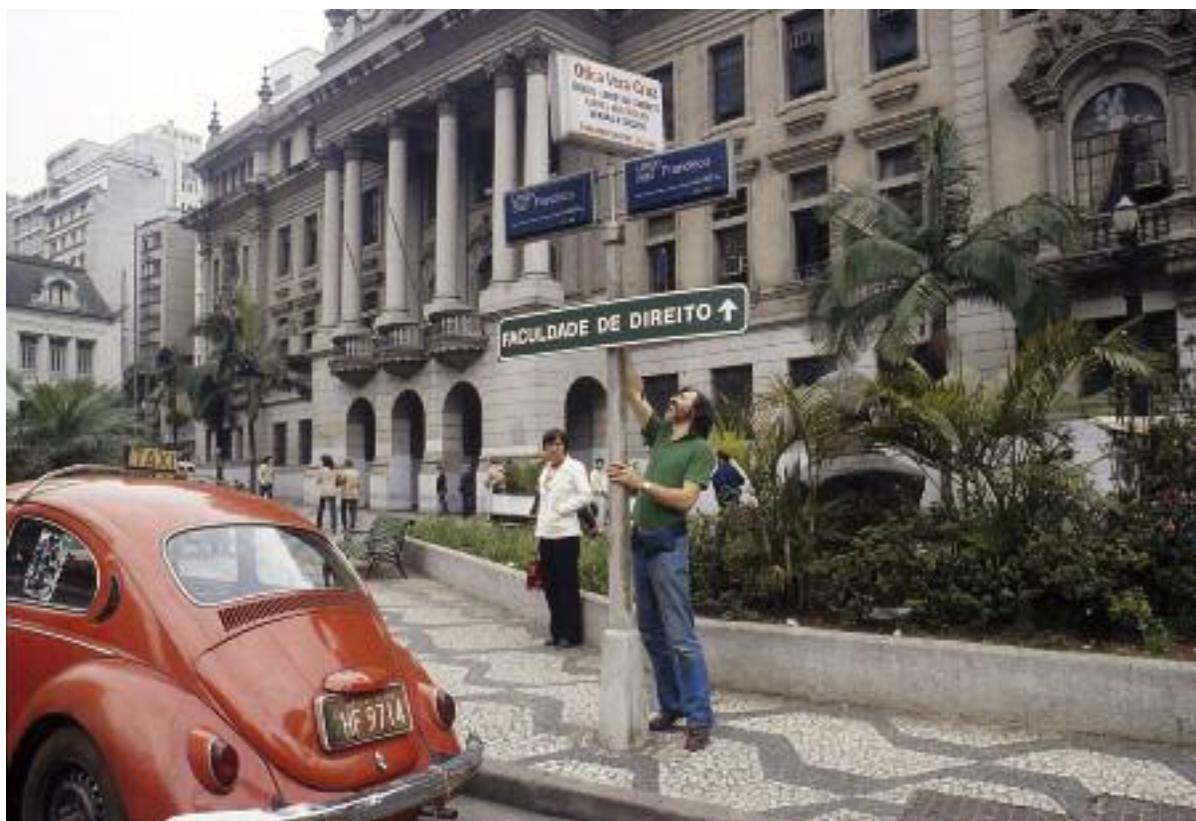
45

Dans les rues de Montréal, à l'occasion de la rétrospective présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1981-1982.



À **São Paulo**, Brésil, où je suis invité spécial de la Biennale de 1981 à la demande de Walter Zanini, son directeur. Le Brésil est alors soumis à la dictature militaire. Je choisis la litote comme mode d'expression, ce que beaucoup d'artistes pratiquaient alors dans les pays d'Amérique latine en cette époque difficile. Avec l'aide d'une équipe d'étudiants de l'École des Beaux-arts, nous sérigraphions des lés de papier pour les affiches géantes qui sont en ville. Nous reprenons simplement, sans autre commentaire, des noms de quartiers bien connus à São Paulo en y ajoutant des flèches directionnelles et en respectant les codes de lettrage blanc sur fond vert en usage dans les signalisations routières. Une grande compagnie d'affichage se prête à l'intervention et colle les lés de papier. Une chaîne de télévision filme en temps réel la mise en place des affiches opposant *Liberdade* et *Realidade* ou *Consolação*, etc., et diffuse les séquences. Simultanément, malgré la présence des deux polices, militaire et municipale, je peux mettre en place au centre ville des panneaux routiers avec le même codage, qui reprennent des mots courants ayant des implications socio-politiques. Et nous n'oublions pas de placer une telle signalisation à l'entrée de la favella *Ordem e Progresso*, qui porte donc ironiquement ce nom selon le slogan d'Auguste Comte qui sert de préambule à la constitution brésilienne. L'impact public de cette intervention, qui me permet d'agir sans compromission comme artiste n'a pas manqué. Mon statut d'artiste invité spécial m'a protégé de toute arrestation, de même que les étudiants en art qui m'ont aidé.

Devant la Faculté de droit, à São Paulo en 1981





Pose d'affiches routières géantes reprenant les noms de quartiers de São Paulo, avec des flèches directionnelles, 1981.



Signalisation devant l'entrée d'une favela.



Dans le village allemand de **Winnekendonk**, en juillet 1982, je proposais de créer un « champ imaginaire » de panneaux de signalisation soulignant les préoccupations principales des habitants. Des réunions et débats dans la café du village aboutirent à des choix de mots et à la fabrication de panneaux que les habitants installèrent ensuite dans une prairie mise à disposition pour l'occasion ; apparut ainsi un parcours textuel, poétique et socio-politique collectivement créé.

48





Lors de la **Documenta de Kassel** de 1982, je choisis d'installer devant le Musée Fredericianum, dans les rues animées et dans les parcs de la ville une cinquantaine de panneaux mettant en questionnement les rapports entre art et mythe et invitant à manipuler ces notions avec des gants et lunettes de protection. Une carte postale-tract reproduisant l'un de ces panneaux et invitant à répondre à ces questions fut simultanément distribuée et un débat entre artistes et critiques d'art fut organisé dans le musée avec le soutien de Horst Wegman, directeur à l'Office franco-allemand pour la jeunesse.

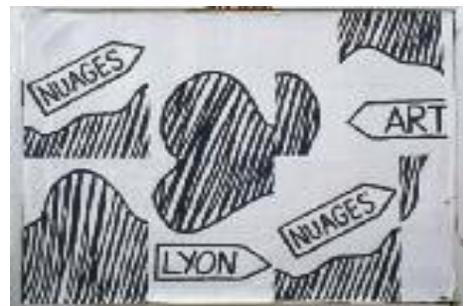
50



À **Montauban** (France), encore en 1982, je multiplie les panneaux signalétiques indiquant dans les rues de la ville trois directions opposées pour se diriger vers le futur : à droite, à gauche ou le ciel.



À Lyon (1983), je reprends ce même dispositif signalétique à options multiples utilisé à Montauban, en mettant des nuages dans le ciel. Et je renforce l'intervention avec la complicité de l'agence Avenir Publicité d'affichage public qui accepte de mettre en place une cinquantaine d'affiches reprenant la même proposition, mais en collant les lés de papier juxtaposés qui composent l'affiche dans le désordre, un désordre visuel décliné dans toute la ville.



À **Besançon**, dans la banlieue de **Saint-Étienne**, dans le village de **Chardonnès**, à **Mexico**, chaque fois en fonction des contextes politiques, sociaux, culturels j'ai recouru à ces signalisations imaginaires, avec des interventions, des enquêtes, parfois brèves, parfois de plusieurs mois, en liaison avec des colloques, des expositions dans des musées jusqu'en 1984.





54

À Bruxelles en 1974 devant les bureaux de l'Ordre des pharmaciens.

À la librairie Torcatis, Perpignan, 1974.



Des pilules pour rêver, pour penser, pour devenir riche, des pilules anticonceptuelles pour artistes, des pilules pour supporter le bruit du violon, pour la liberté, pour la démocratie, pour le progrès, contre tous les maux de la société, pour séduire, pour être poète : voilà la pharmacopée qui s'impose. Des pilules rondes de polystyrène, en boîtes ou en flacons de verre, pour chacun selon ses besoins, sa société, le moment, prescrites sur papier à entête de la *Pharmacie Fischer et Cie*, dûment tamponné, après entretien avec l'artiste, et distribuées gratuitement. Excipient plastique 100%.

Cette pharmacie, je l'ai transportée dans mes valises, en France, en Allemagne, en Hollande et en Belgique, en Italie, en Argentine, au Brésil, au Canada, dans ma tête, dans des lieux fermés et tranquilles, des musées, des galeries, des commerces, sur des places publiques populeuses, franchissant les frontières parfois avec difficulté, affrontant les questions des policiers en Argentine, au Brésil avec ingénuité, jusqu'à leur proposer parfois des pilules pour eux-mêmes. Les entretiens étaient passionnants. Mes clients se confiaient, malgré la pression du public qui nous entourait, tant parfois ils avaient besoin de parler, de partager leurs souffrances. D'autres fois, nous flottons ensemble aux confins de l'imaginaire et du réel. Au Brésil, où la magie et la médecine douce se mêlent parfois, j'ai senti que certains voulaient croire aux vertus mystérieuses de mes médicaments. Il fallait les ramener à l'humour. J'ai eu souvent le sentiment que les maladies de chacun étaient l'effet de contamination des maladies de leur société. À Perpignan, lorsque j'ai officié dans la librairie Torcatis, il est arrivé que l'Ordre des Pharmaciens s'émeuve et demande que je ferme boutique.

PHARMACIE FISCHER & C^{ie}

pilules pour voter
pilules pour la mort
pilules pour l'amour
pilules pour faire des enfants
pilules pour ne pas faire d'enfants
pilules hygiéniques
pilules pour penser
pilules pour être calme
pilules pour être gai
pilules pour regarder la TV
pilules pour lire le journal
pilules pour se changer les idées
pilules pour s'oxygéner
pilules pour guérir les fous
pilules pour être original
pilules nouvelles
pilules familiales
pilules pour les artistes
pilules pour les critiques
pilules pour les collectionneurs
pilules pour les rhumes
pilules contre les nuisances
pilules pour dormir
pilules pour s'exciter
pilules pour la conversation
pilules pour la tête
pilules pour les poumons
pilules pour le cœur
pilules pour les cheveux
pilules pour les yeux
pilules pour les chats
pilules pour les plantes
pilules pour l'arthrite
pilules idéologiques
pilules pour les pellicules
pilules pour travailler
pilules pour les vacances
pilules pour écouter du violon
pilules pour lire des poèmes
pilules pour prendre le métro
pilules pour la voiture
pilules pour la marche à pied
pilules pour la fièvre
pilules-pain
pilules-vin
pilules-eau
pilules vitaminées
pilules-viande
pilules-beurre
pilules pour la beauté
pilules pour la mémoire
pilules pour l'intelligence
pilules pour le raisonnement
pilules pour croire



● excipient 100 %

● remboursé par les assurances sociales



Pharmacie Fischer, galerie Alexandre, Bruxelles, 1974.



Rédaction de prescription.



Rio de Janeiro, 1975, *FARMACIA FISCHER & CIA.*



Piazza del Duomo, Milan, Italie, 1976.





São Paulo, praça da Republica, 1975.

FARMACIA FISCHER & CIA
Fernando Chaves, São Paulo, 1975

59

En 1975 je fréquentais un cours d'histoire de l'art à la Fondation de la Biennale de São Paulo. Un de nos enseignants, le Professeur Zanini a invité la classe au vernissage d'une exposition d'Hervé Fischer au Musée d'art contemporain de São Paulo qui devait être complétée, quelques jours plus tard, par une intervention dans la ville, sur la *praça da Republica*, au centre ville.

Cela a fait sourire quelques étudiants. Nous n'avions pas l'habitude de voir d'intervention artistique en dehors de l'espace bien protégé d'une galerie d'art ou d'un musée ou, à la rigueur, dans des rues anodines des beaux quartiers, loin de la foule et du centre ville. Nous étions persuadés que faire une intervention artistique en plein coeur de la ville, en 1975, à São Paulo, équivalait inévitablement à 75% de chances de se faire conduire au poste de police le plus proche. En l'occurrence le DOPS - Département d'ordre politique et social - était juste à côté sur l'avenue qui longeait la place de la République. On imaginait Hervé Fischer, habillé en pharmacien, en train d'expliquer l'Art sociologique au commissaire de police. Malgré les années de répression militaire on ne perdait pas le sens de l'humour.

Depuis la chute du gouvernement chilien en 1973 les militaires brésiliens avaient durci la répression et l'appliquaient à tout ce qu'ils ne connaissaient pas et à tous ceux qui pouvaient troubler l'ordre établi par leur gouvernement. En 1975 les administrations scolaires avertissaient les étudiants sur l'interdiction de rassemblement de plus de trois personnes sur les lieux publics. Nous étions au courant des arrestations arbitraires, disparitions, enlèvements, accidents et autres formes de disparitions douteuses, rarement dénoncées par la presse. Probablement on n'avait pas voulu expliquer ces détails embarrassants à un artiste étranger.

Faire une intervention à São Paulo sur la *praça da Republica* était pour le moins risqué. Les artistes locaux limitaient leurs performances aux espaces privés, prévus à cet effet pour le public des galeries d'art, préférablement pendant la durée de la Biennale Internationale de São Paulo, quand la visibilité internationale forçait les autorités à la tolérance. On n'osait pas non plus s'adresser au grand public en pleine rue, par peur de froisser les militaires et de se créer ainsi des problèmes imprévisibles.

La Pharmacie Fischer & Cie

Le jour convenu, je crois que c'était le 7 août, vers midi, je suis allé à la place de la République. La pharmacie était en cours d'installation : une sorte de comptoir, comme les étalages des marchés de fruits et légumes. Une enseigne en bois, horizontale, à quelque deux mètres au-dessus du sol, bien visible par-dessus les têtes de la foule, annonçait *Farmácia Fischer & Cia*. Sur l'étalage était disposée la marchandise : des bocaux et sachets de pilules (en polystyrène), un bloc de papier à ordonnances et des tampons caoutchouc.

Bien avant que l'installation soit finie, les badauds entouraient déjà la pharmacie. C'était une belle journée chaude, ensoleillée, pendant l'hiver tropical ; on dirait une journée d'été. La place était pleine de monde. Des gens simples, ouvriers, cadres inférieurs, commis de bureau, chômeurs, vendeurs ambulants, étudiants. Dans les statistiques brésiliennes ils sont identifiés comme les classes c, d et e.

J'ai vu très peu de gens du musée et du cours d'histoire de l'art. J'ai reconnu quelques visages, une stagiaire et des fonctionnaires du musée. Une étudiante donnait un coup de main à Fischer et tous les deux m'ont demandé de les aider. J'ai pris une camera super 8, avec micro et une dizaine de rouleaux de pellicule. J'ai tourné des images à l'improviste, jusqu'à épuiser le film, sans avoir une idée en tête ou une formation préalable. Les images filmées montrent le climat de fête populaire qui s'est ainsi créé ce jour-là. Les gens étaient heureux parce qu'il y avait quelqu'un qui était intéressé par leurs histoires. Je crois que nous étions tous dépassés par l'ampleur de l'événement. Personne ne s'attendait à voir un public aussi nombreux, ni à sa façon si spontanée de participer à cette action.

Fischer, habillé en blanc comme un pharmacien ou un infirmier posait des questions, écoutait les réponses, disait quelques mots et préparait un sachet de fausses pilules, sur mesure pour guérir ce qui faisait souffrir son « patient ». Il interrogeait chacun avec des questions simples, ponctuelles, et prescrivait des pilules, d'un air sérieux, sûr de sa prescription.

« Avez-vous des problèmes ? Quels sont vos problèmes ? Avez-vous des frustrations ? »

Ce sont des questions dont je me souviens.

Les « patients » racontaient leurs vraies histoires. Ils parlaient de leurs problèmes quotidiens : travail, famille, salaire, transport, difficultés de toutes sortes, typiques des pays du tiers monde. Ces histoires de vie difficiles, plutôt tristes, étaient racontées avec un sourire. Ils avaient besoin de parler.

Une file d'attente s'est formée en face de Fischer. Tout le monde voulait une consultation. On voulait absolument raconter son problème, son histoire personnelle. Ils démontraient de la fierté après avoir été entendus.

La file devant Fischer était longue. Le microphone de la caméra était devenu une option pour se faire écouter. On y parlait des difficultés de la vie, on se présentait, on y demandait un emploi, on saluait sa famille. On donnait un témoignage spontané en faisant semblant d'être interviewé par quelqu'un.

Tout le monde voulait parler. Mon stock de film était déjà épuisé mais je n'osais pas dire à tout ce monde que c'était fini. Peu après j'ai remarqué les fonctionnaires du musée et je me suis faufilé discrètement vers eux.

Des policiers à pied se sont approchés à ce moment pour voir ce qui se passait. J'écoutais leur conversation avec le personnel du musée. Ils croyaient qu'il s'agissait d'un camelot, un marchand de remède miraculeux.

Quand ils ont appris qu'il s'agissait d'une action artistique, ils ont eu l'air bien intrigué. « Qu'est-ce que c'est que ça ? » Les camelots pouvaient avoir une autorisation de la mairie, mais les artistes ? Dans le doute ils affirmèrent que c'était interdit. Ils demandaient à voir une autorisation officielle, écrite. Les gens du musée parlaient d'une autorisation qui aurait été donnée par téléphone. Bref ils se sont mis d'accord sur un certain délai supplémentaire, au bout duquel ils ont expliqué à Fischer qu'il était temps de partir sans poser de questions.

D'autres policiers à cheval s'étaient positionnés un peu plus loin, mais ils n'intervinrent pas.



São Paulo, praça da Republica, 1976.

Jordaners, maak uw krant HET PAROOL

WAT MOET ER IN DE KRANT?

Van 17 t/m 21 oktober is er in Het Parool elke dag één pagina te vinden die door de bewoners van de Jordaan is gemaakt. U kunt dan uw eigen stukje lezen als u NU tenminste de kans grijpt om het te schrijven.

Het idee om mensen hun eigen krant te laten maken is van Hervé Fischer, een Franse socioloog. Hij houdt zich vooral bezig met de uitwerking van krant, TV en radio op mensen. Stichting „De Appel“, Brouwersgracht 196, een gesubsidieerde instelling, nodigde Fischer uit om zijn ideeën in de praktijk uit te voeren. Deze stichting financiert het krantenproject.

Er is een werkgroep opgericht die zich „JORDANERS, MAAK UW KRANT“ noemt en die uit vrijwilligers bestaat. Samen met Hervé Fischer heeft deze een veelgelezen dagblad gezocht. Het Parool bleek bereid 5 pagina's ter beschikking te stellen.

De JORDAAN werd gekozen, omdat er in deze wijk veel gebeurt, veel verandert, veel uiteenlopende belangen bestaan.



Op het adres Rozenstraat 133 staan leden van de werkgroep klaar om u te helpen.

Verslag van het palingoproer

Broedje overtuikt. Binnen van de Vlaamse politiek en een bespreking in een klein gezelschap, waarna het roept om een poging te maken om het verslag van de palingoproer te schrijven. Het verslag moet in de krant worden geplaatst. Het verslag moet in de krant worden geplaatst. Het verslag moet in de krant worden geplaatst.

Iedereen kan meedoen

Wie kan er meedoen?
Iedereen, jong of oud, man of vrouw, werkloos of werkend, kan meedoen aan het maken van de 5 pagina's. Als u het moeilijk vindt om een stukje te schrijven, kan iemand van de werkgroep „Jordaners“ u helpen. De werkgroep kan ook hulp bieden aan het tekenen van tekeningen. Het is niet nodig dat u al een krant leest.

Wat kunt u doen?
U kunt schrijven voor de krant. U kunt tekenen. U kunt foto's maken. U kunt helpen met het verspreiden van de krant. U kunt helpen met het verspreiden van de krant.

Waar en wanneer gebeurt dit allemaal?
De krant wordt gemaakt op zaterdag van 14.00 tot 22.00 uur in de rozenstraat 133. De werkgroep is er om u te helpen. Het is niet nodig dat u al een krant leest.

Waarom is dit allemaal nodig?
De werkgroep wil dat de mensen van de Jordaan hun eigen krant kunnen maken. Het is niet nodig dat u al een krant leest.



Een straat in de Jordaan. Vrijwel iedereen is hier al met mee, met het gevoel te...

Jordaners

maak uw krant

van 17 t/m 21 oktober kunnen de bewoners van de Jordaan samen één pagina per dag van het parool vullen in die pagina schrijft u wat u wilt u maakt de foto's, de teksten, de interviews, de tekeningen en de indeling

vanaf 15 september kan er aan de krant gewerkt worden elke dag van 14.00 tot 22.00 uur in de rozenstraat 133

HET PAROOL

Jeruzalem verwerpt Egyptisch voorstel

Veldslag in Pamphilia

Minnaard

veel geweld

energie voor de harokke... 26... augustus... waterloot

Chapitre 8 *Les grands quotidiens comme médium artistique*

Les grands quotidiens peuvent comme les tampons caoutchouc de la bureaucratie, comme la signalisation routière et urbaine, comme la pharmacie, être des médias populaires, non élitistes que l'artiste s'approprie et détourne de leur usage courant, tout en exploitant la force de communication. Répondant à l'invitation de la Fondation de Appel à Amsterdam en 1978, j'ai proposé au grand quotidien hollandais *Het Parool* de réaliser une page par jour pendant une semaine, avec les habitants d'un quartier central de la ville, le *Jordaan* (20 000 habitants), celui qui est célèbre pour ses canaux.

Campagne de sensibilisation, avec le concours d'un groupe d'étudiants néerlandais (distribution de tracts, collage d'affiches, interventions dans les rues, sur les marchés, appui par une radio locale et les journaux de quartier). Une ancienne boutique fait office de local de rédaction - lieu d'information, de réunion, débat, affichage des articles et documents proposés (plus de 500), réunions éditoriales et mise en page par les habitants eux-mêmes. Aucun thème n'était précisé, c'est une expérience de complète autogestion. Les habitants veulent mettre en évidence les problèmes du quartier, notamment ceux de la spéculation immobilière qui les en chasse.



Opération comparable à celle d'Amsterdam, mais cette fois dans l'ensemble d'une ville, plus petite, Guebwiller (12 000 habitants). Un thème est proposé : « Comment imaginez-vous l'avenir ? » Le principal quotidien régional, *L'Alsace*, donne son accord pour publier une page par jour pendant une semaine. Une 7^e page sera même publiée, en raison du succès de l'expérience. Parution dans les deux éditions, la française et l'allemande. Les débats publics, entrevues, les articles écrits par les habitants de Guebwiller reflètent notamment de graves conflits générationnels, des difficultés économiques et sociales et expriment un pessimisme dominant face à l'avenir. L'expérience est réalisée avec un groupe de jeunes et soutenue par l'Office franco-allemand pour la jeunesse.

D'autres expériences en 1977-78 ont consisté à convaincre de grands quotidiens français et allemands d'échanger pour un temps leurs pages d'information locale (traduite). Ce fut le cas entre *L'Indépendant* de Perpignan, puis de Carcassonne et la *Hannoversche Allgemeine Zeitung* de Hanovre, ainsi que le *Rottaler Anzeiger* de Eggenfelden, puis entre le *Provençal* de Marseille et le *Hamburger Abendblatt* de Hambourg. Ce fut la surprise exotique du pareil au même entre les habitants de villes liées par des jumelages...

Une troisième série d'expériences a consisté à convaincre de grands quotidiens de me donner, gratuitement bien sûr, une pleine page blanche pour inviter leurs lecteurs à répondre à des questions que j'avais déterminées.

Ainsi, à Montréal en 1981-82, lors de mon exposition rétrospective au Musée d'art contemporain, je choisis d'initier une enquête sur l'identité imaginaire des Québécois, en posant deux questions : « Qui pensez-vous être ? Qui voudriez-vous être ? » Avec un groupe d'étudiants en art et en sociologie ou en communication, comme dans chaque expérience d'envergure, j'entrepris l'enquête avec le quotidien *La Presse*, qui accepta de me donner, toujours gratuitement, une pleine page presque blanche consacrée à présenter ces deux questions et proposant l'espace pour y répondre. Je reçus au total en trois mois 7 000 réponses, dont je confiais par la suite l'analyse à une douzaine de spécialistes, artistes, poètes, critiques. Il en résulta la publication l'année suivante de *L'Oiseau-chat*, roman enquête sur l'identité québécoise (édition La Presse).

J'ai répété l'expérience en 1984 avec le journal, *Le Droit* à Ottawa sur le thème de l'Outaouais imaginaire, puis repris l'enquête québécoise, vingt-cinq ans plus tard, cette fois avec le journal *Le Devoir*, en posant les deux questions suivantes : « Québec imaginaire, Canada réel ? » dont j'ai analysé les réponses dans *L'avenir en suspens* (Éditions VLB, 2008).



66



Chapitre 9 *La critique de l'avant-gardisme*

Gare terminus

Rendez-vous était pris dans la salle d'attente de 1^e classe de la gare terminus de Lyon Les Brotteaux, à 17h 30. Orlan, après de multiples négociations menées avec les responsables de la S.N.C.F. avait réussi à obtenir cette possibilité selon mon désir.

Le personnel des chemins de fer n'était guère convaincu de l'intérêt d'une performance d'artiste dans leur salle d'attente. Peu sûrs de leur accord définitif, nous sommes entrés discrètement nous asseoir sur les bancs de chêne. Un employé est venu cependant prier les voyageurs dont l'aspect semblait à ses yeux mieux cadrer avec la salle d'attente de 2^e classe de quitter les lieux (valises, vêtements et couleur de peau des travailleurs émigrés semblèrent être ses critères). Pendant la performance d'autres voyageurs vinrent s'asseoir parmi nous, respectueusement. L'artiste sortit de son sac une petite locomotive en plastique noir et rouge munie de piles lui assurant un déplacement circulaire autonome sur le carrelage (d'époque) de la salle. On entendait aussi les trains arriver en gare et chaque fois, pendant le grincement des freins, l'artiste devait s'arrêter de parler. L'artiste cheminot d'occasion s'en prit dès le début à l'avant-garde qu'il compara de façon hétéroclite, tantôt au concours Lépine de la nouveauté, tantôt à une petite société secrète initiatique, tantôt - et ce fut son principal argument - à une gare terminus. L'artiste se plaignait à haute voix, monologuant tristement dans cette salle d'attente, assis sur le banc de chêne, sans valise, répondant aux questions des autres voyageurs en attente. Un train arriva encore, dont le grincement des freins l'obligea à s'arrêter. On se quitta. (Avril 1979)

67

L'Histoire de l'art est terminée - un « événement historique » au Centre Pompidou

La salle s'emplit du tic-tac répétitif d'un réveil branché sur les micros. Hervé Fischer, muni d'un décimètre-ruban, mesure, avec une solennité affichée, la largeur de la salle face au public. De gauche à droite, H. F. marche lentement face au public. Il est habillé en vert, et d'une chemise indienne blanche brodée de fleurs. Il se guide d'une main à la corde blanche suspendue à la hauteur de ses yeux. De l'autre main il tient un micro dans lequel il dit au long du chemin : « D'origine mythique est l'histoire de l'art. Magique. Jeux. Age. Anse. Isme. Isme. Isme. Isme. Isme. Neoisme, Isme. Isme. lque. Han. Ion. Hie. Pop.Hop. Kitsch. Asthme. Isme. Art. Hic. Tic. Tac. Tic. » Arrivé à un pas du milieu de la corde, il s'arrête et dit « Simple artiste, dernier-né de cette chronologie asthmatique, ce jour de l'année 1979, je constate et je déclare que l'Histoire de l'art est terminée. Il avance d'un pas, coupe la corde et dit « L'instant où j'ai coupé ce cordon fut l'ultime événement de l'Histoire de l'art. » Laisant tomber à terre l'autre moitié de la corde, il ajoute : « Le prolongement linéaire de cette ligne tombée n'était qu'une illusion paresseuse de la pensée. »

15 février 1979, Centre Pompidou, Paris, soirée inaugurale des *Journées d'art corporel et de performances* organisées par le C.A.Y.C. (Centre d'art et de communication de Buenos Aires fondé par Jorge Glusberg).



68



Chapitre 10 *De Perpignan à Mexico*

Rencontres à Perpignan, 1976

Avec le collectif d'art sociologique élargi avec Alain Snyers, mes étudiants de l'université Paris V et une quinzaine d'étudiants allemands - grâce au soutien de l'Office franco-allemand pour la jeunesse, nous avons enquêté sur trois quartiers très différents de Perpignan, qui communiquaient peu entre eux. La Réal est le quartier central, catalan de Perpignan, avec ses rues étroites, ses boutiques et ses marchés. Saint-Jacques est le quartier gitan, aussi en centre ville, animé, pauvre, avec beaucoup de gens dans la rue, des enfants qui y jouent. Les gitans constituent une communauté très vivante. Le Moulin-à-vent est un quartier résidentiel neuf, avec des blocs appartements de style moderne sans couleur locale particulière. On y trouve des rues larges, avec de la végétation, des lampadaires modernes ; on y croise peu de gens dans la journée. En rencontrant les habitants, en enregistrant des entretiens avec eux, en faisant beaucoup de photos que nous affichions et que nous donnions, en présentant sur des téléviseurs sur les marchés des vidéos réalisés notamment par Fred Forest, en organisant place Cassaynes, dans le quartier Saint-Jacques des tables d'échanges d'objets (un livre d'enfant à colorier déjà utilisé contre une statuette asiatique en plastique, un collier contre un briquet, une paire de ciseaux contre un broc en plastique, un ballon gonflable contre trois tickets de bus, etc.) nous avons développé des relations de grande confiance dans chacun des trois quartiers. L'évêque gitan Pitoux nous a invités à l'office religieux pour nous introduire dans la communauté et nous manifester son appui.

Ce fut une expérience d'art sociologique intense et mémorable, tout un événement pour Perpignan. Nous avons construit un véritable miroir ethnologique. Les centaines de photos en noir et blanc que j'ai gardées, réalisées par les uns et les autres membres du collectif, sont d'une grande beauté humaine ¹. Grâce à Eric Forcada, j'ai pu les présenter à nouveau au Couvent des Minimes à Perpignan en 2008. Il faudra un jour les publier.

1 - Cette expérience a été rapportée dans le Cahier 3 de *l'École sociologique interrogative*, « 2 expériences d'art sociologique », Paris, 1980.



Avec *El Santo*, champion emblématique de la *lucha libre*, idole des pauvres, pour lancer l'enquête sur la société mexicaine, 1982.



70



Signalisations imaginaires sur les chemins conduisant au Museo de arte moderno et au monument national à proximité.

Lors du Congrès mondial de sociologie de Mexico en 1982, deux grands quotidiens mexicains, *Pagina Uno* et *La Prensa* acceptèrent de publier une page vierge sur le thème « La sociedad mexicana ¿ Qué es ? » Cette enquête peu académique, tenue ironiquement en dehors des murs du congrès, donna lieu à l'invitation d'Helen Escobedo, sculptrice importante, alors directrice du *Museo de arte contemporaneo* de Mexico de revenir en 1983 poursuivre l'expérience, que j'intitulais alors « La calle ¿ A donde llega ? Evento social imaginario. »

Pendant six mois en 1983, Helen Escobedo et son équipe rapprochée, Margarita González, Graciela Schmilchuck, m'ont permis d'user des salles du musée pour que je puisse monter cet événement. J'ai bénéficié de l'appui efficace de nombreux artistes, dont Felipe Ehrenberg et son groupe *Proceso Pentagono*, des groupes de musique, de théâtre de rue, de cirque, des personnalités, telles Tere de la Rosa, directrice de la librairie française, Octavio et Alicia de la Torre, beaucoup d'autres que je ne peux tous nommer ici. Le Mexique connaissait une grave crise politique, économique et sociale. La classe moyenne et pauvre en subissait le choc direct et s'en plaignait amèrement. Et comme beaucoup de familles se rendaient en fin de semaine respirer un peu d'air moins pollué dans le Bosque de Chapultepec, elles passaient pour s'y rendre devant le musée, dont la façade officielle, de verre et d'acier, les dissuadait d'y entrer. En transformant l'accès visuel, grâce à la gratuité d'entrée, en les accueillant avec des animations de troupes populaires, je pus les inviter à s'exprimer sur les murs même du musée, sur des blocs de papier blanc grand format. Chaque salle eut un thème, tel que : « Qu'est-ce que la société mexicaine ? La nature ? Si vous pouviez changer le nom de votre rue, de votre place, comment voudriez-vous l'appeler ? Que voudriez-vous lire demain sur la première page de votre journal ? Dessinez un monument imaginaire ? etc. »

Une polémique monstre fut déclenchée dans les médias par des artistes et des intellectuels qui dénoncèrent un détournement populiste et démagogique de la fonction du musée. Beaucoup vinrent aussi à ma défense. En quelques mois plus de trois cent articles, entrevues de radio et de télévision nourrirent ce débat public sur les rapports entre art et société qui était par excellence le genre de questionnement que l'art sociologique cherche à instaurer. J'avais appris l'espagnol l'hiver précédent pour me préparer à cette action. Cette immersion intense m'en a permis une acquisition définitive !

La façade du musée transformée avec du *papel picado* et animée par des troupes de théâtre et de musique de rue.



72



Trois signalisations imaginaires placées en grand nombre autour du musée :
Le monde à l'envers *L'arbre mourant*

La nature menacée



Hervé Fischer danse avec la mort.



Les visiteurs s'expriment sur les murs du musée en grand nombre et en toute liberté.



Chapitre 11 *Le retour paradoxal à la peinture à l'âge du numérique*

Après une expérience d'art sociologique aussi complète et extrême, je décidai que je ne pourrais jamais faire plus ni mieux, à moins de marcher dans les pas de Mère Térésa, ce qui n'aurait plus été de l'art, mais du militantisme et un engagement humanitaire extrême. Je mis fin pour quinze ans à ma pratique d'art sociologique, me plongeant désormais dans les technologies numériques au Québec où je décidai d'émigrer. J'y ai fondé en 1985 avec Ginette Major la Cité des arts et des nouvelles technologies de Montréal, organisé les expositions Images du futur, fondé le Festival Téléscience en 1990, le Marché international du multimédia en 1992, le premier Café électronique au Canada en 1995, la Fédération internationale des associations de multimédia, cofondé Science pour tous en 1998, bref, j'ai exploré d'autres horizons.

Revenir à la peinture en 1999, après cette immersion dans les arts numériques et la science, ne fut pas facile. Aimablement qualifié par les médias au Québec de « père du numérique », je percevais les reproches de recul, de reniement qui me seraient adressés. Pourtant, je ne quittais aucunement le nouveau monde numérique émergeant auquel je m'étais identifié. Je pensais seulement que la peinture pourrait être une nouvelle approche de ce flux de métastases numériques qui nous envahissaient et que nous accueillions tous avec émerveillement. À cette ingénuité j'opposais ma fascination critique.

Certes, je l'avais affirmé souvent, il n'y a pas de progrès en art. L'ordinateur ne produit pas un art supérieur à celui de la peinture ou de la glaise. Mais l'ordinateur a la vertu de son actualité. J'ai répondu que les ordinateurs nous parlent souvent des anciens contenus et dans un style éculé, tandis que la peinture peut parler de l'âge du numérique le plus actuel, au lieu de se cantonner dans les vieux thèmes auxquels elle s'est malheureusement identifiée. Et entre temps, j'avais acquis la conviction des vertus, mais aussi des manques ou des illusions des arts numériques, notamment dans ce qu'ils clament le plus : la multisensorialité, la vitesse et l'interactivité. Je m'en suis expliqué en détail dans les chapitres de *L'avenir de l'art* que j'ai consacrés aux arts numériques et au retour de la peinture à l'âge du numérique (Éditions VLB, Montréal, 2010).

Bref, ce ne fut pas sans une longue hésitation, et d'abord avec la plus grande discrétion, que je suis allé montrer ma peinture dans des musées éloignés du Québec, pour la tester et prendre le temps de plus de réflexion. À cette occasion, j'ai rédigé en 1999 ce petit manifeste pour asseoir mes idées :

« Je voudrais mettre en évidence les structures numériques du monde actuel, comme Mondrian, puis le minimal art ont célébré la géométrie du monde moderne. Et montrer les rythmes et les accidents du codage binaire de l'informatique, du langage à quatre lettres a, t, g, c, de l'ADN, les codes-barres de la société d'information et de consommation, les diagrammes dramatiques du monde financier, les réseaux du cyberspace, les rayonnements et ondes radio qu'enregistre l'imagerie scientifique, car ces langages ont envahi tout le kaléidoscope de nos activités humaines, comme un irrépressible flux. Quand la technoscience est de plus en plus asservie aux ordinateurs, quand l'économie, la culture, les communications deviennent électroniques, quand l'éducation, la psychanalyse et la religion commencent à se pratiquer en ligne, c'est une nouvelle cosmogonie, celle de l'âge du numérique, qui naît.

La planète est devenue financière. Nous adorons le veau d'or et les démons de l'âge du numérique. Aujourd'hui, Goya ne peindrait plus la cour d'Espagne ni les horreurs de la guerre, ni Ingres des nus, Claude Monet des nymphéas, Van Gogh le soleil, Malevitch des carrés noirs, Mondrian des géométries, Picasso des natures mortes. Ils peindraient des paysages financiers, des diagrammes qui montent au ciel et plus souvent descendent aux enfers : l'économie et les finances sont devenues notre dieu, notre corps et notre sang, notre vie intérieure et notre imaginaire. Numérique et numéraire se croisent et se recouvrent, exaltant ou menaçant fébrilement notre nouvelle image du monde. Je peins les jeux des spéculateurs, les murs de Wall Street et les reliefs des montagnes d'actions, d'or et d'argent qui nous entourent.

Et pour évoquer ces nouvelles structures mentales et esthétiques, il faut se rappeler que le progrès n'existe pas en art, même si on utilise des ordinateurs de plus en plus puissants. C'est pourquoi j'aime aussi l'archaïsme de la peinture acrylique sur toile pour évoquer ce nouveau monde algorithmique. Elle permet de résister au flux dissolvant des octets, par l'arrêt sur image. En quelque sorte, je peins les icônes numériques. Je suis un artiste de classe moyenne, peut-être un primitif du XXI^e siècle.

La nature, la guerre, la ville, les êtres vivants aussi sont multisensoriels ou multimédia et ce sont les peintres qui ont le mieux su les capter et nous les faire voir, avec des images fixes.

On peut peindre le cybermonde, comme d'autres ont peint les dieux, les héros, l'océan, la lumière, les foules, les nus, les villes. Et ne pas célébrer la communication pour elle-même. Refuser que le médium soit le message, postulat « macluhanien » devenu malheureusement trop vrai. Mais chercher une roche fixe pour échapper à l'immersion et prendre une respiration esthétique et critique, à partir d'un autre média. Les poissons ne voient pas l'eau qui traverse leurs branchies, ni les hommes l'air qu'ils respirent.

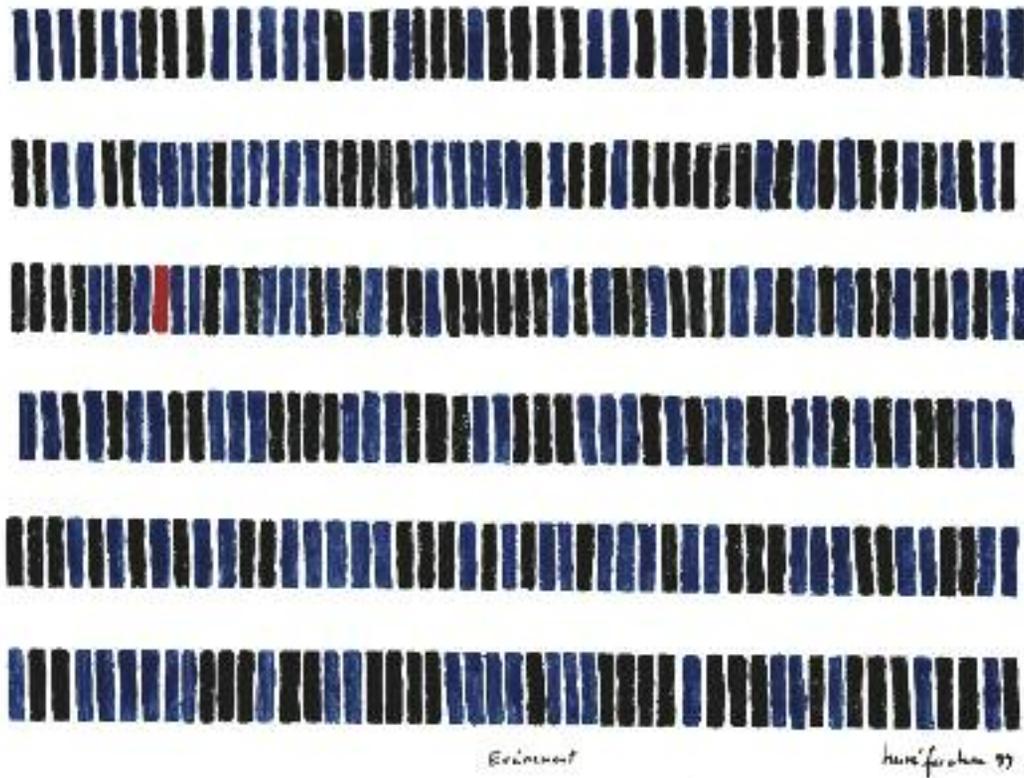
Cultiver à nouveau le silence, l'immobilité, la solitude, la méditation à l'encontre de l'agitation chaotique qui nous entraîne. Échapper à l'éphémérité fatale de la culture numérique. Les arts numériques se dissolvent à peine nés. Plus une technologie est sophistiquée, plus elle vieillit vite, plus elle s'efface vite. Où irons-nous, sans mémoire ? Face à la complexité fascinante du monde numérique, le retour paradoxal à la peinture s'impose au moins autant que la danse ingénue des arts numériques. Ce sera une peinture joyeuse, sociologique, iconique et critique. »

76

J'ajouterai que nous avons pris conscience de l'importance, aujourd'hui centrale, de l'économie et des finances, comme Fernand Léger a pris conscience en son temps des nouveaux enjeux des machines, de l'industrie et de l'objet, et y a dédié sa peinture. Il peignait « les constructeurs » comme je peins les financiers, les objets comme je peins les variations boursières, en usant d'une esthétique tubulaire, comme je recour à une esthétique quantitative. J'use comme lui et comme Mondrian qui peignait la géométrie, de couleurs primaires, sur des fonds blancs.

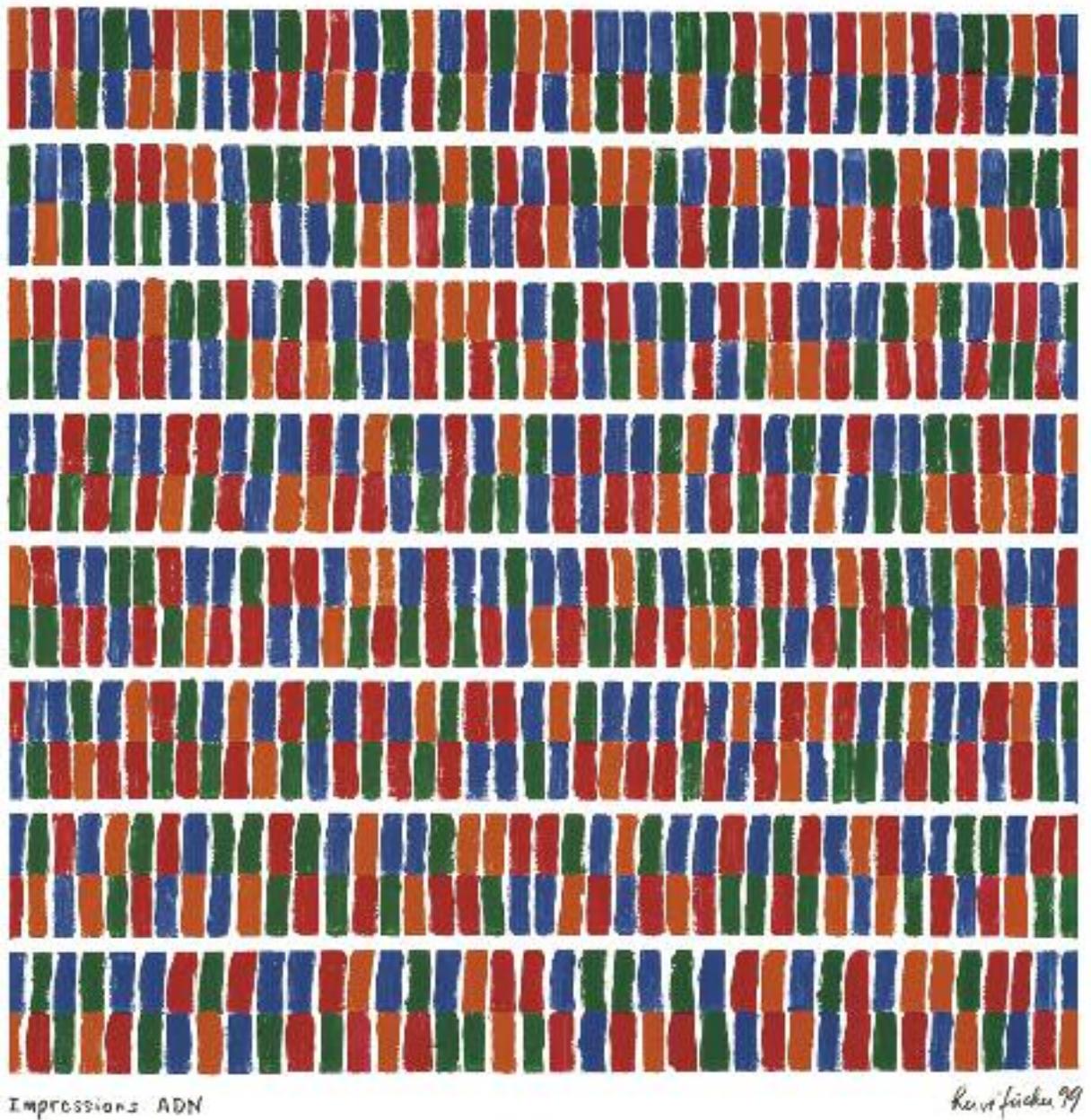
Car les couleurs, je les ai toujours aimées vives, primaires, saturées, joyeuses. Et je peins le plus souvent sur fond blanc, sur une page vierge, comme pour écrire un texte et pour son potentiel de lumière et de pureté. Dans mes lectures de Confucius, j'ai noté depuis ce passage où Tzeu Hia dit à Confucius : « On lit dans le Livre des Odes : “Un sourire plisse élégamment les coins de sa bouche ; ses beaux yeux brillent d'un éclat mêlé de noir et de blanc. Un fond blanc reçoit une peinture de diverses couleurs.” Que signifient ces paroles ? » Le Maître répondit : « Avant de peindre, il faut avoir un fond blanc. » Tzeu reprit : « Ces paroles ne signifient-elles pas que les cérémonies extérieures exigent avant tout et présupposent la sincérité des sentiments ? » Le Maître répondit : « Tzeu Hia sait éclairer ma pensée. À présent je puis lui expliquer les Odes. »

Un mot encore : les œuvres reproduites sont regroupées suivant trois thèmes principaux : les codes binaires et à quatre termes, les codes-barres, et le monde financier. Certaines œuvres mêlent bien sûr les personnages exprimés par leur codes-barres et les paysages financiers. Les dates sont indiquées, mais j'ai choisi plusieurs fois de m'affranchir de la linéarité chronologique, qui n'a jamais été importante pour moi, afin de souligner des simultanités ou des développements un temps retenus. J'ai plutôt accompagné ces reproductions de brefs commentaires qui forment en sous teinte un léger récit.



Événement, langage binaire, 1999, acrylique sur toile, 46 x 61 cm

Le numérique n'est pas en soi un langage. Il repose sur un codage binaire qui permet de mémoriser et diffuser tout type d'information textuelle, visuelle, auditive, etc. Il permet aussi d'écrire des algorithmes et de programmer. Introduire un accident, un élément hétérogène dans ce codage binaire induit nécessairement une corruption du fichier, une dysfonction, ou une divergence évolutive qui pourra être destructrice ou créatrice. Ce tableau est la matrice de la théorie de la divergence que j'ai développée, notamment dans *La société sur le divan. Eléments de mythanalyse* (Éditions VLB, Montréal, 2007) et que j'oppose à la mécanique évolutive pensée par Darwin.



Impressions ADN, 1999, acrylique sur toile, 101 x 101 cm

Le langage de l'informatique est binaire. Mais la vie a élaboré un codage à quatre termes, celui de l'ADN, qu'on exprime avec les quatre lettres a, t, g, c, pour les quatre acides qui permettent d'identifier tout être vivant. La maîtrise de ce langage permet les manipulations génétiques, le clonage, la génothérapie, les développements en vie artificielle, la fabrication de chimères et constitue donc un instrument inédit de puissance sur la vie, qui a donné lieu à autant d'utopies que de craintes souvent ingénues.

L'artiste en joue la partition au piano.

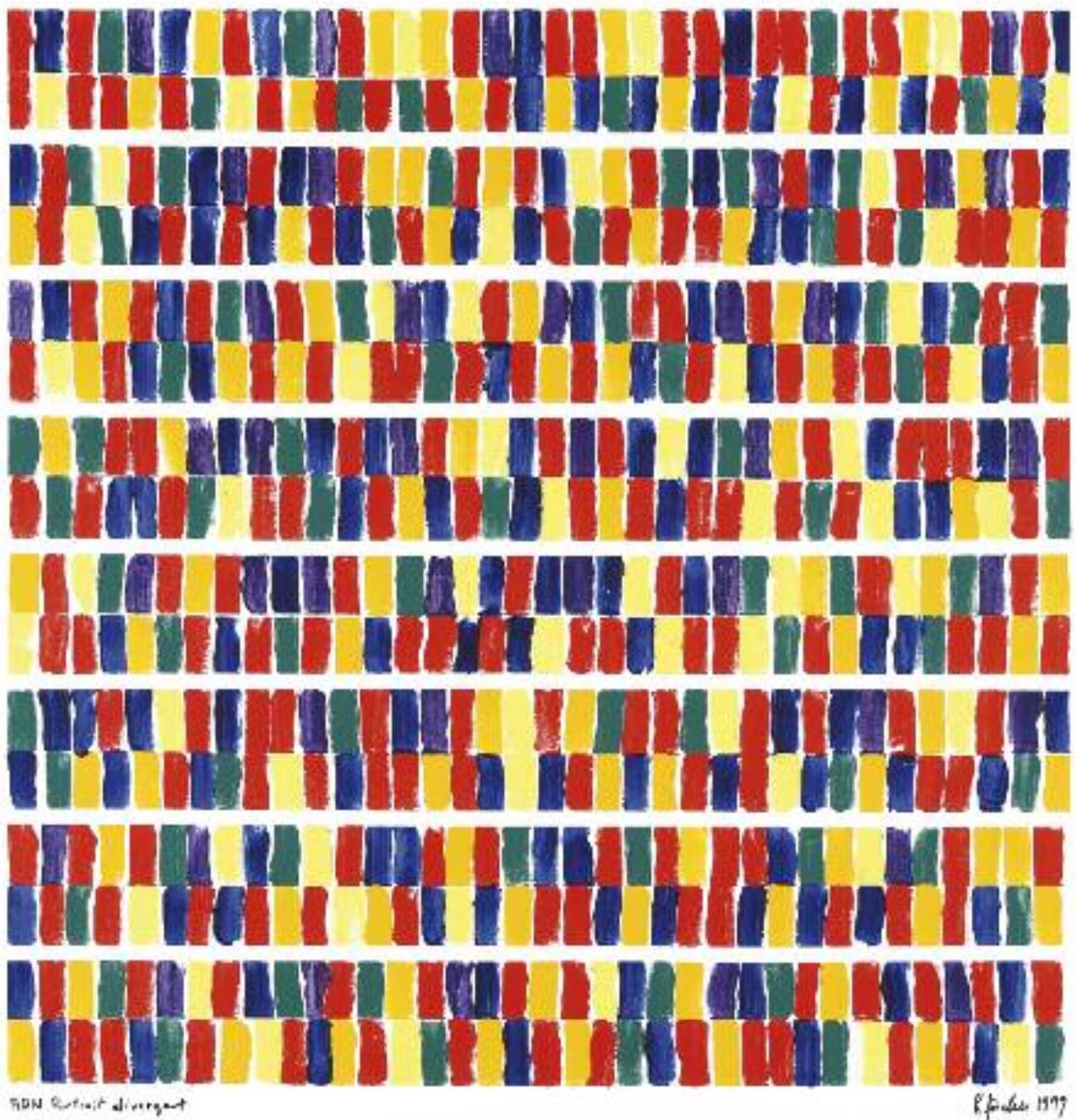


ADN chimère

Hans Fischer 99

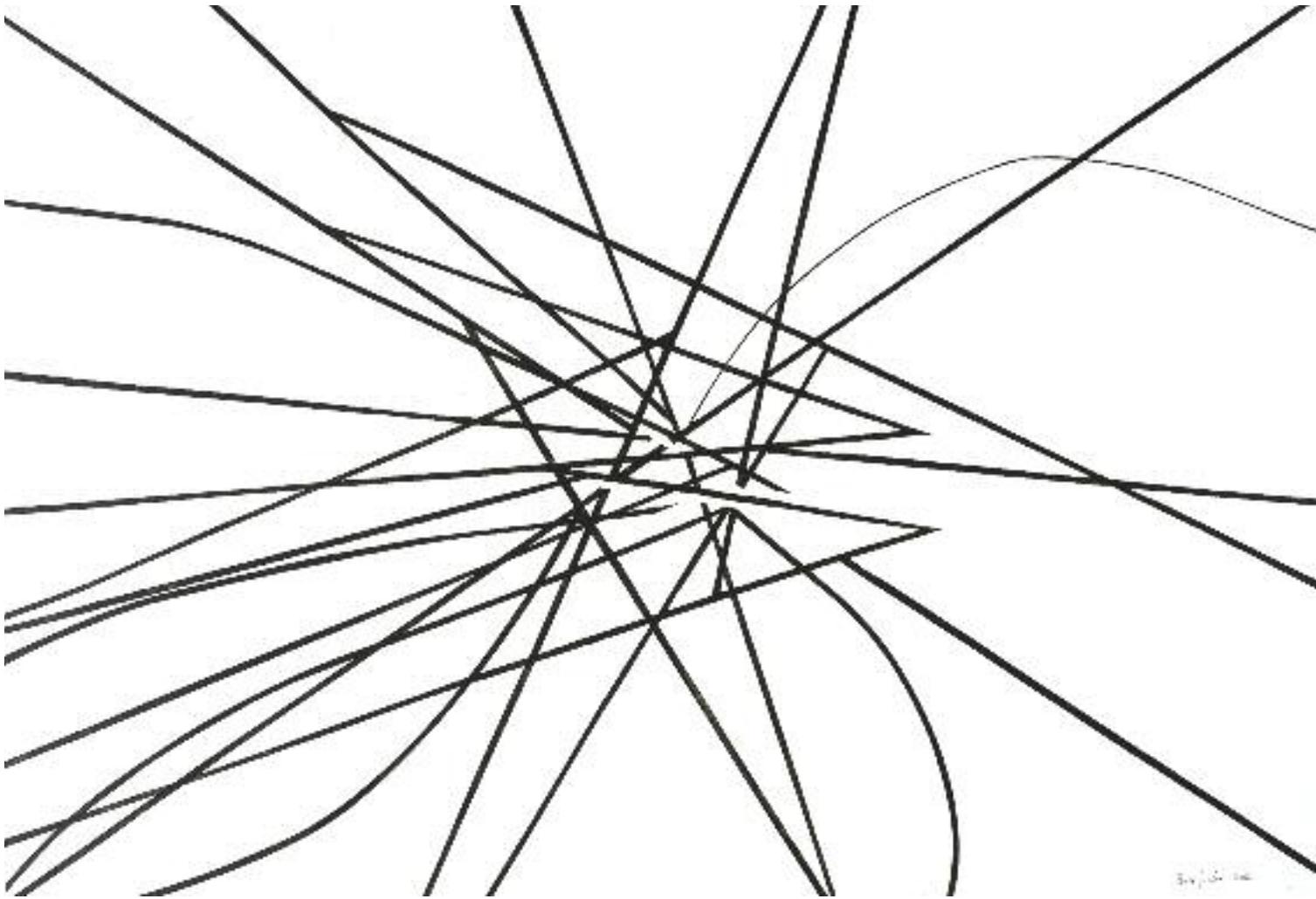
Peinture ADN chimère, 1999, acrylique sur toile, 101 x 101 cm

Nous sommes peut-être proche du moment où nous serons capables d'ajouter une cinquième lettre au codage a, t, g, c, (adémine, thymine, guanine, cytosine) de la vie. Avec cette cinquième base azotée, synthétique f, car je l'appellerai la fischerine, plus encore que des organismes génétiquement modifiés, nous créerons alors de véritables chimères.



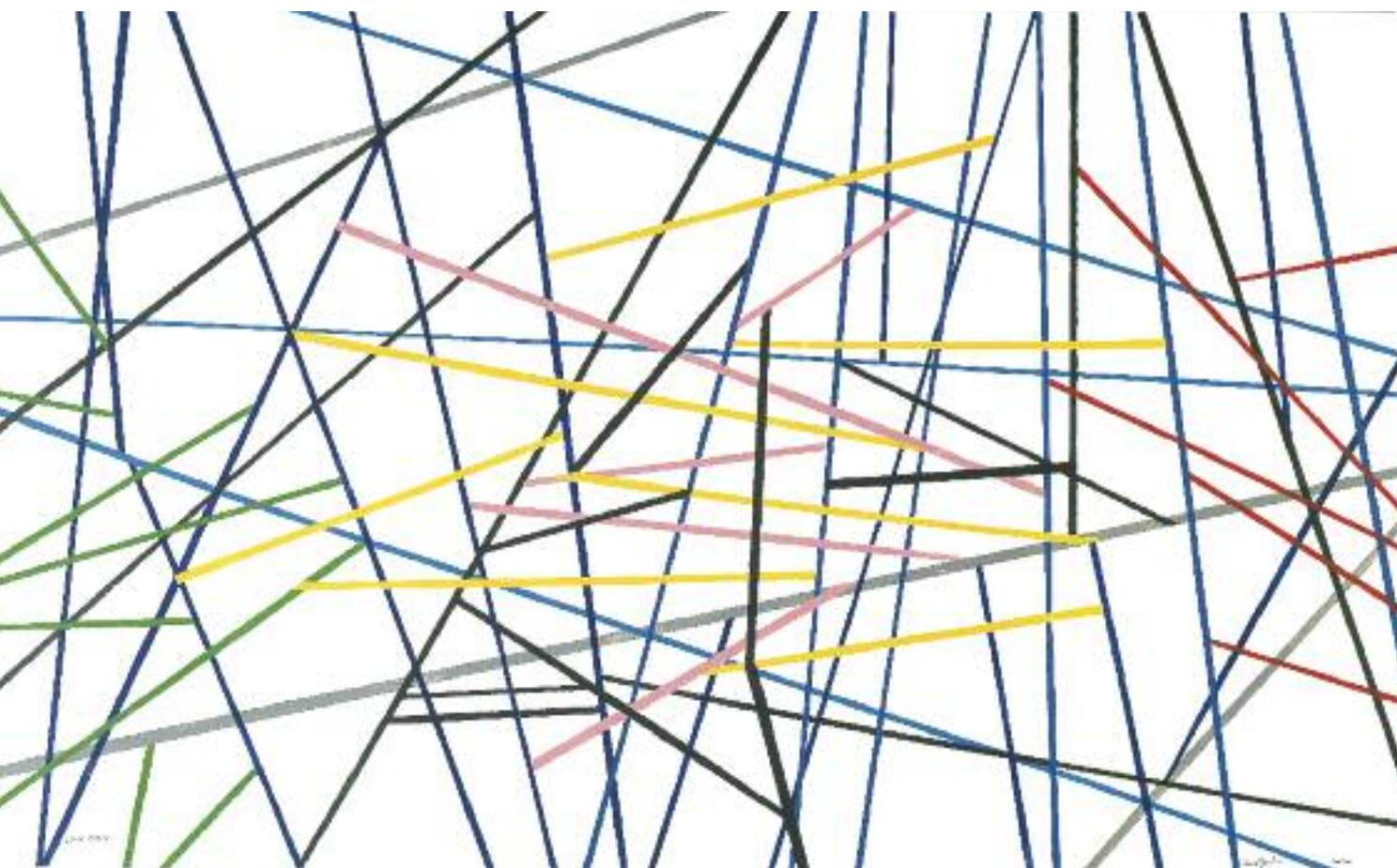
ADN portrait divergent, 1999, acrylique sur toile, 101 x 101 cm

Cet autoportrait de l'artiste revendique son droit à la divergence, exprimée ici par la présence de deux jaunes différents, qui s'ajoutent aux trois autres couleurs, le jaune le plus clair étant la fischerine.



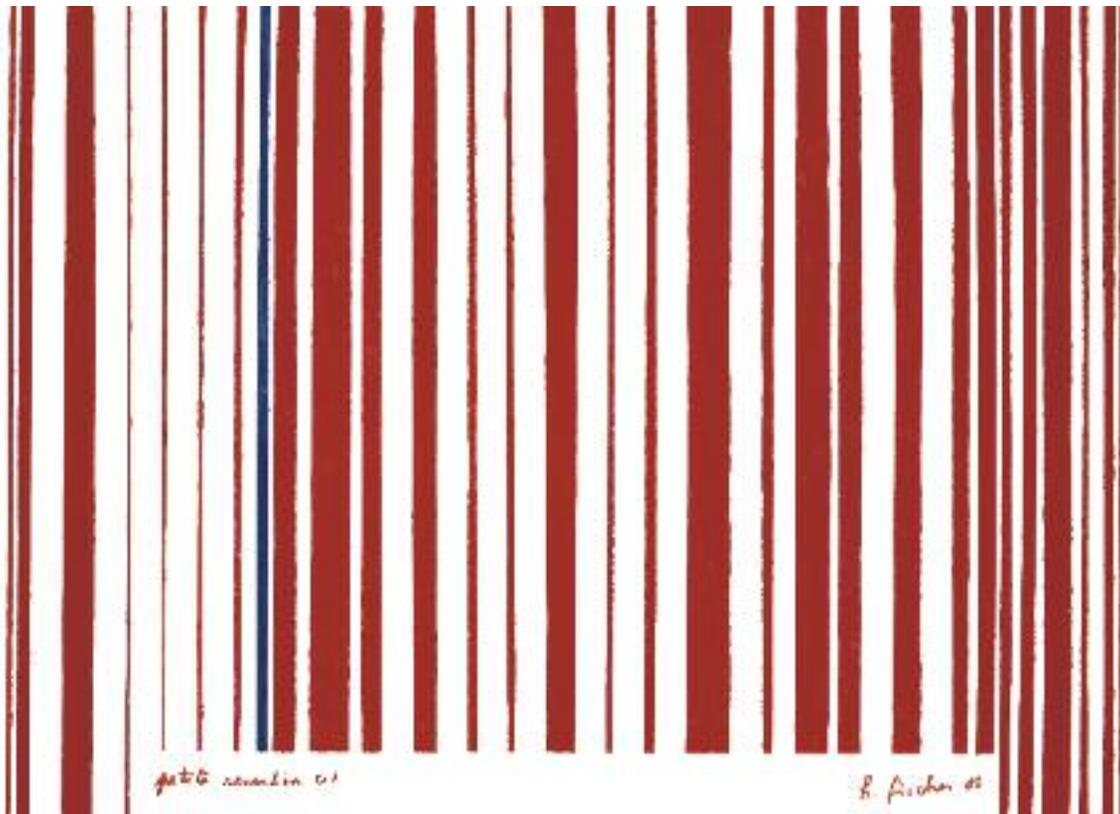
Autoportrait numérique, 2000, acrylique sur toile, 101 x 101 cm

Cet autoportrait met en évidence la construction réseautique de la personnalité de chacun d'entre nous. Nous sommes à la croisée des réseaux numériques qui nous informent, nous formatent et nous font accéder à l'existence virtuelle, supérieure, selon beaucoup de gourous, à notre réalité terrestre. Dans les jeux de rôles, dans Facebook, dans les espaces interactifs de Second Life, nous respirons à pleins poumons l'oxygène numérique d'une autre vie que celle de notre vallée de larmes ici-bas. Cette psychologie de la personnalité numérique, de ses excitations et de ses dépendances intéressent déjà les thérapeutes. Valorisante, euphorisante, elle crée aussi des risques de schizophrénie.



Cyberespace, 1999, acrylique sur toile, 91 x 153 cm

L'entrecroisement des réseaux numériques devient l'architecture de nos communications, de notre socialisation, le nouvel espace de nos vies. Nous ne sommes plus à la maison, mais dans les rues, sur les places publiques, dans les sites de travail ou de commerce, dans les lieux secrets de plaisir, de cette nouvelle métropole numérique planétaire.



Petite sensation 01, 1999, acrylique sur toile, 61 x 91 cm

Les codes-barres sont l'une des icônes les plus significatives de l'âge du numérique. Il y en a plus aujourd'hui dans le monde, sur tous les continents, qu'il y a jamais eu de crucifix depuis les débuts de la chrétienté. Le code-barres est un outil d'identification et de gestion symbolique de notre société de contrôle, de gestion et de consommation. L'être humain s'y soumet dans son dossier médical, sur son passeport, etc. Cette multiplication de codes-barres, je l'étends donc à l'identification de nos pensées, nos rêves, nos petites sensations, pour en souligner le caractère invasif.

J'en varie les couleurs pour marquer ma liberté d'artiste, ma résistance chromatique, ma joie de vivre et ma volonté de divergence. J'en use ironiquement pour mon autoportrait identitaire, j'en défais les barres, j'en dénonce l'enfermement. Les codes-barres sont devenus un mode de représentation de personnages dans mes tableaux. Leur donnant des couleurs saturées, voire des couleurs bonbon, je renvoie la société de consommation à elle-même. Et je ne questionne pas, je ne dénonce pas pour pleurer, pour m'abandonner au pessimisme, mais pour manifester une énergie vitale, dont les pires logiques ne devraient pas venir à bout.



Autoportrait, 2000, acrylique sur toile, 50 x 40 cm

Ce premier d'une série d'autoportraits en codes-barres peints au fil des ans est strictement identitaire. L'artiste a pris la liberté de mettre les couleurs qui lui plaisaient, du bleu et du rouge républicain.



Autoportrait de la Saint-Barthélémy, 2003, acrylique sur toile, 92 x 153 cm



Guichard 2009

Autoportrait QR

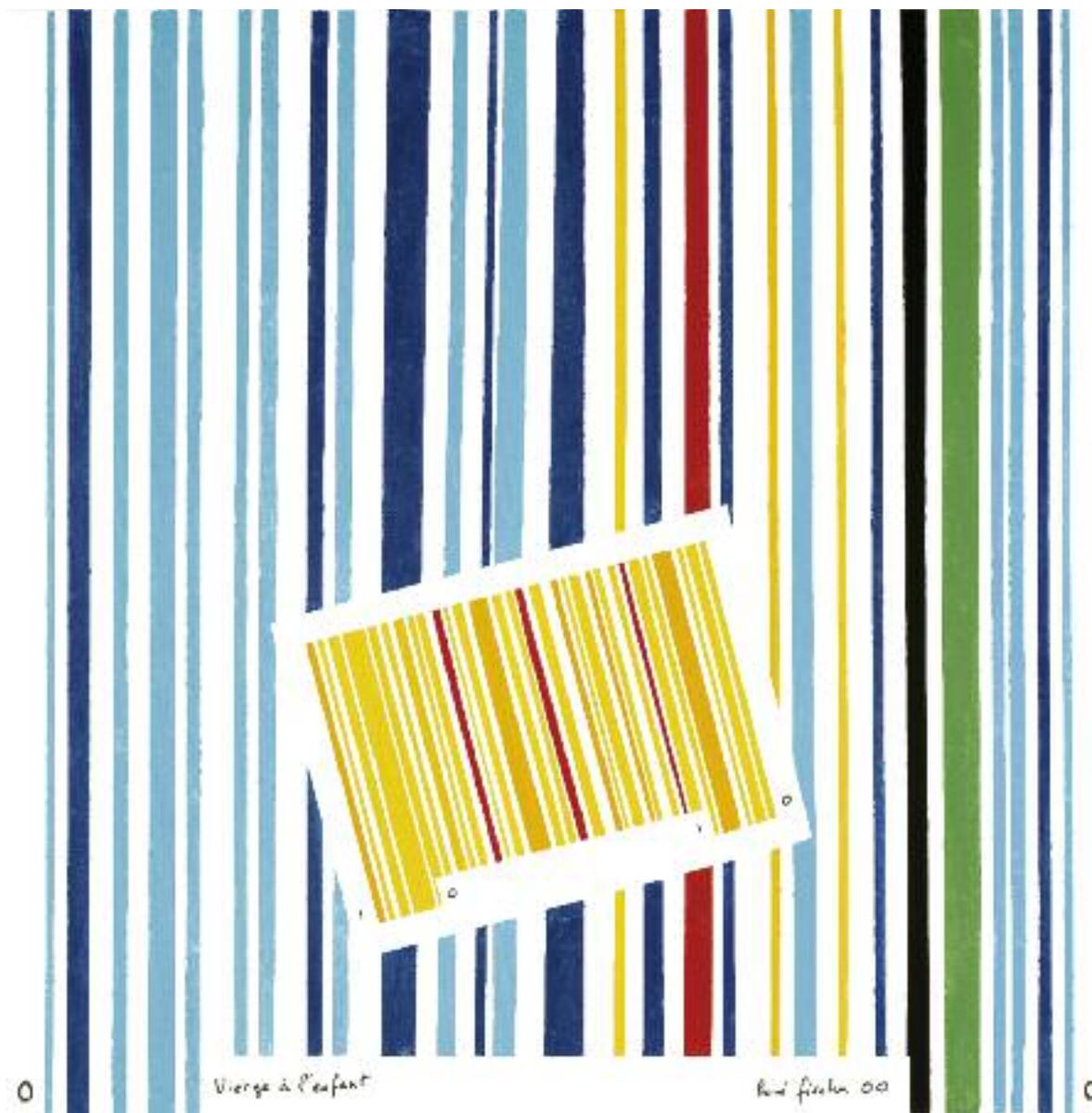
Autoportrait QR, 2009, acrylique sur toile, 122 x 191 cm

Cet autoportrait usant des nouveaux codes-barres de lecture *quick response*, utilisés désormais pour des cartes d'embarquement des compagnies aériennes, pour l'identification des personnes que l'on rencontre avec les téléphones intelligents, et au Japon pour les emballages de vente de n'importe quoi, témoigne de ma capacité d'adaptation malgré ma fidélité à la peinture.



Dieu numéro 000, 2000, acrylique sur toile, 91 x 153 cm

Dieu mérite bien lui aussi son codes-barres, pour qu'on ne se trompe pas de divinité. Selon toutes les combinaisons possibles de 1 et de 0 en trois termes, pour m'en tenir au dieu en trois personnes de la Bible, j'ai donc peint les codes-barres iconiques de neuf dieux, de différentes couleurs, bien sûr.



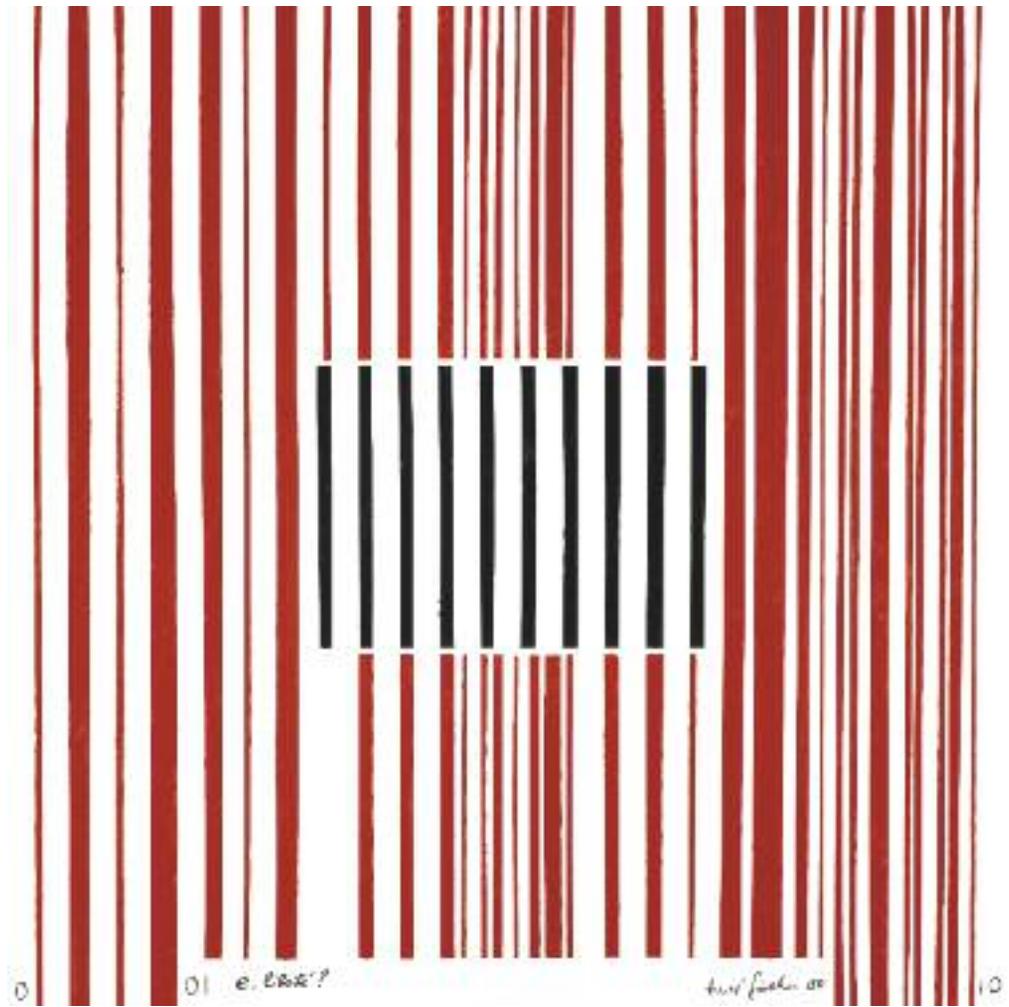
Vierge à l'enfant, 2000, acrylique sur toile, 91 x 91 cm

Et dans la série des icônes religieuses, je me devais de faire une place à la Vierge à l'enfant. On l'on voit de quel Dieu Jésus est le fils.



Le nombril d'Adam, 2010, acrylique sur toile, 80 x 60 cm

Mais mon ami Jean-Michel Arnold a attiré mon attention sur le fait que si le fils de Dieu, Jésus-Christ, a été enfanté par la vierge Marie, Adam, quant à lui, a été créé par Dieu et ne devrait pas avoir de nombril, quoiqu'en montre l'iconographie la plus sacrée. J'ai donc ajouté un pansement sur cette cicatrice blasphématoire, comme le pape qui fit peindre des cache-sexes sur les sexes des hommes peints par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, où il oublia cependant de dissimuler le nombril d'Adam créé par le doigt de Dieu.



e-liberté, 2000, acrylique sur toile, 91 x 91 cm

L'artiste prend donc ainsi quelques libertés, y compris celle de s'étonner. Il est à craindre cependant que les nouveaux outils numériques de gestion et de contrôle identitaire ne viennent à bout des mauvais esprits. Face au *panopticon* numérique que légitime la grande peur du terrorisme, on peut se demander comment la démocratie saura-t-elle prendre le dessus durablement.



La société de consommation, 2007, acrylique sur toile, 114 x 162 cm

Nous voilà donc dans la société d'accumulation et de consommation, jusqu'au cou, enfermés comme des pharaons dans leurs tombeaux pyramidaux.



Quelle humanité ?, 2000, acrylique sur toile, 91 x 152 cm

La question se pose : Quelle humanité allons-nous devenir ? “Posthumaine” comme le prétendent et l'attendent impatientement des gourous américains aussi ingénus que médiatisés ? Des agrégats de codes-barres gérés par le Grand ordinateur central à l'ère du silicium intelligent ?



La danse, 2000, acrylique sur toile, 121 x 181 cm

En attendant, nous jouissons - ceux qui y ont accès - de la société de consommation. Nous dansons comme de joyeux berlingots, inconscients du danger, ou conscients de l'urgence de mordre dans l'instant présent, ou volontaristes optimistes, fervents du nouvel âge du numérique, et qui nous moquons des éternels grincheux.



94

Le masque, 2007, acrylique sur toile, 114 x 162 cm

Un code-barres peut en cacher un autre, ou un autre homme. Identité ou masque, qui nous dissimule quoi, quel vide humain ?



Cri, bourreau, 2010, acrylique sur toile, 92 x 92 cm

Était-ce le masque du bourreau ? J'y pensais encore en peignant ce couple du bourreau et de la victime qui a fait réfléchir des philosophes et des psychanalystes. Ici, la lame dont est armé le code-barres devient une mécanique impeccable.



L'an 2000, 2000, acrylique sur toile, 92 x 122 cm

Pas si inconscients qu'on le dit, pourtant, Car la grande peur numérique de l'An 2000 nous a beaucoup agités. Et tout s'est bien passé. Ce n'est qu'après que cela a continué à aller mal.



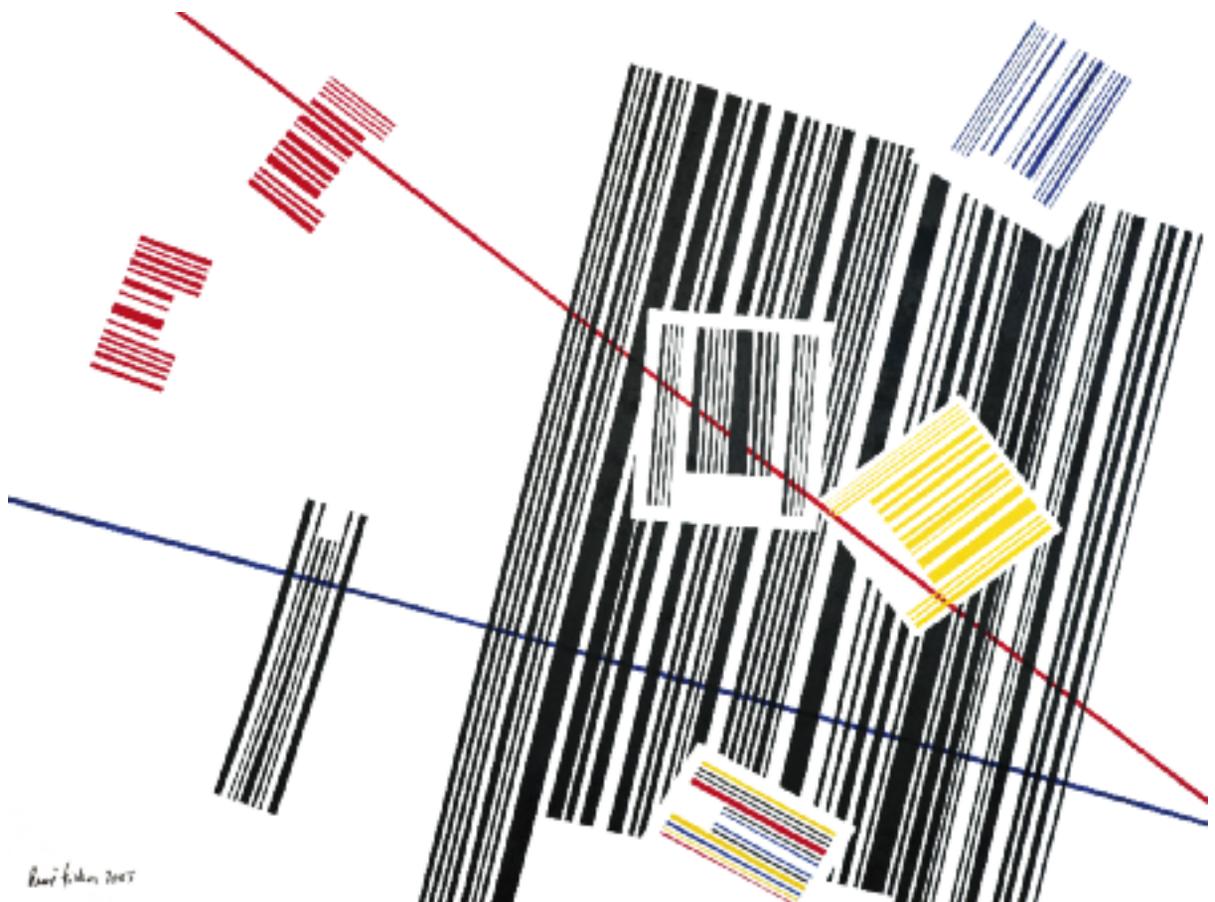
Dans une abondance de choix, 2007, acrylique sur toile, 92 x 122 cm



Un étalage complet, 2007, acrylique sur toile, 92 x 122 cm



Consommateurs consommés, 2007, acrylique sur toile, 115 x 162 cm



Amazonie, 2005, acrylique sur toile, 150 x 200 cm

Réduits à anthropomorphiser et sexualiser les codes-barres comme des Amazones.

Je profite de cette évasion humaniste pour dire que mes trois peintres préférés sont Malevitch, Mondrian et Matisse. Cette composition aux codes-barres suprématises est un hommage actualisé à Malevitch.



Codigos desnudos, 2010, acrylique sur toile, 115 x 280 cm

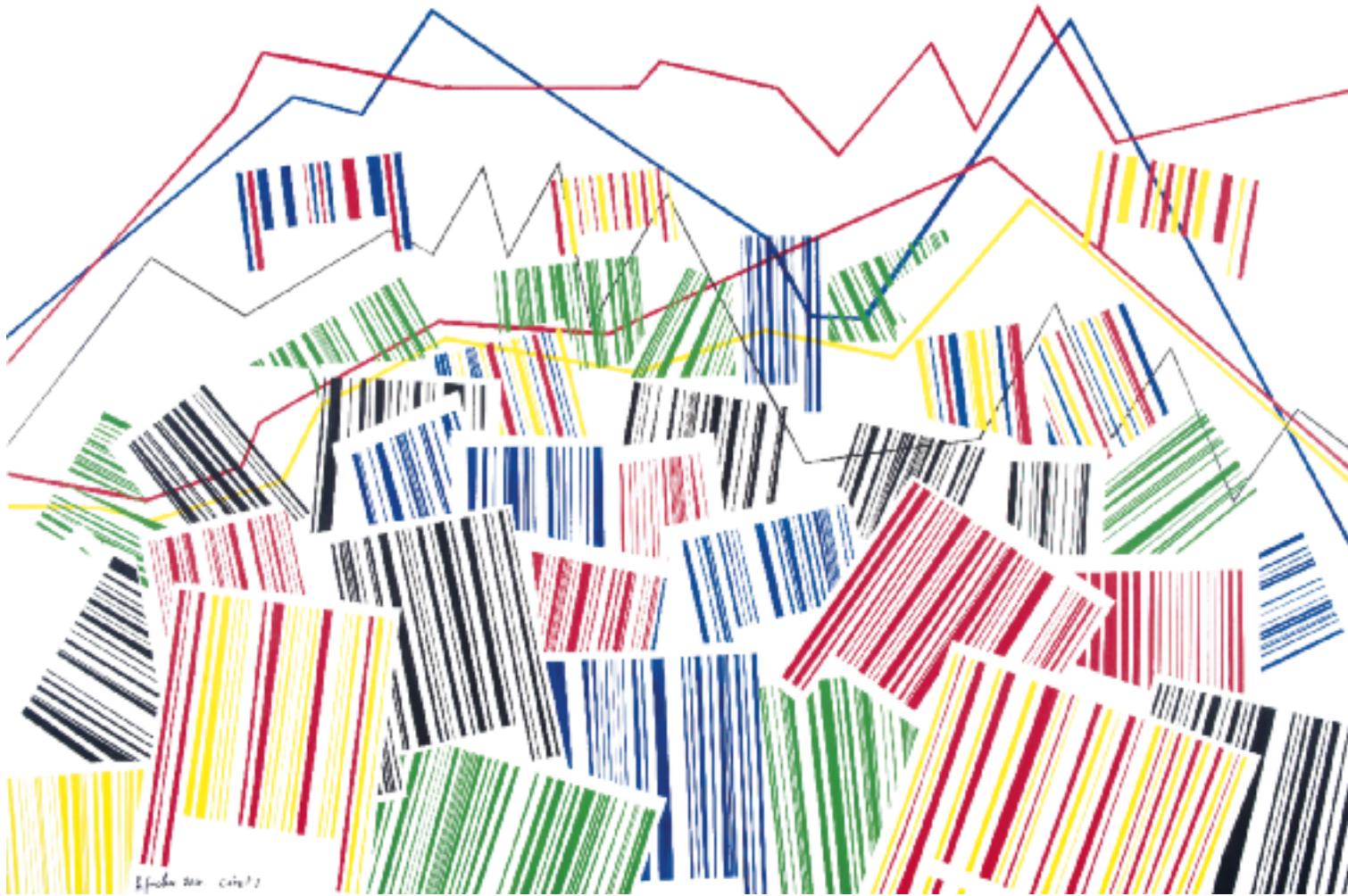
Et cette toile-ci un hommage à la *Maja desnuda* de Goya, sous l'œil de Picasso en satire face à son modèle. Je m'inscris sans hésitation dans la tradition à laquelle je dois mon esprit de questionnement sur le monde numérique d'aujourd'hui. Je me plais à parler de beaux-arts numériques. Il ne faudrait pas que la puissance de création du numérique dégénère en une invasion de métastases numériques mortelles. Les risques de l'âge du numérique sont à la mesure du fabuleux pouvoir de création que nous en obtenons.

En appeler à des beaux-arts numériques, c'est aussi souligner que je peins le monde numérique d'aujourd'hui, comme d'autres avant moi ont peint la mythologie grecque, des natures mortes, le plein air ou la ville.



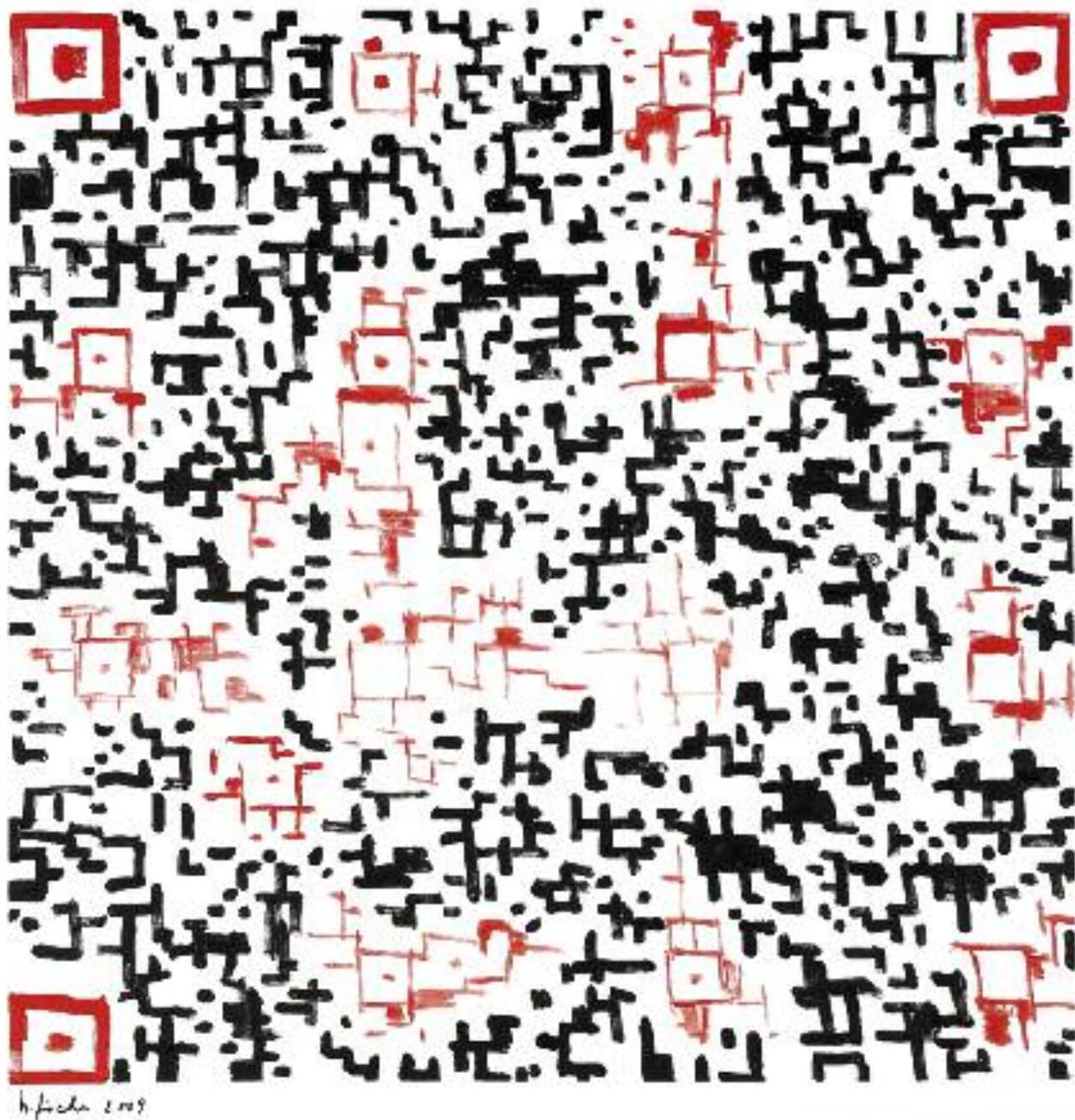
Céret, les trois ponts, 2010, acrylique sur toile, 130 x 195 cm

Peint lors d'une résidence d'artiste à Céret au printemps 2010. Ces trois ponts sont emblématiques de l'histoire de Céret, chacun est la marque d'une époque.



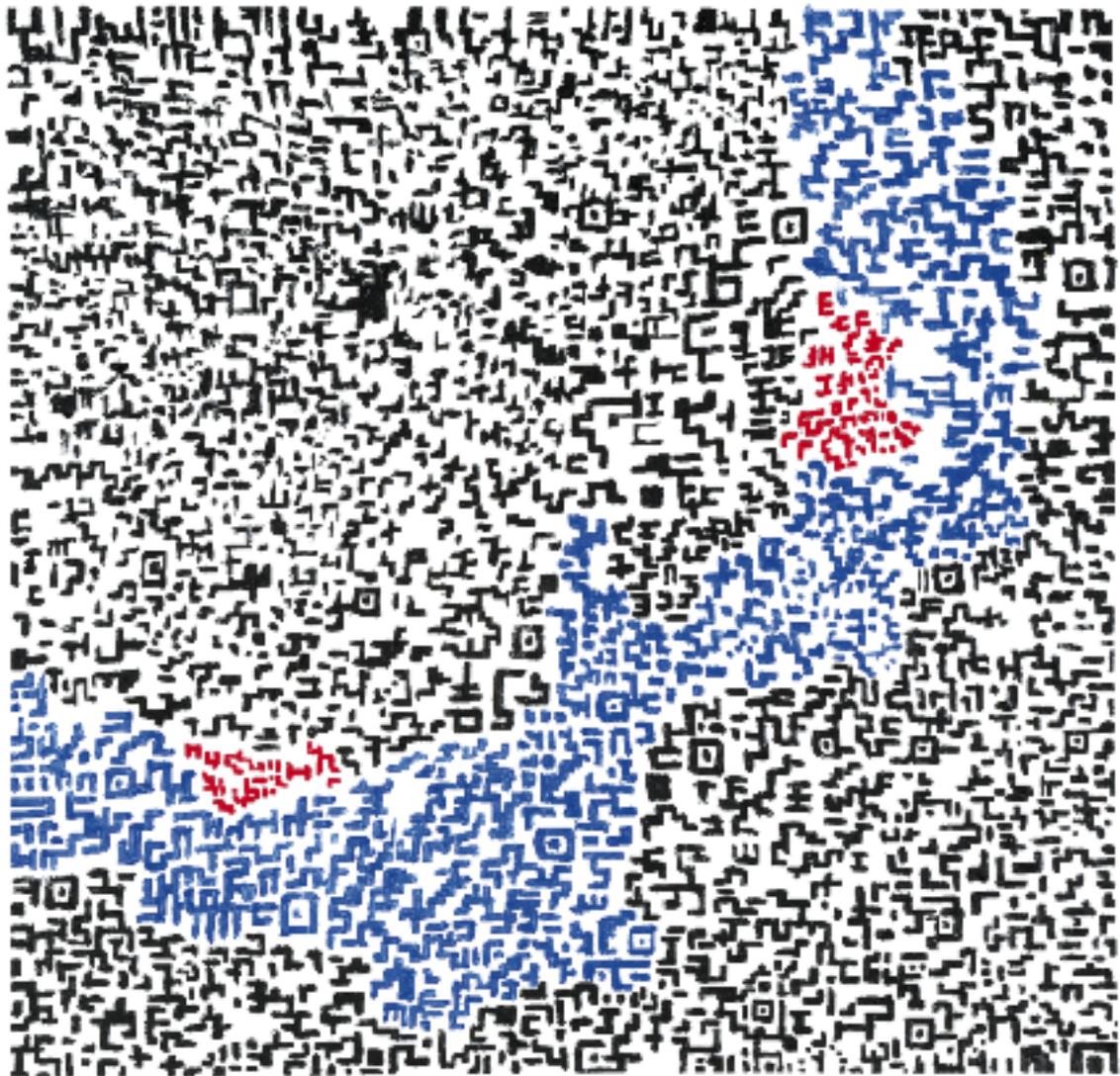
Le village de Céret, 2010, acrylique sur toile, 130 x 195 cm

Peint lors de la même résidence d'artiste, une vue d'ensemble de ce village enserré dans ses murailles, sa verdure, et que se partagent les trois bannières de la Catalogne, de la France et de l'Espagne, sous la domination du Canigou, dont le relief évoque les hauts et les bas économiques de Céret.



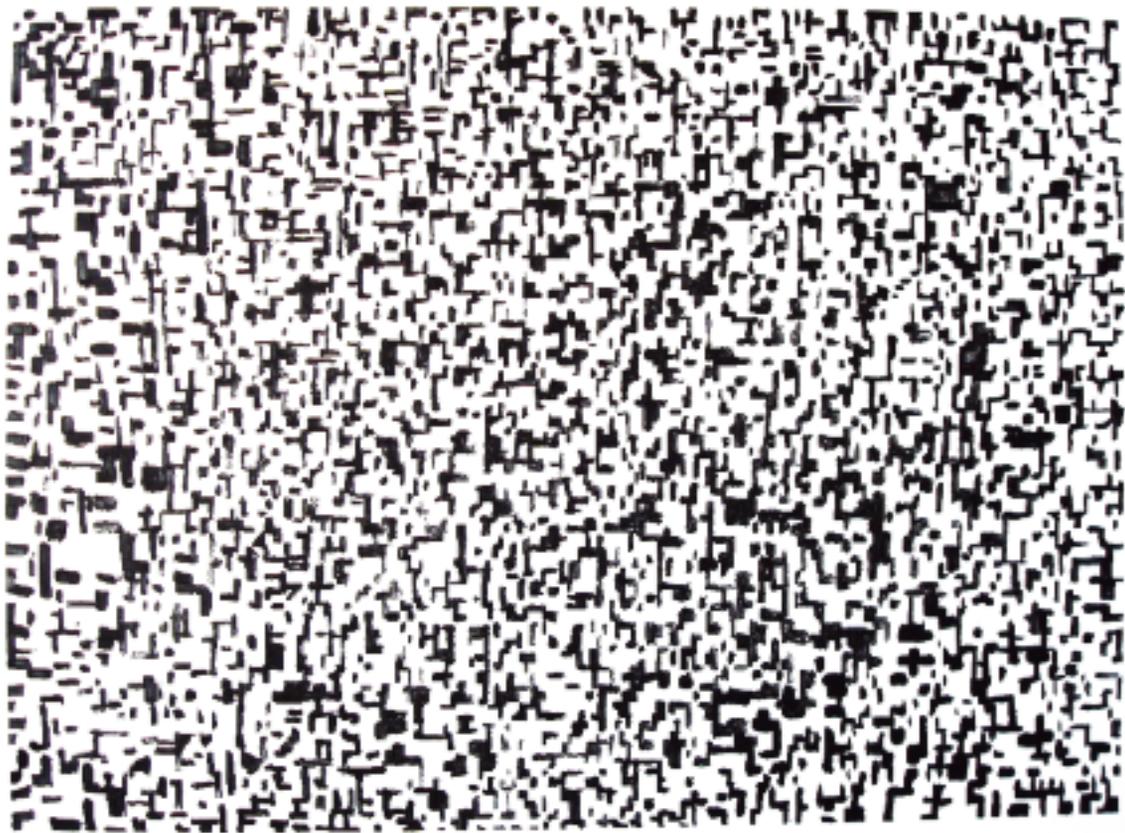
Paysage numérique 1 - codes-barres QR, 2009, acrylique sur toile, 91 x 91 cm

En *Quick Response*, les nouveaux codes-barres, avec leur quadrillage de lignes verticales et horizontales, permettent d'enregistrer des données beaucoup plus nombreuses et donc complexes. Ce paysage numérique est une représentation plus détaillée du village de Céret.



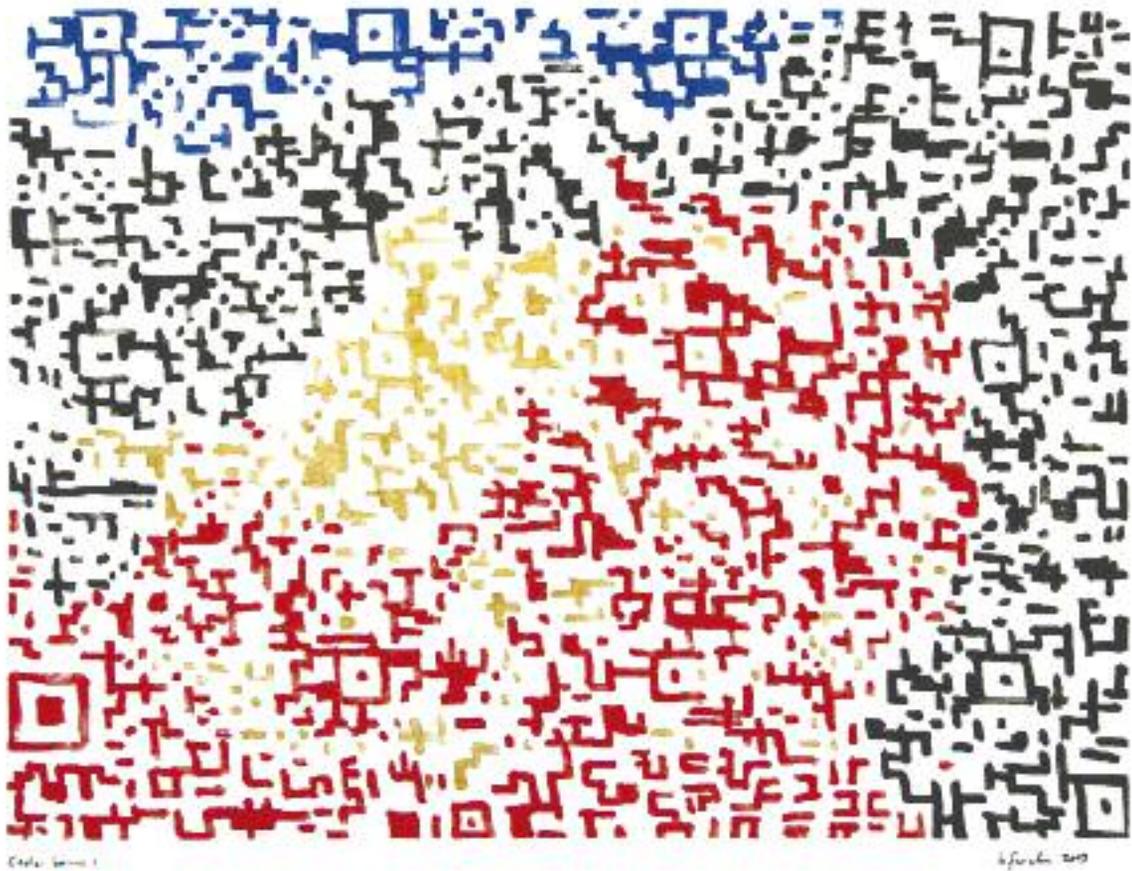
hyeonjae 2009

Autoportrait Quick Response, 2009, acrylique sur toile, 91 x 91 cm



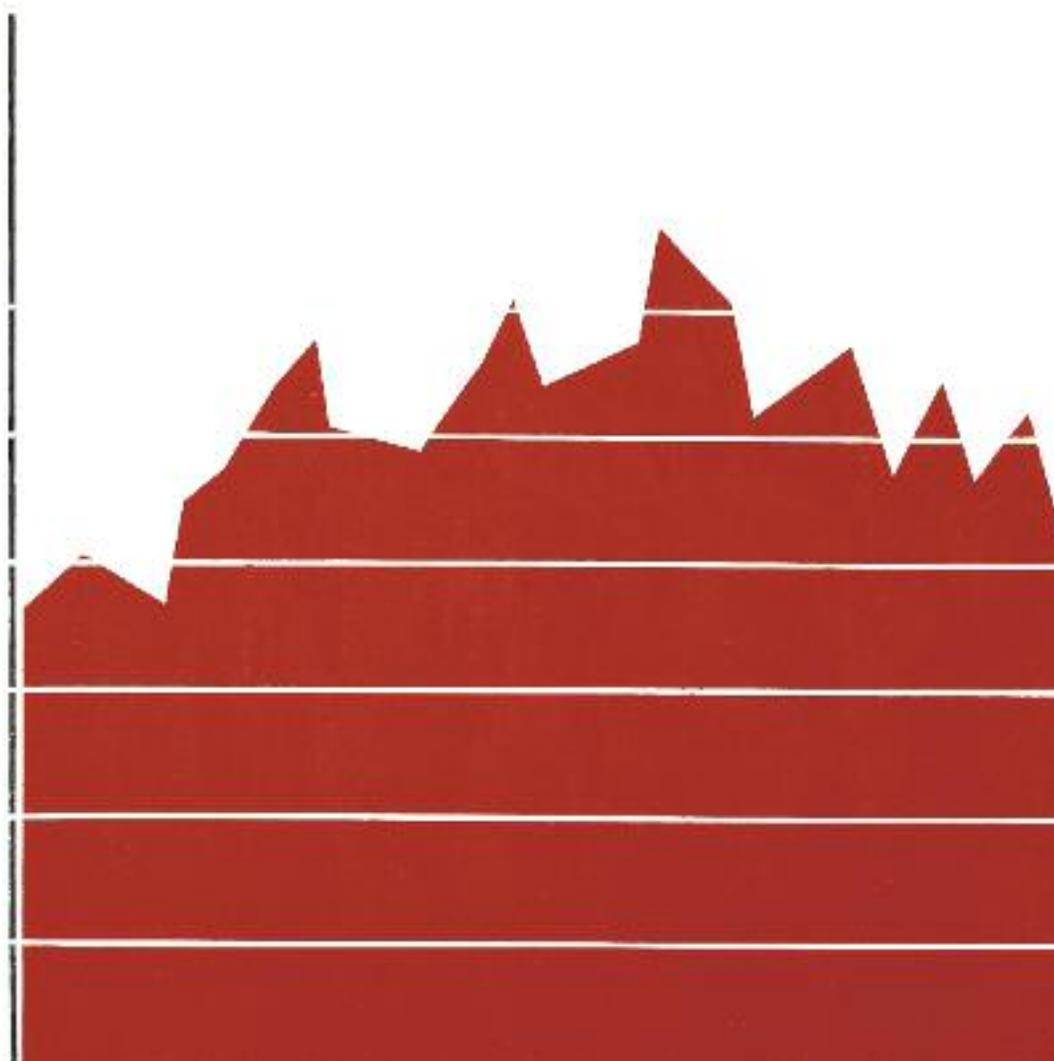
Paysage numérique 2 - codes-barres QR, 2009, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Une troisième vue de Céret, une journée brumeuse.



Paysage numérique 3 - codes-barres QR, 2009, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Une autre identification numérique de la vue des trois ponts de Céret.



La montagne Sainte-Victoire, 2000, acrylique sur toile, 91 x 91 cm

Nous venons de changer de paysage. Nous abordons maintenant plus spécifiquement l'univers financier.

Les montagnes, les vallées et les ponts de nos paysages ne sont plus de pierre et de terre, mais des quantités qui montent vers le ciel et qui descendent aux enfers selon les flux financiers, les variations de valeur des devises, les hauts et les bas des PIB. Cézanne ne s'intéresserait plus aux cubes, cylindres ou cônes qui structurent selon lui la perception des montagnes et des pommes. Il scruterait les chiffres, les quantités, les dents des diagrammes quantitatifs de nos tableaux financiers, économiques, politiques et sociaux. Je peins ces nouveaux tableaux, qui sont notre nouvelle nature.

Cette nouvelle montagne Sainte-Victoire est la matrice de nos succès et de nos échecs, de nos chutes et de nos victoires.



La métamorphose d'Euclide

Hans Fischer 00

La métamorphose d'Euclide, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

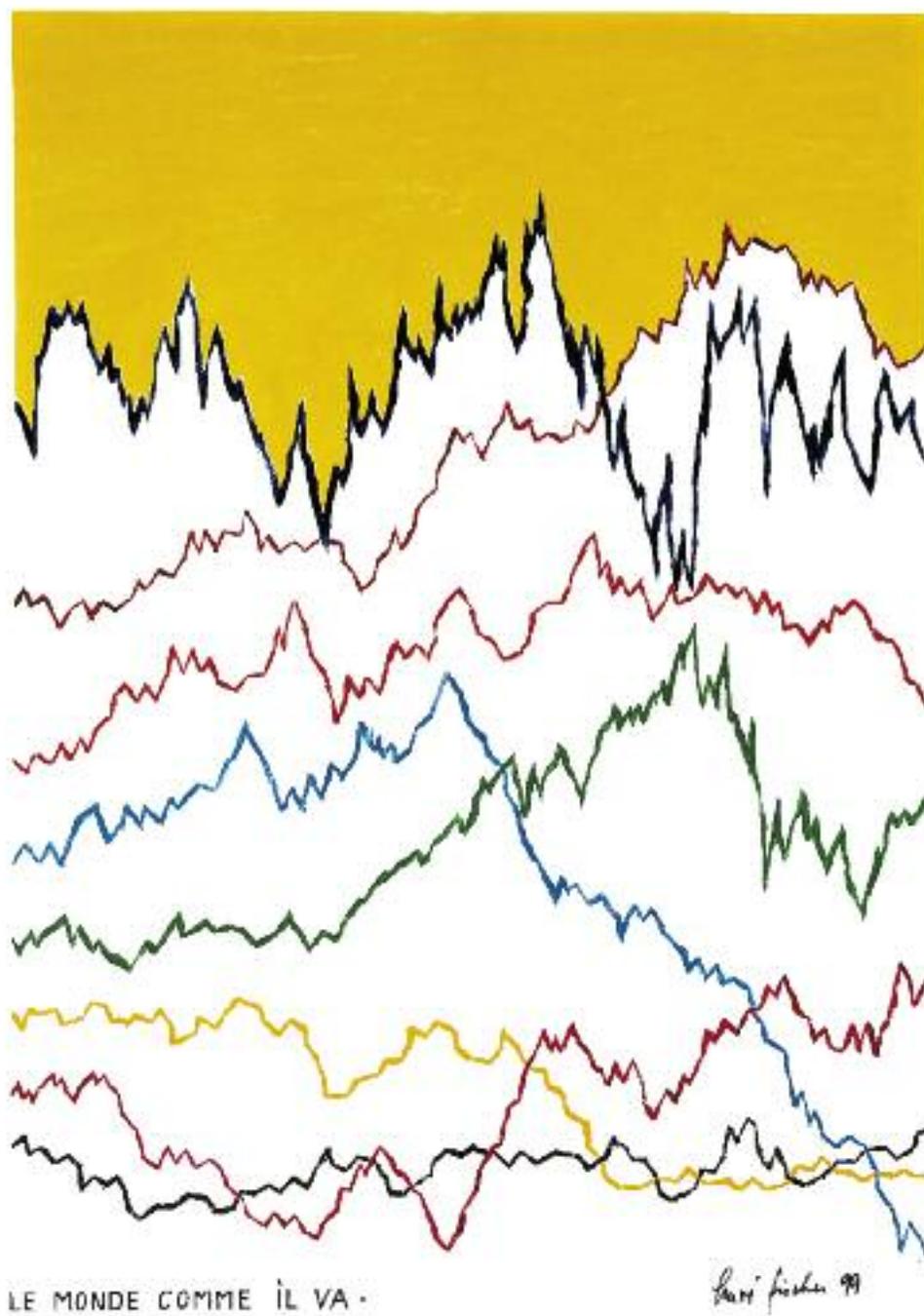
Nous ne sommes plus dans la géométrie euclidienne de la perspective inventée par la Renaissance, même si deux courbes prélevées dans le *Wall Street Journal* en 2000 et mises en couleur peuvent en créer la réminiscence.

Nous ne sommes plus sous le signe de la croix et du triangle orthogonal qui ont dominé l'Occident pendant des siècles. Nous avons désormais adopté le zigzag des variations quantitatives, qui expriment les valeurs de nos sociétés obsédées par les chiffres qui animent nos tableaux de bord.



Oh! Mon dieu, spéculation boursière, 2000, acrylique sur toile, 76 x 76 cm

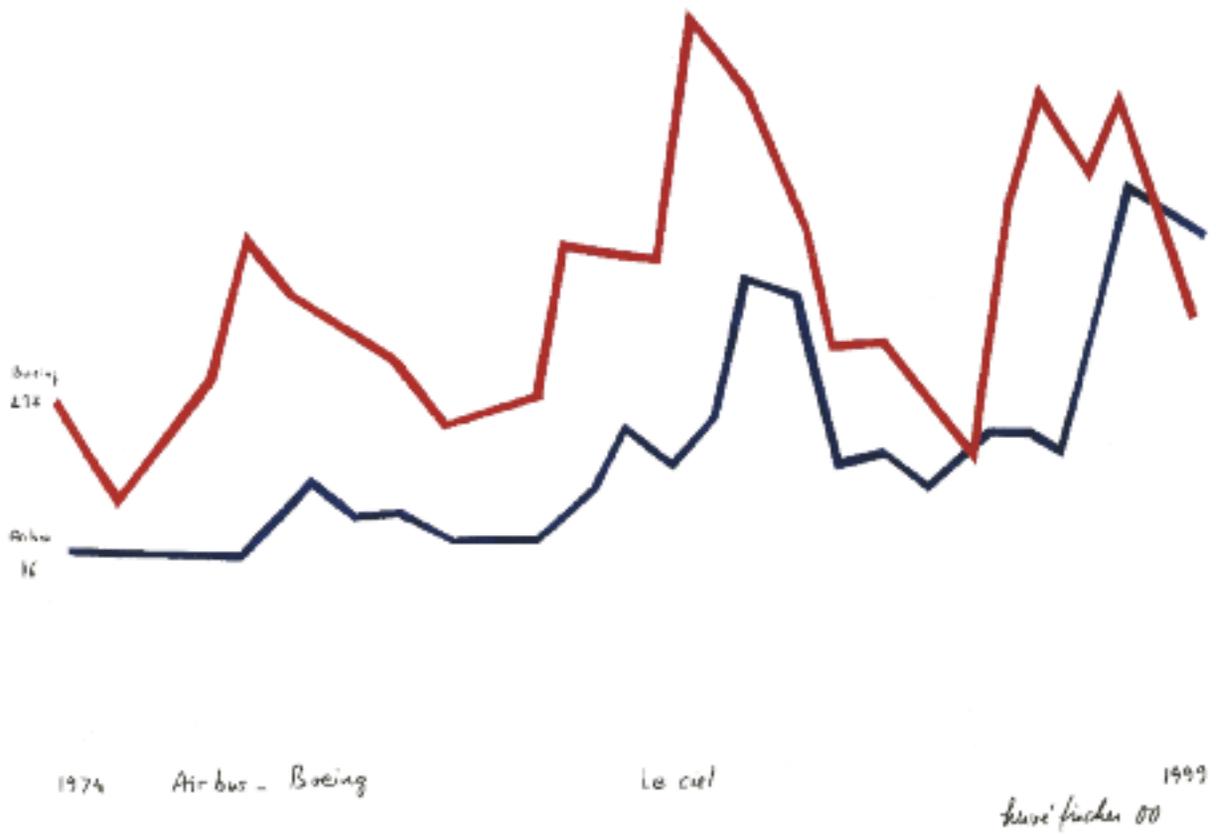
Eh oui, nous ne croyons plus qu'aux chiffres, mais nous invoquons encore Dieu ou le diable lorsque nos affaires montent ou descendent sur l'autel de la Bourse. Le bonheur des spéculateurs en dépend, mais aussi la vie quotidienne de ceux qui en sont directement soumis dans les entreprises où ils travaillent, de ceux dont la survie tient à la cote boursière du cacao ou du riz. Nos icônes ont beaucoup changé.



111

Le monde comme il va, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

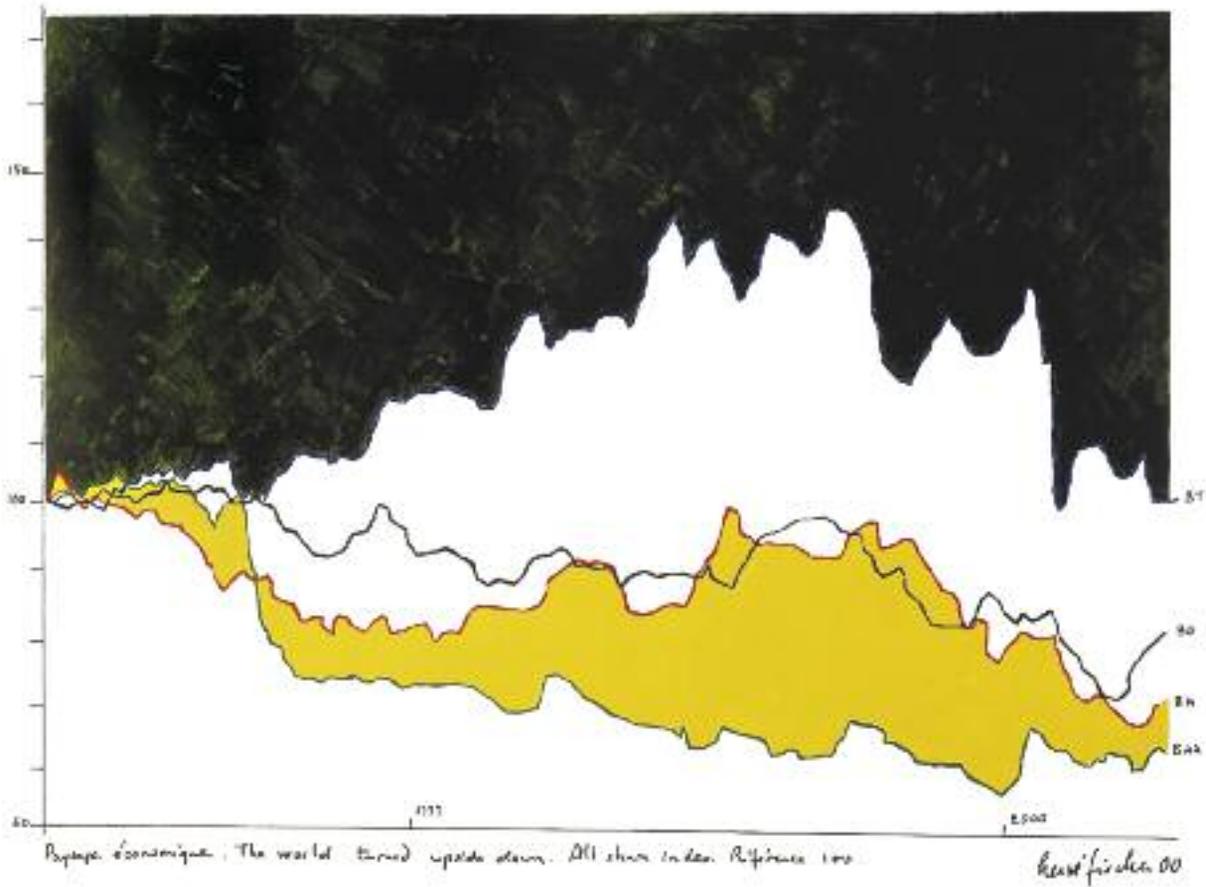
Nos paysages financiers, je les peins à la main, comme ils apparaissent sur les pages du *Wall Street Journal*, pour caractériser les variations de valeur en bourse de nos compagnies. Un peu de couleur leur donne plus de séduction, mais leur réalité demeure triviale. Ce sont les courbes de niveau de la nouvelle nature.



112

Le ciel, Airbus-Boeing, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Le ciel, il vaut combien à Tokyo, à Londres ou à New-York ? Ce que valent les actions de Boeing et d'Airbus. Oublions le romantisme des couchers de soleil. Au mieux, examinons les taux de pollution, les traces de carbone. Il n'y a plus de dieux dans le ciel. La télévision nous dit ce que vaut le ciel, incluant les pressions atmosphériques, les degrés d'humidité, les densités de pollution et la visibilité.



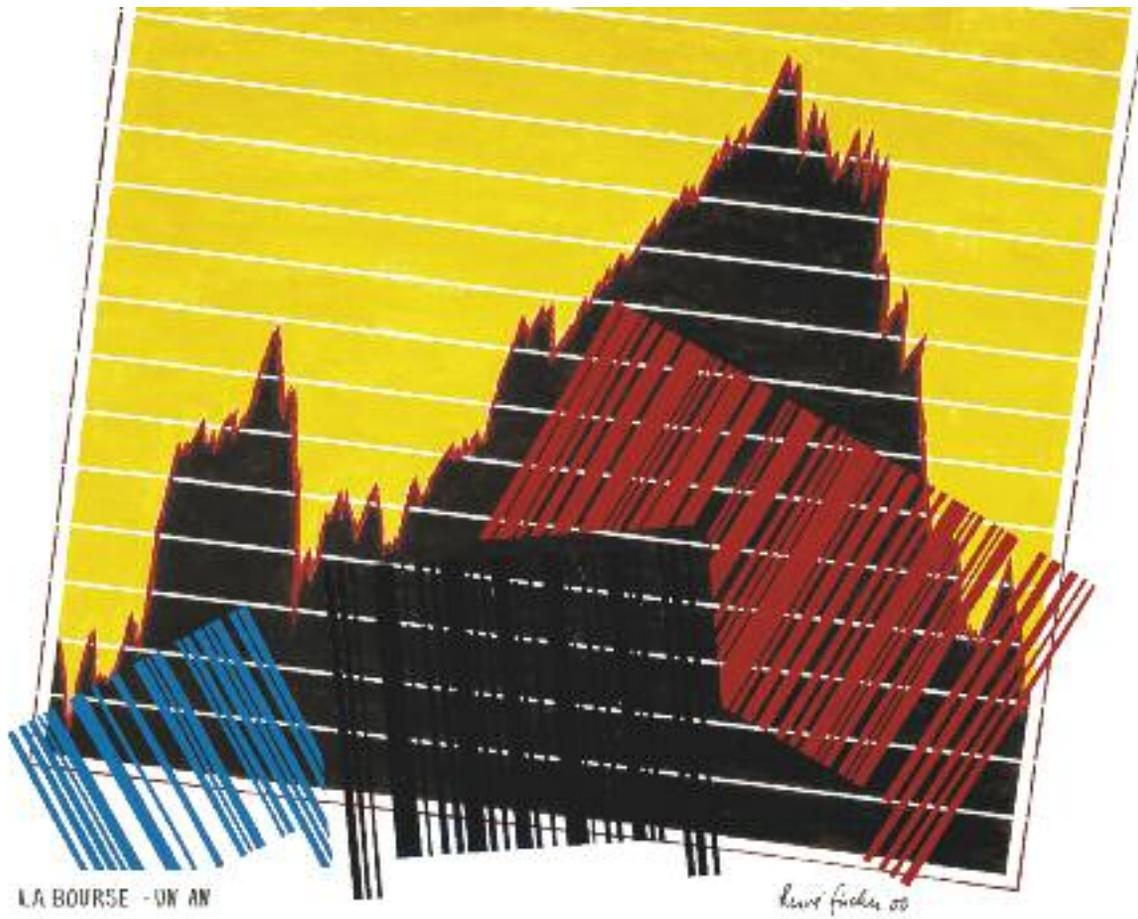
Paysage économique, the world turned upside down. All share Index ; Reference1000, 2000, acrylique sur toile, 76 x 102 cm

Je m'amuse à interpréter les paysages financiers quotidiens comme un peintre qui va poser son chevalet en plein air. J'ai en mémoire mes codes esthétiques de peinture, de bande dessinée et mon travail qui s'attaquait à des sujets sérieux et difficiles prend une valeur dérisoire.



Spéculation, passion et anxiété, NASDAQ, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm. 01.01.01

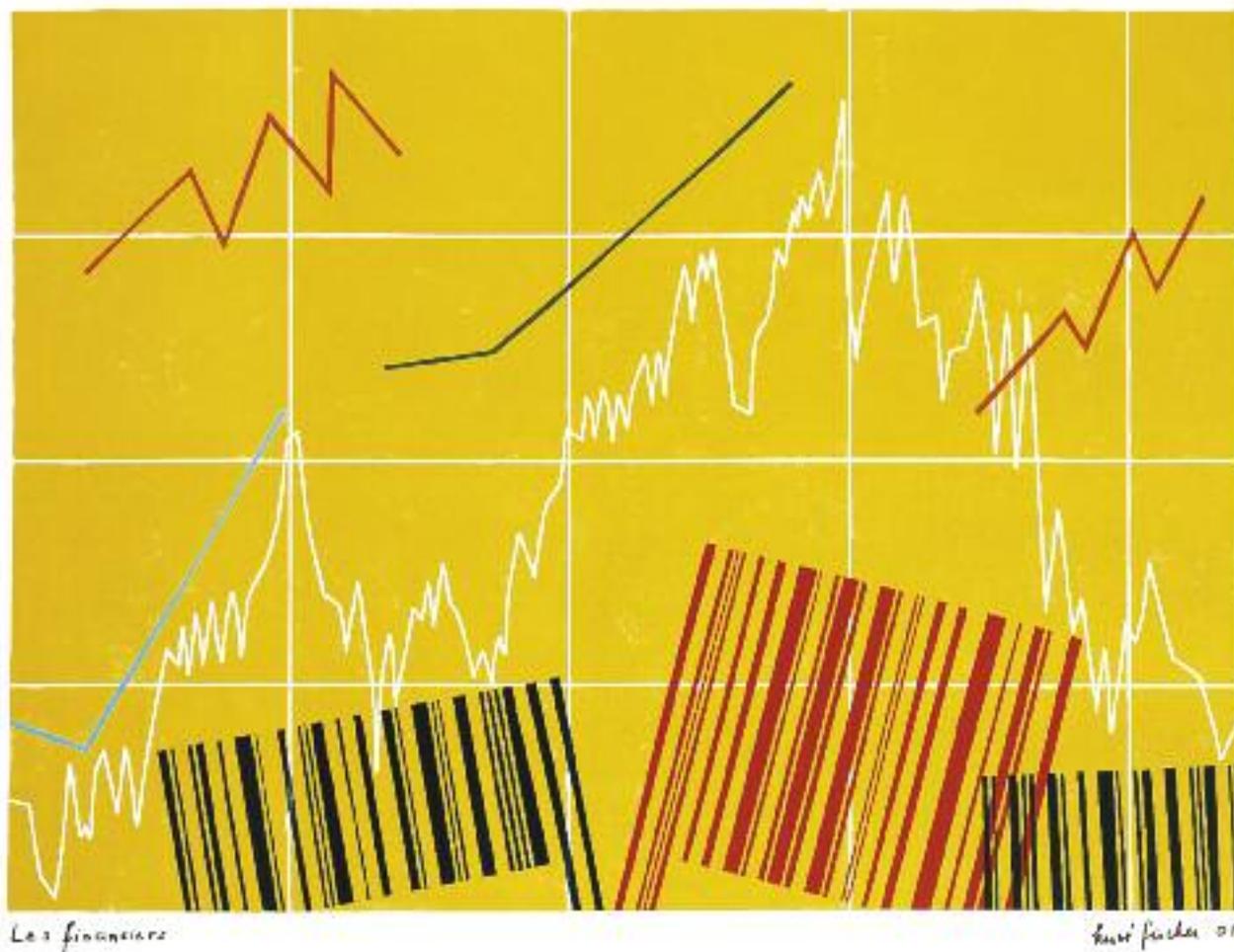
L'argent et le rouge cardinalesque ont gardé leur puissance iconique. Que de passion, d'anxiété et de volupté dans la spéculation ! Baudelaire aurait refusé cette invitation au voyage dans l'économie imaginaire qui tourne en rond. Mais nos grands peintres, Matisse en particulier, en oublieraient le nu féminin et préféreraient les arabesques quotidiennes du NASDAQ aux courbes féminines. Et si l'on y regarde de plus près, ce sont des plaisirs sans dangers, puisqu'au bout d'un an on se retrouve là d'où l'on est parti. Le zigzag aurait tout aussi bien pu s'épanouir horizontalement, comme un serpent langoureux qu'onduler de haut en bas.



115

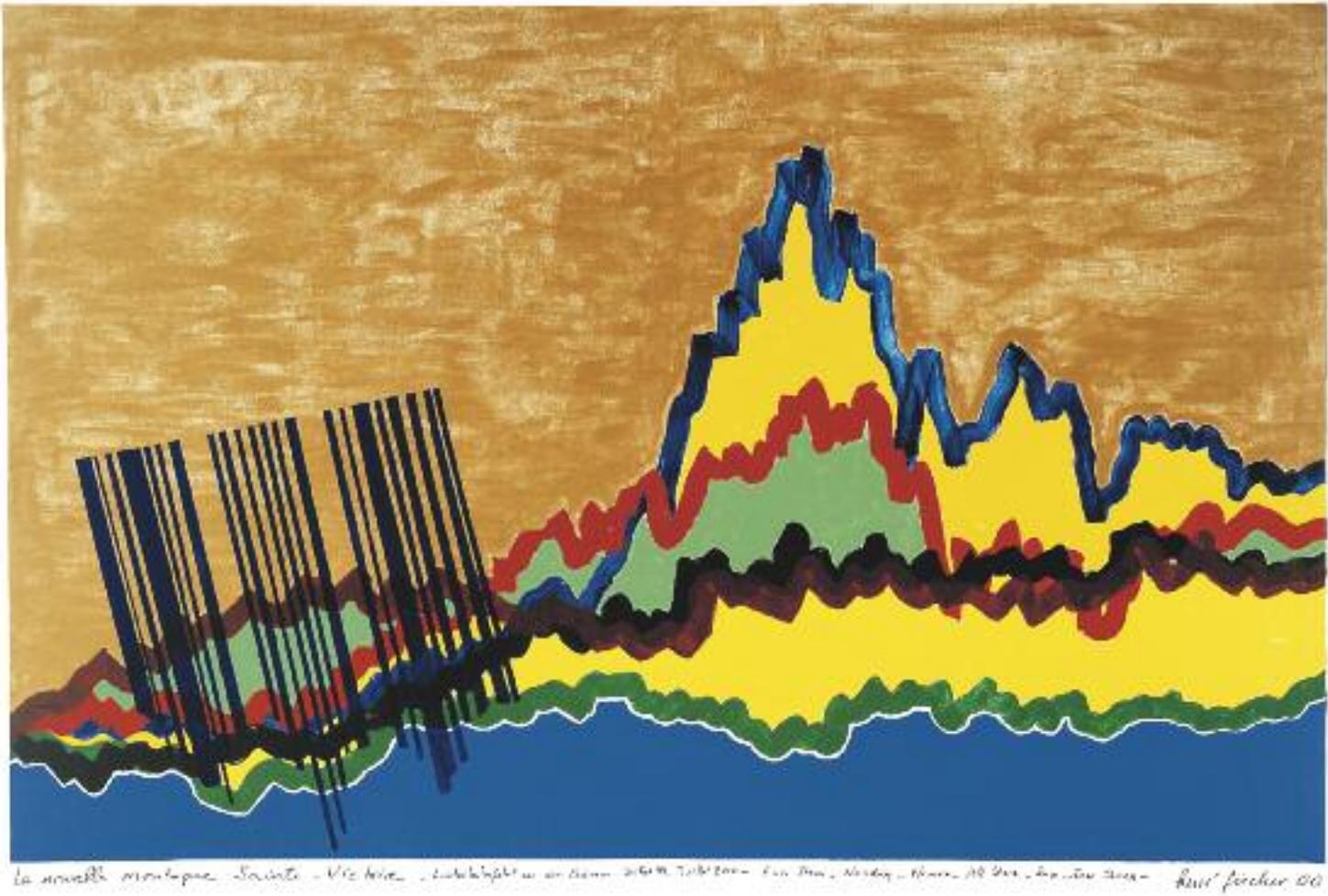
La bourse, un an, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Les personnages se mêlent aux arabesques dentelées ; je les appelle sur scène par leurs codes-barres.

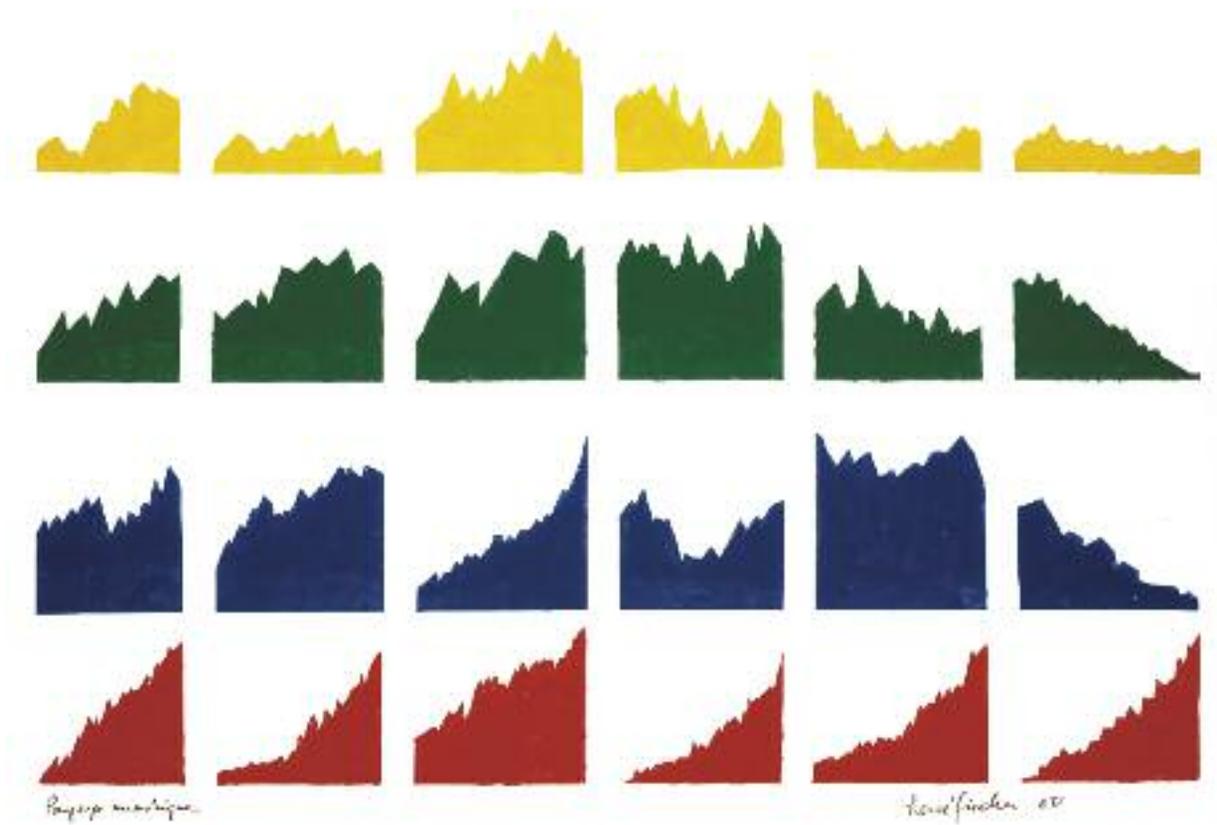


Les financiers, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Que de rêves de croissance et de projections dans les nuages pour nos financiers de l'économie imaginaire, divine, dorée, nerveuse et réactive à souhait pour exciter les nerfs.



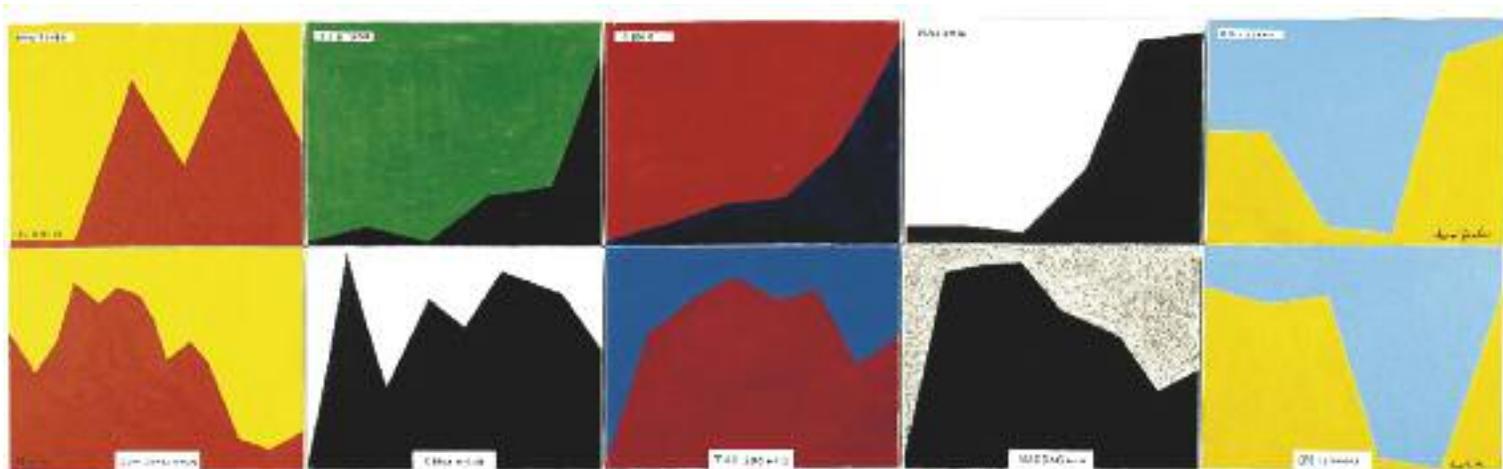
Sous le soleil du Nord, la nouvelle montagne Sainte-Victoire 2, 2000, acrylique sur toile, 122 x 182 cm



118

Paysage numérique, 2000, acrylique sur toile, 61 x 91 cm

Comme de grands enfants nos spéculateurs s'amuse dans la rue des murs - *Wall Street* - où chaque courbe prend figure de cube aux couleurs primaires, joyeuses. Un jeu d'enfants, dérisoire, ignorant tout des conséquences humaines de ces spéculations. Comme au Monopoly, on achète et vend des entreprises, et on encaisse.



Spéculation, un jour, une semaine, ensemble de 10 peintures, 2000, acrylique sur toile, 60 x 200 cm



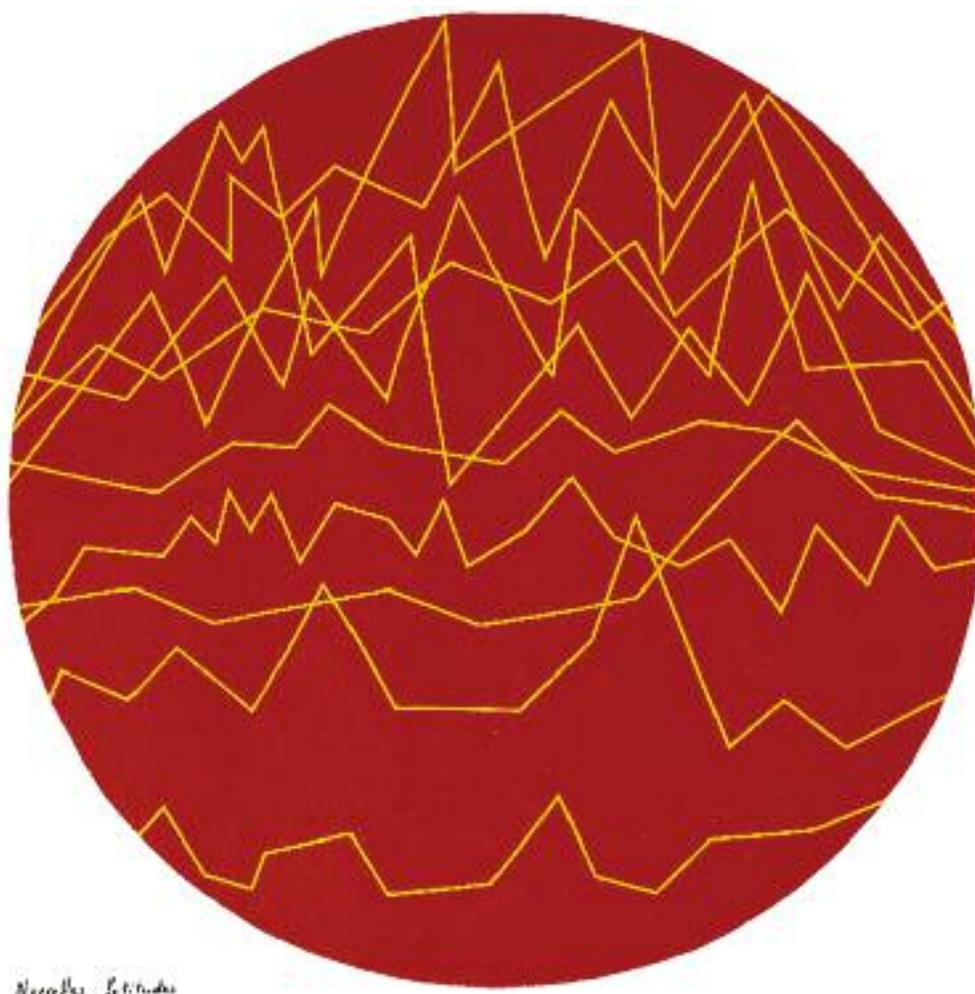
La production, l'argent, la pollution, 2004, acrylique sur toile, 60 x 100 cm

Icône naïve des courbes de croissance qui s'élèvent des cheminées d'usines comme des fumées.



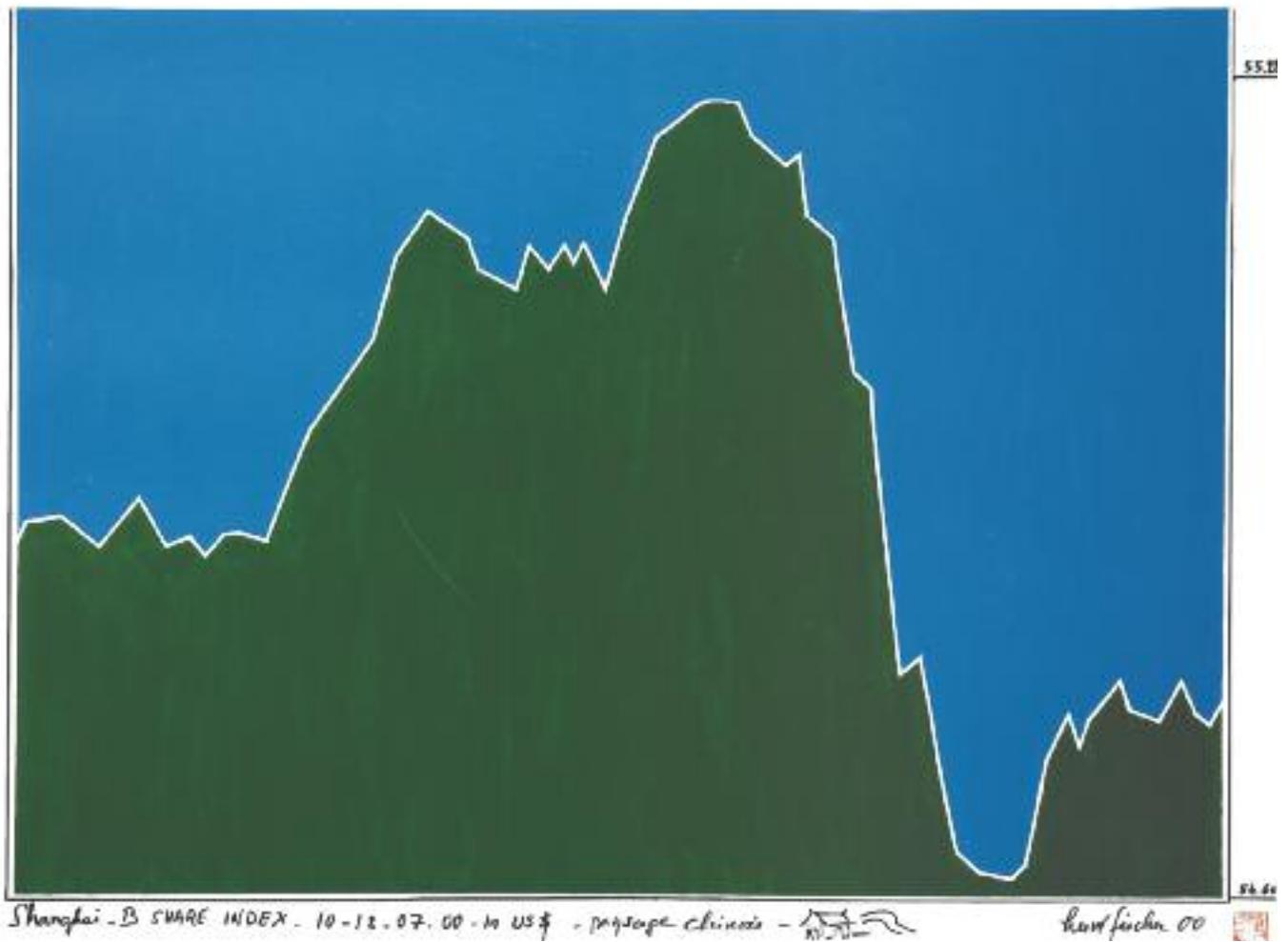
La météo de Wall Street, 15.08.2000, acrylique sur toile, 122 x 181 cm

La météo quotidienne de notre nouvelle nature, ce ne sont plus le soleil, le vent, la pluie ou le froid. C'est l'argent qui fait la pluie et le beau temps, qui fait briller le soleil de Wall Street ou nous plonge dans une journée maussade.



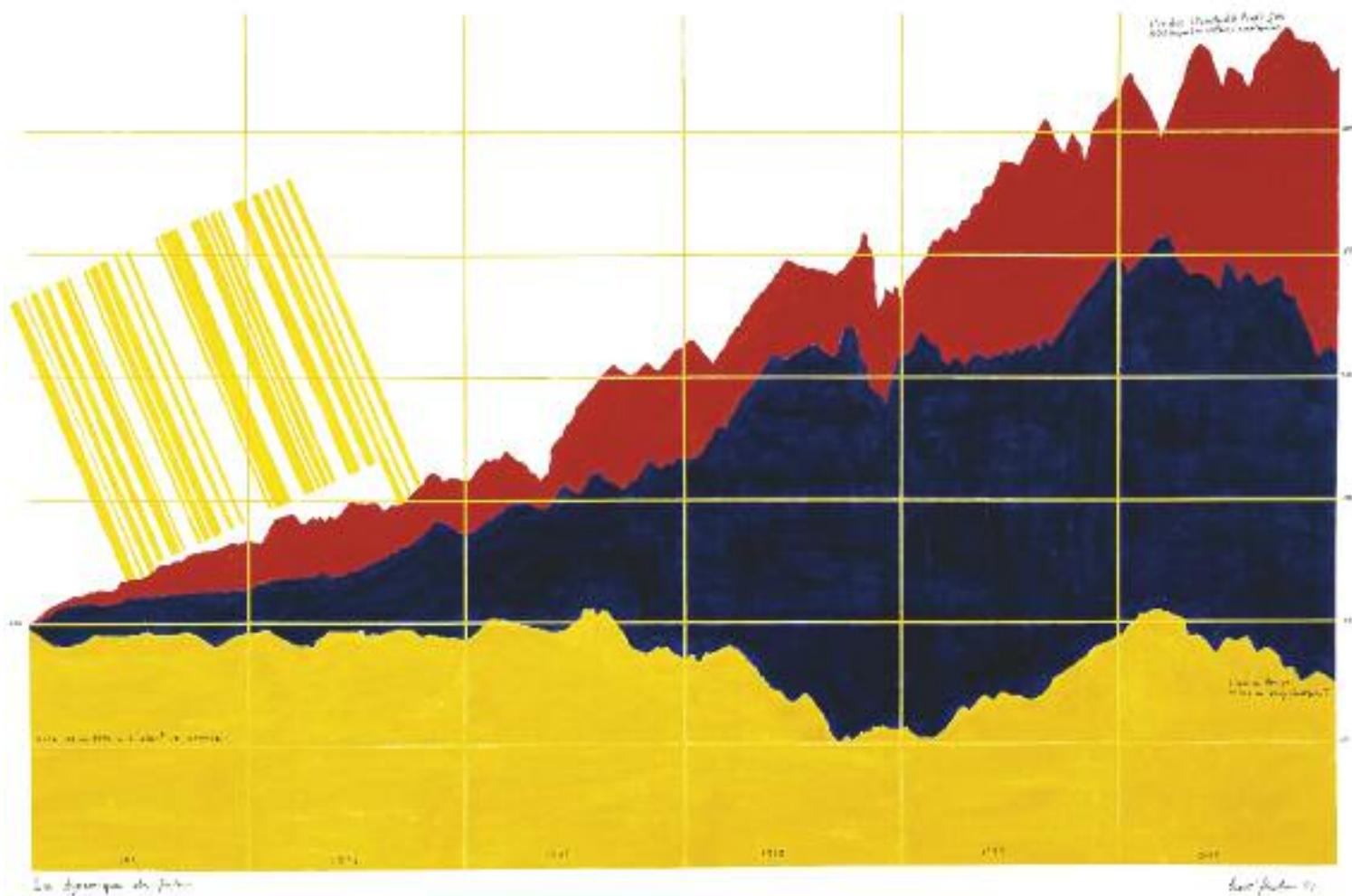
Nouvelles latitudes, 2000, acrylique sur toile, 91 x 91 cm

Ce ne sont plus les longitudes et les latitudes cartographiques qui quadrillent le globe terrestre aujourd'hui, mais les variations boursières des grands centres financiers des cinq continents.



Shanghai - B Shares INDEX, 10.12.07.00 - in US\$, paysage chinois, 2000, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

Même le capitalisme d'état de la Chine a succédé au *Petit Livre rouge* du président Mao. Capitalisme + socialisme = double efficacité... Les courbes quotidiennes de la bourse de Shanghai évoquent ces magnifiques paysages traditionnels de montagnes escarpées, flottant dans l'espace qui ont symbolisé pendant des siècles la nature dans la peinture chinoise.



La dynamique du futur, 1999-2000. Base 100 en 1994. L'écart se creuse. L'indice Standard & Poor's 500/500 premières valeurs américaines. MSCI, le monde. L'indice boursier MSCI des pays émergents, 2000, acrylique sur toile, 122 x 181 cm

Ce tableau décoratif est le diagramme comparatif, sous le soleil du Sud, de la variation boursière annuelle moyenne comparée du capital des pays du Sud et des cinq cents entreprises les plus riches du Nord. Chaque année, la misère des pays pauvres creuse un peu plus l'écart avec le Nord. Un beau décor pour le bureau d'un président de multinationale.



La planète brisée, 2004, acrylique sur toile, 100 x 100 cm

L'homme est à l'image de la nature, intelligent, créatif et destructif, entropique et nuégentropique, divergeant et structurant. Je n'ai jamais adhéré au mythe religieux du chaos, dont un être supérieur nous aurait arrachés en créant un monde ordonné pour nous. Cette hypothèse est sans grand intérêt, alors que nous observons à quel point la matière et l'énergie sont organisés, même dans leurs pires destructions. Il y a dans le couple matière-énergie un évident dispositif organisationnel de réactions physiques, chimiques, organiques, thermodynamiques, une intelligence de la matière, comme aurait dit Spinoza. Cela apparaît même dans les big bangs. Cette énergie intelligente qui se lit dans la nature et qui opère en elle est inhérente à la matière-énergie et nous en sommes pleinement partie, une protubérance spécifique et étonnamment développée, même si nous sommes parfois ceux qui mettons le plus de désordre dans l'univers.

Je peins donc cette énergie intelligente originelle de la nature comme une série d'ondes qui se propagent et font évoluer la structure, dans les roches, les rivières, les arbres, la nature sociale et humaine. Nous en sommes et nous y sommes hyperactifs, acteurs de divergences créatrices.

Ce principe de philosophie matérialiste rappelé, nous voyons bien que notre conception de la nature est mythique (imaginaire), qu'elle a considérablement varié historiquement et culturellement.

Pierre Restany a lancé le nouveau réalisme en 1961. Il a plaidé par la suite pour un « naturalisme intégral », suite à un voyage en Amazonie en 1978. Peut-être me suivrait-il aujourd'hui, lorsque je parle de « nouvelle nature » pour souligner notre passage de l'âge industriel et de l'objet à l'ère du numérique et du virtuel, donc à une nouvelle culture de l'information, de la nature, de l'intelligence et de la vie artificielles.

Plaidant pour un art éconumérique, j'ai formulé mes idées comme suit :

« Deux des paramètres les plus déterminants de notre sensibilité contemporaine, en ce début de XXI^e siècle, sont certainement l'économie et l'écologie. Et ils ont convergé dans notre interprétation de l'univers, qui est devenue numérique, après avoir été animiste, providentielle, organique et mécanique. Tel est le changement d'image du monde qui s'impose aux artistes actuels.

Mais de quel art pourra-t-il s'agir ? Nous avons déjà exploré notre rapport à la nature dans la peinture de paysage, la sculpture environnementale, le *land art*, ou des performances écologiques, panthéistes, sociologiques, ou dénonciatrices. Les artistes négligent le thème de l'économie, jugée à tort inesthétique et triviale, mais ils ne peuvent boudier plus longtemps l'écologie. Celle-ci a certes motivé l'engagement politique de nombreux artistes, mais pas l'exploration esthétique de son nouveau langage. C'est l'écologie aujourd'hui, qui détermine de plus en plus notre conscience et notre perception de la nature, et qui nous sensibilise aux causes et aux effets des bouleversements climatiques. Or l'écologie est une science, dont les modes de représentation numérique suggèrent une nouvelle expressivité artistique de la nature et une nouvelle esthétique.

Les romantiques ont inventé le sentiment de la nature. Les peintres impressionnistes ont découvert le plein air, la composition des paysages, la lumière naturelle et la synthèse visuelle des couleurs pures. Mais ce n'est plus la destruction de la perspective euclidienne qui appellera l'attention des paysagistes numériques. Notre vision actuelle de la nature s'élabore selon d'autres structures, qui sont des courbes de variations quantitatives. L'architecture numérique de notre image du monde se construit aujourd'hui en diagrammes, en déploiements ondulatoires, en fréquences radio, en mouvements de particules, selon la dynamique des fluides et les lois de la probabilité. La connaissance des causes et des effets des phénomènes naturels est constituée désormais de fichiers informatiques. L'analyse des facteurs physiques, chimiques, biologiques, humains de notre environnement trouve

son expression dans des modélisations, des simulations, des prévisions, qui relèvent d'algorithmes écologiques. C'est ainsi aussi que l'évolution des biomasses et les variations des gaz à effet de serre, de l'ozone, de la fonte des glaces polaires, du plancton, selon les températures et les cycles, peuvent être suivies et interprétées. Les déplacements et la teneur des polluants, les courbes des températures océanographiques, des champs électromagnétiques, des zones de désertification, les migrations animales, les déforestations, les croissances démographiques et urbaines, les niveaux d'eau des océans sont autant de paramètres qui modèlent nos paysages, nos environnements, notre géographie humaine, la météorologie de nos vies quotidiennes et provoquent maintes catastrophes naturelles de plus en plus tragiques.

Ce ne sont plus les vibrations éphémères de la lumière, si chères aux impressionnistes, qui importent. Ce n'est plus la complémentarité des couleurs et les lois chromatiques de Chevreul. Car c'est en fausses couleurs, déterminées par des codes de stricte lisibilité, que notre nouvelle nature s'affiche sur nos écrans cathodiques. Les impressionnistes ont détruit les conventions classiques du clair-obscur et de la vraisemblance. Mais nous avons réinstitué aujourd'hui de nouvelles conventions, soumises à des codes internationaux de normalisation, qui sont celles de l'imagerie scientifique. Elles ne relèvent plus d'une symbolique religieuse, mais d'une exigence instrumentale. À l'opposé de toute subjectivité psychologique, de toute rébellion individualiste, de toute sentimentalité, elles sont plus rigides et transculturelles que jamais. Elles visent seulement la commodité utilitaire, signalétique d'un langage scientifique sans ambiguïté.

Nous ne nous intéressons plus au relativisme de nos perceptions qu'explorèrent les cubistes. Nos images de la nature sont scientifiques. Elles sont basées sur des mesures et des relevés statistiques. Elles sont le produit direct de nos appareils électroniques et de nos programmes informatiques. Elles renouent donc, à l'opposé du langage subjectif des cubistes, avec les mathématiques qui furent la base, au *Quattrocento*, de notre perception optique de la nature et de l'invention de la perspective. Elles visent plus que tout, à nouveau, l'objectivité. Cette objectivité est quantitative et crée une nouvelle esthétique.

Une attitude demeure cependant commune aux artistes impressionnistes et à ceux qui s'engageront dans l'art éconumérique : une conscience politique. Les impressionnistes sont fils de la Révolution française. Opposés aux aristocrates et aux bourgeois qui défendaient le néo-classicisme, ils se sont identifiés au peuple, celui des paysans et des ouvriers. Ils ont représenté la vie quotidienne des gens ordinaires. Ils furent sensibles aux nouvelles théories socialistes et anarchistes. Ils soutinrent la révolte des communards. Ils avaient des préoccupations à la fois esthétiques et sociales. Il en sera de même des artistes éconumériques. Non seulement l'écologie nous donne accès à une nouvelle lisibilité des phénomènes de la nature, mais elle suscite aussi une prise de conscience des effets pervers de notre éconumisme obsessionnel, unidimensionnel, et de la logique abusive de nos sociétés de consommation.

Cependant, ce n'est plus l'expression des joies populaires du plein air ou de la vie des prolétaires qui retient notre attention. C'est beaucoup plus l'appauvrissement des sols et la pollution de l'air, parce qu'ils créent la pauvreté et la souffrance. Ce sont les OGM et les monocultures qui ruinent l'agriculture alimentaire. Ce sont les gaz à effet de serre qui déclenchent des bouleversements climatiques et des catastrophes humaines. Ce sont les déversements de polluants, la contamination de notre alimentation industrielle qui tuent et qui vont diminuer sans doute à nouveau notre espérance de vie, au moment où elle aurait pu s'accroître encore. Et il faut le souligner : ce ne sont pas nos technologies numériques, mais nos logiques économiques néolibérales qui ravagent de plus en plus notre planète et détruisent les fragiles équilibres écologiques dont dépend notre survie. L'engagement écologique implique la dénonciation de ce cynisme économique à très courte vue.

Et de même que les sensations de lumière et la conscience politique n'étaient pas dans les tubes de peinture ni dans la toile ou les pinceaux, mais bien dans la vision nouvelle des artistes impressionnistes, de même l'exploration et l'expression des défis du numérique ne sont pas davantage aujourd'hui dans les ordinateurs, ni dans les logiciels, mais bien dans la tête des artistes. L'expressivité du numérique ne se traduit pas nécessairement avec des outils numériques. Loin de là. Mais les thèmes et le défi, eux, s'imposent. »

Même si nous sommes scientifiquement analphabètes pour la plupart d'entre nous, notre conscience de la nature est devenue savante, au sens où nos émotions sont liées à notre connaissance de sa globalité et de sa fragilité, que nous montrent des images satellitaires et des courbes scientifiquement établies. Notre vision de la nature n'est plus intimiste, mais planétaire, voire astrophysique, et toujours numérique. Les technologies numériques nous révélèrent aussi la beauté de l'univers lointain et la vulnérabilité de notre petite planète bleue. *Les nymphéas* de Monet, ce sont aujourd'hui des trous d'ozone,

des nuages de pollution, des gaz galactiques. Plus encore : nous sommes désormais passés à l'anthropocène, l'âge où l'empreinte de l'homme sur l'univers devient plus puissante que les mouvements géologiques. Voilà une constatation qui soulève des questions gigantesques et inédites.

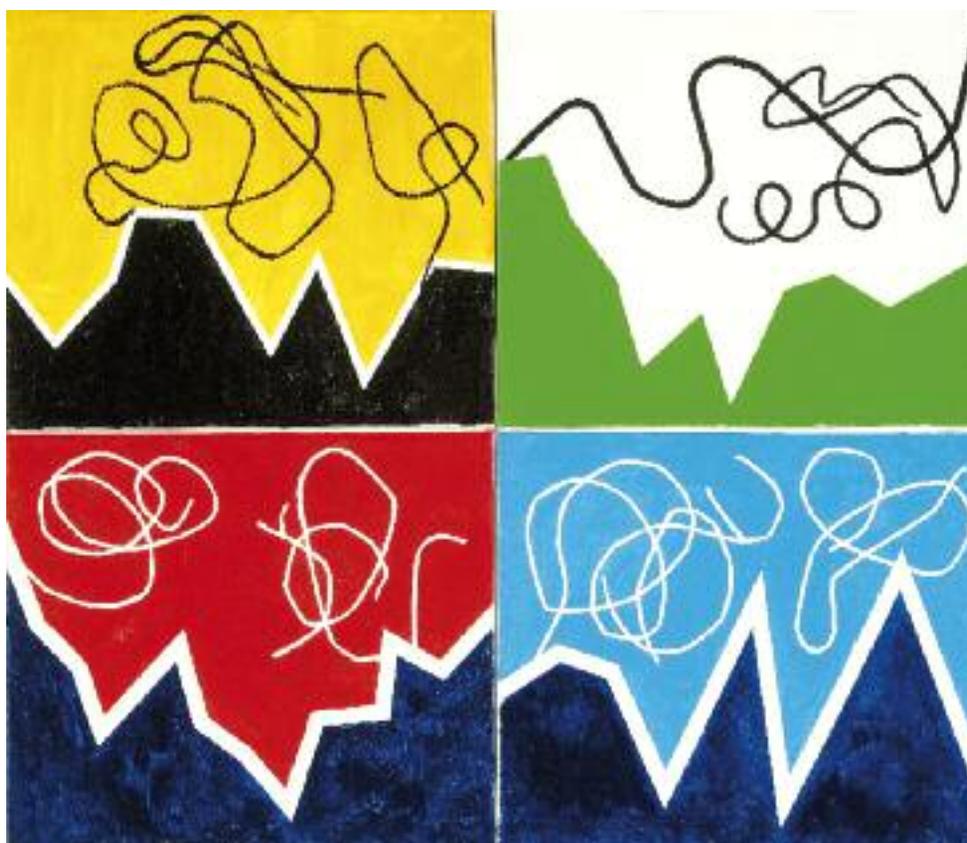
Cette nouvelle nature tissée de liens scientifiques, comme un réseau d'informations et d'algorithmes, comme un hypertexte, je l'appelle « hypernature », tant pour sa globalité que pour sa structure numérique et quantitative. Elle n'est plus impressionniste, fauviste ou cubiste, mais c'est elle que peindraient aujourd'hui Cézanne, Monet, Gauguin, les fauvistes, en fausses couleurs et en données quantitatives capables d'exprimer notre nouvelle cosmogonie, notre nouvel interface, nos émotions éconumériques, esthétiques et lourdement chargées d'anxiété. Car cette nature semble vouloir s'assombrir, abandonner l'éternité cyclique rassurante qu'on lui attribuait, pour tomber dans l'éphémérité et s'exposer à la disparition. Telle est « l'hypernature » que je tente d'explorer, que ce soit pour l'exposer aux regards, la célébrer, l'exorciser ou en sauver temporairement la mémoire.

Et lorsque je parle de nouvelle nature, j'inclus bien sûr, sous le signe du numérique, toutes les manifestations de la vie et les interprétations de notre conscience d'hommes du XXI^e siècle : la nature physique, la nature sociale, notre conscience de nous-mêmes et notre lien tant émotif qu'instrumental à l'univers.

Un art sociologique numérique

C'est une grande illusion de notre époque que d'attribuer au numérique un pouvoir uniformisateur, transnational, transculturel, qui gommerait progressivement, voire d'emblée toutes les différences, et serait finalement a-sociologique. Nous savons tous désormais que les technologies numériques de communication favorisent et promeuvent la diversité culturelle. Toutes les variations, les tensions, les conflits de la vie sociale et psychologique réelle s'y retrouvent, voire en sont amplifiées par son impact communicationnel.

En ce sens, explorer le nouvel âge du numérique, en célébrer l'importance, le démystifier, en peindre les icônes, le critiquer, le questionner, c'est poursuivre dans leur actualité la plus intense les démarches de l'art sociologique de 1971. Ma pratique de l'époque était un art de l'action, de la performance, de l'interactivité avec des populations dans la rue, dans les journaux, dans les milieux artistiques. Le manque d'un langage plastique spécifique ne se faisait pas sentir ; l'air du temps était à la communication, à la provocation. Les arts visuels étaient en autodépassement ou en déroute, comme on voudra le dire. Pourtant, je prenais de plus en plus conscience que la communication, l'engagement ou les médias ne font pas l'art. Ils demeurent de la communication, de l'engagement, voire du militantisme ou des exercices médiatiques. C'est pour cela que j'ai cessé en 1984. Si l'art a encore l'importance que nous lui attribuons, une importance grandissante, selon ce que j'en ai écrit dans *L'avenir de l'art*, il implique une spécificité esthétique, celle d'un langage visuel ou multimédia élaboré. C'est pour cela que je suis revenu à la peinture, et même à l'arrêt sur image plutôt que de me diluer dans les mirages éphémères des flux de pixels liquides du robinet ouvert. J'ai ainsi abouti à un art sociologique pleinement visuel, comme je le voulais, sans rien perdre de ma démarche interrogative et pédagogique. À contresens du courant, certes, et j'en mesure le défi. J'aime le risque et la divergence, bref ma liberté de penser et de créer. Pour autant, ma fascination pour le numérique n'en demeure pas moins grande ni moins critique que le premier jour de 1984 où je me suis consacré aux *Nouvelles aventures de Marco Polo*, un roman télématique francophone entre les mains d'écrivains d'Europe, d'Afrique et du Canada, initié sous la houlette d'Umberto Eco et d'Italo Calvino. Peut-être aurai-je ainsi atteint mon but d'aujourd'hui : art - sociologique - numérique.

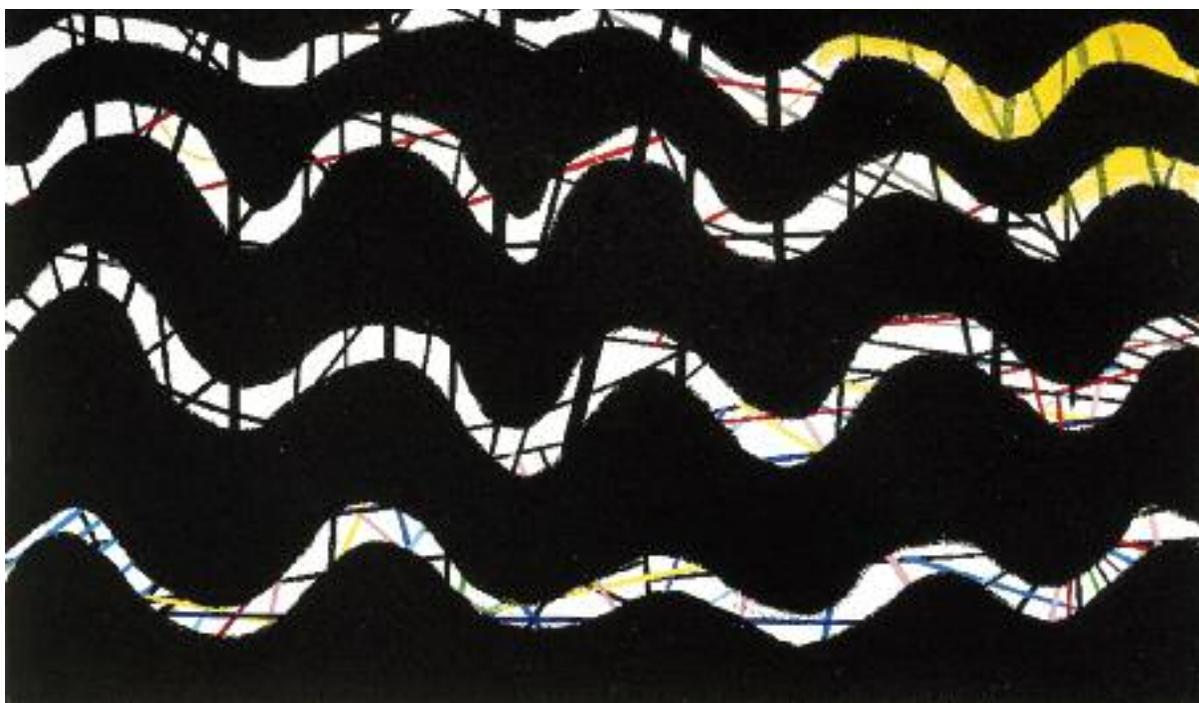


130

Arabesques et divergences, ensemble de quatre tableaux, 2007, acrylique sur toile, 60 x 71 cm

Le zigzag demeure linéaire. En nous « désencarcant » de la pensée linéaire spécifique au rationalisme classique pour embrasser la pensée en arabesque aujourd'hui dans la science comme dans la navigation internet, nous prenons le risque et la chance de plus de flexibilité et de créativité de la pensée.

Le darwinisme a été en soi un génial exemple de divergence par rapport à la théologie. Mais en réaffirmant aujourd'hui que la théorie darwinienne de l'évolution par adaptation et sélection naturelle ne saurait expliquer le développement de l'espèce humaine, nous franchissons un pas de plus. Le darwinisme n'est pas faux. Il est seulement insuffisant ; il constitue un élément partiel d'explication de l'évolution, une explication de détail, anecdotique comme les exemples d'adaptation qu'il cite à l'appui de sa démonstration. Il ne prend pas en compte le principal, qui est la capacité de la nature elle-même d'initier des sauts, des mutations, de diverger, de projeter, d'explorer de nouvelles combinaisons génétiques, qui elles-mêmes se développeront jusqu'à leur accomplissement, au point même d'adapter leur environnement à leurs besoins, comme le fait l'homme de plus en plus. C'est aussi ce que nous avons fait en tant qu'espèce humaine pour diverger créativement des autres primates.



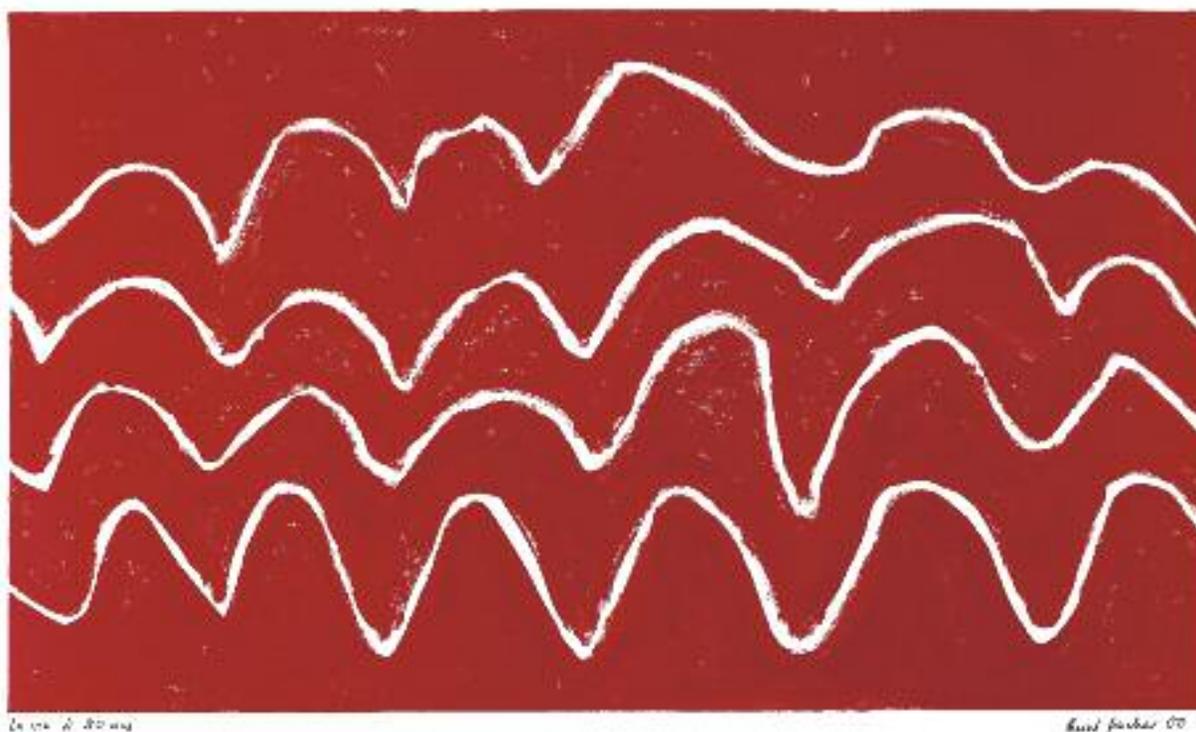
L'énergie de la vie, 2007, acrylique sur toile, 91 x 153 cm

La vie a un pouvoir créatif, une intelligence organisationnelle, une capacité de multiplier les scénarios de développement fascinante, Avec le même jeu de cartes, sur la même table de jeu, dans le même contexte, loin d'être enfermée dans la répétition du même modèle comme une usine de montage d'automobiles ou d'ordinateurs, elle foisonne en diversité, s'assurant d'ouvrir l'avenir à toutes sortes de déclinaisons, de déviations, d'innovations combinatoires, qui favoriseront ses chances d'évolution. Dans la complexité des obstacles et des imbroglios, sur les coulées de lave noire des îles d'Hawaï, elle est capable aussi de résilience, de renaissance et de reconquêtes qui témoignent d'une énergie infatigable. Et nous-mêmes, nous en sommes. Nous en sommes peut-être des têtes chercheuses, l'avant-garde de la nature, qui tolère même que nous l'exploitions, la détruisions, la méprisions, la manipulions au nom de projets de vie artificielle qu'on ose dire avec arrogance post-naturels.



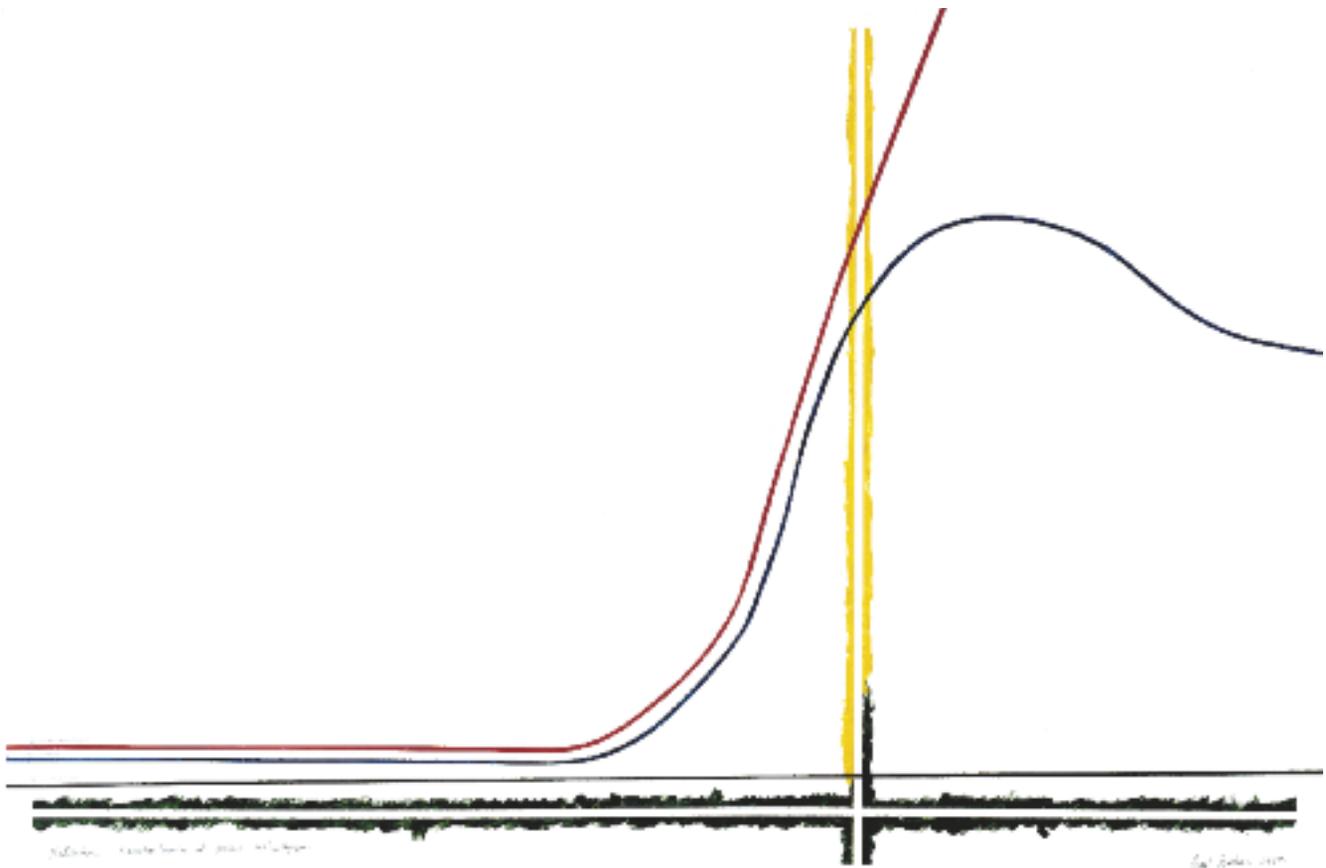
132

L'énergie de la vie 2, 2007, acrylique sur toile, 91 x 153 cm



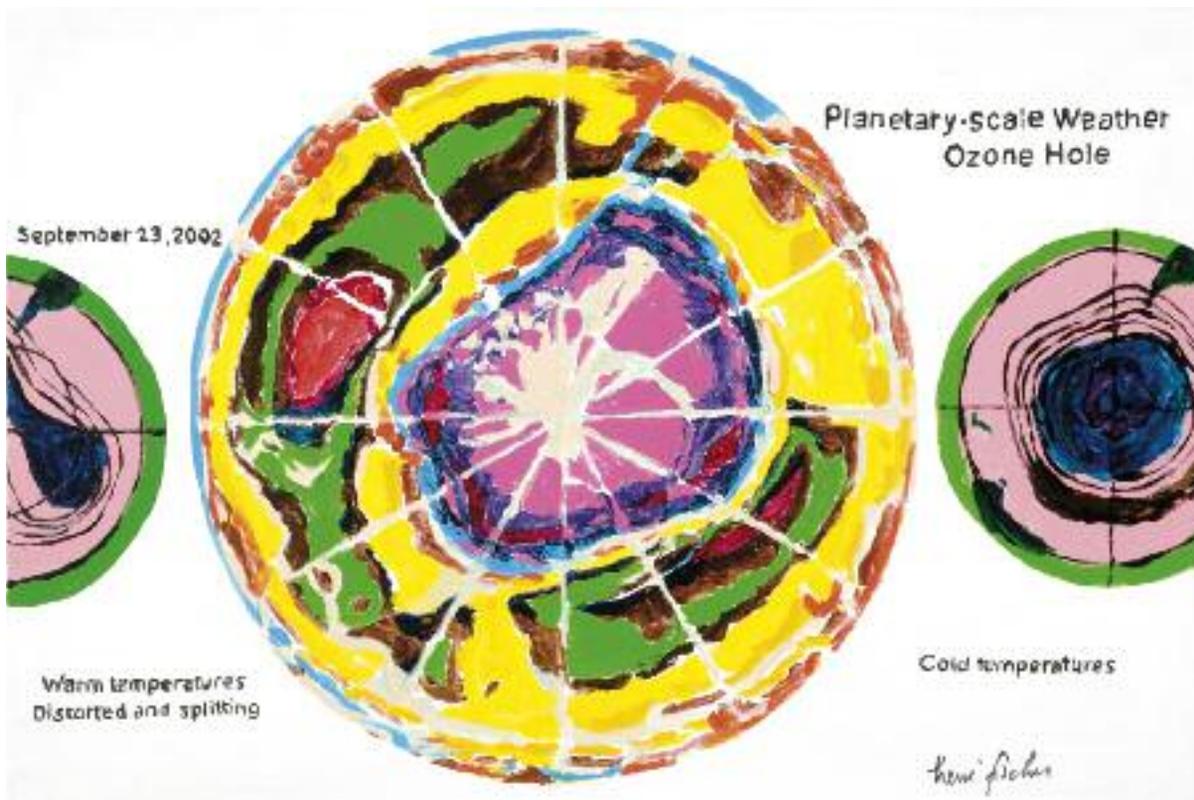
La vie à cinquante ans, (série sur les âges de la vie, de 0 à 100 ans), 2000, acrylique sur toile, 91 x 153 cm

Cette énergie vitale, chacun de nous la décline, la module, depuis sa conception jusqu'à sa mort. L'orienter ou la subit, en use créativement ou destructivement, la célèbre ou la renie. J'ai eu un grand plaisir à en peindre les variations imaginaires, de mémoire, d'expérience ou de projection, en onze tableaux de 0 à 100 ans.



Méditation, population humaine et puissance technologique, 2002, acrylique sur toile, 122 x 183cm

La ligne verticale des ordonnées marquant aussi la date d'aujourd'hui, et la ligne horizontale des abscisses le temps, on prend conscience que depuis le Néolithique, depuis l'Homme de Cro-Magnon jusqu'à aujourd'hui, notre sagesse humaine n'a guère progressé, voire plusieurs fois régressé (ligne noire). La ligne bleue exprime le choc démographique : 2,5 milliards d'habitants au début du XX^e siècle, 6,5 aujourd'hui, 9 bientôt ; mais les prévisions des démographes nous assurent que nous allons maîtriser cette croissance et revenir avant la fin du XIX^e siècle à un chiffre proche d'aujourd'hui. En revanche la croissance exponentielle du pouvoir instrumental que nous tenons dans nos mains ne cesse de nous surprendre depuis le XIX^e siècle et sort du cadre avec le numérique (ligne rouge). L'écart qui se creuse entre ce pouvoir et la maturité de notre cerveau va devenir de plus en plus problématique et dangereux. Il faudra une véritable mutation de notre cerveau pour que nous ne nous autodétruisions pas. C'est possible. Notre évolution est ponctuée de mutations biologiques.



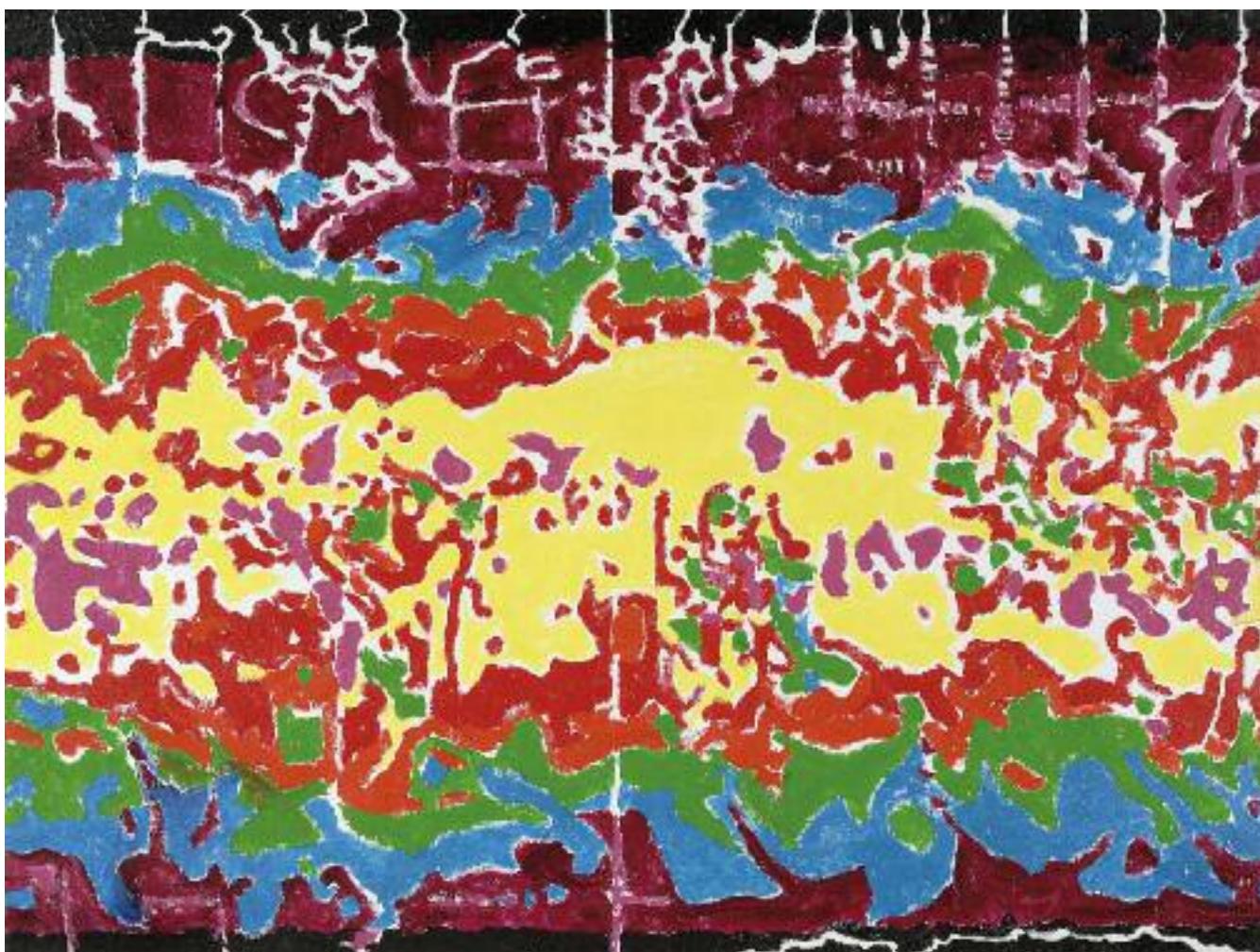
Ozone, 2008, acrylique sur toile, 91 x 122 cm

L'imagerie scientifique modélise les données planétaires comme des paysages impressionnistes ou pointillistes. La couleur de chaque pixel est l'indication non plus de la perception de la lumière, mais de données quantitatives savamment relevées et affichées en fausses couleurs par l'ordinateur, selon des algorithmes écologiques.

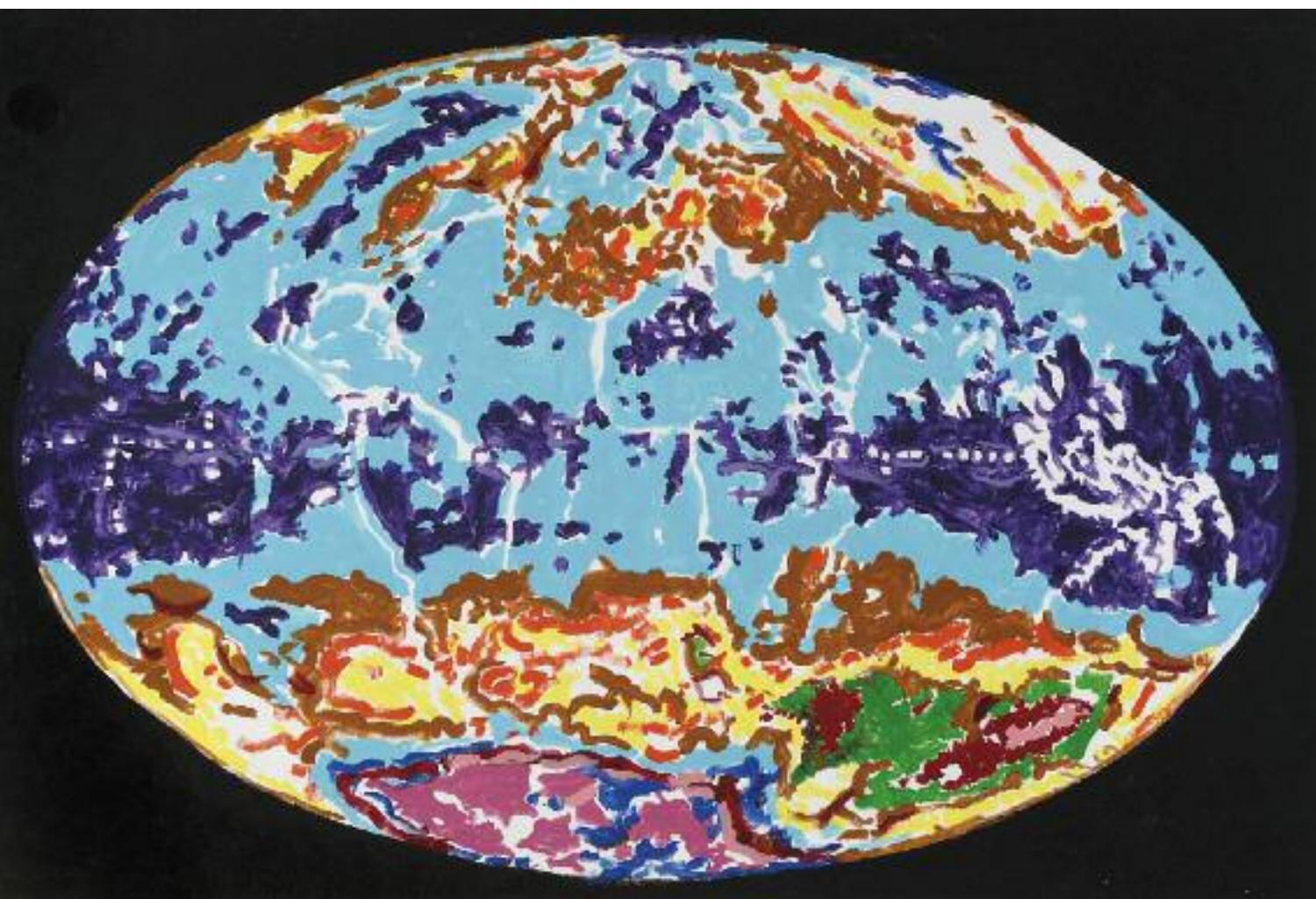


Variation de l'ozone, 2008, acrylique sur toile, 91 x 152 cm

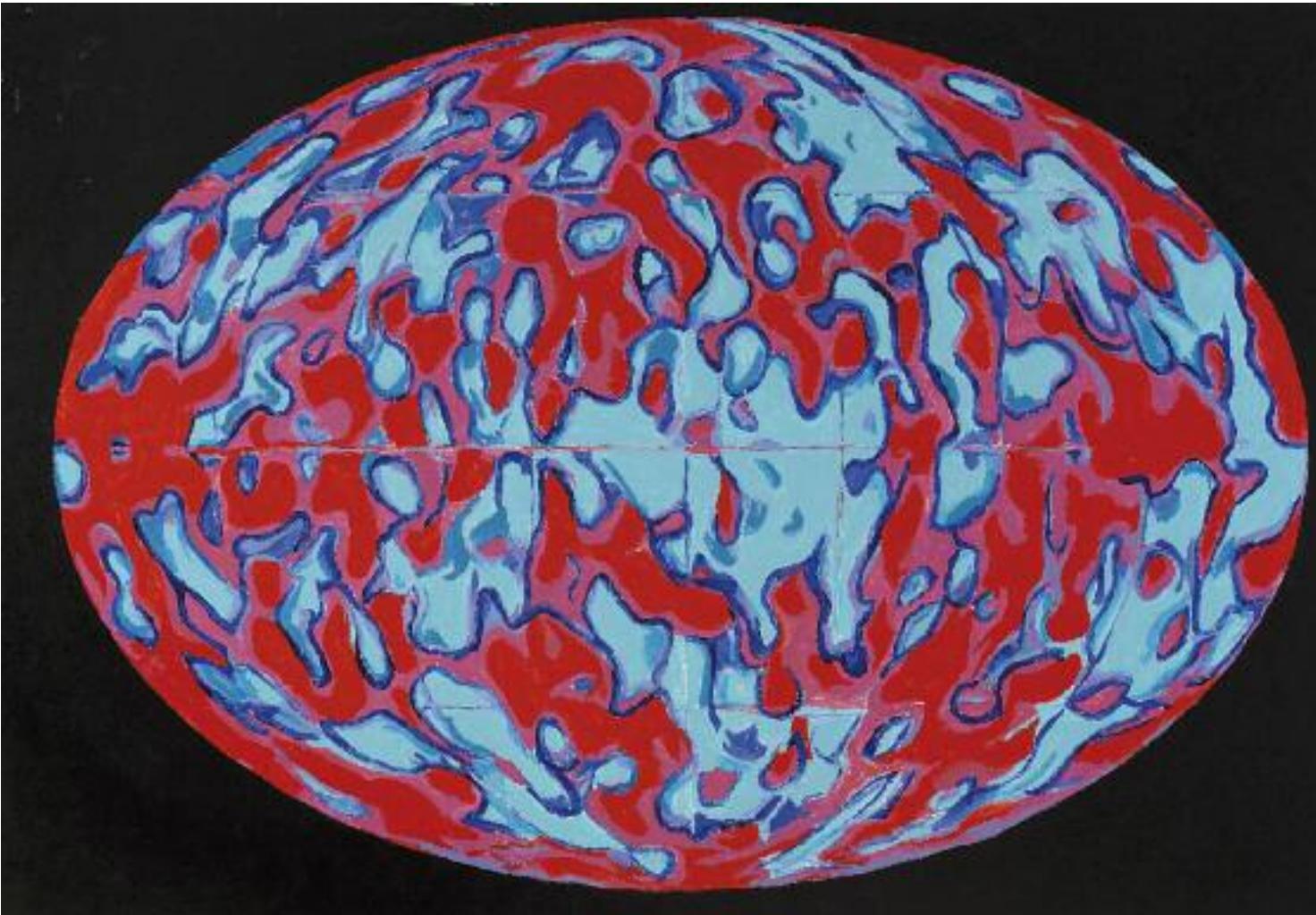
Aujourd'hui Monet ne peindrait plus les *Nymphéas*, mais les variations des trous d'ozone de notre atmosphère, les amas de poussière de nos galaxies, les lumières résiduelles du big bang dans l'univers extrêmement lointain, les colonnes de pixels impressionnistes de nos images scientifiques de température des océans, de densité du plancton, de radioactivité de nos nuages : des paysages planétaires.



Anatomie planétaire, 2008, acrylique sur toile, 61 x 92 cm

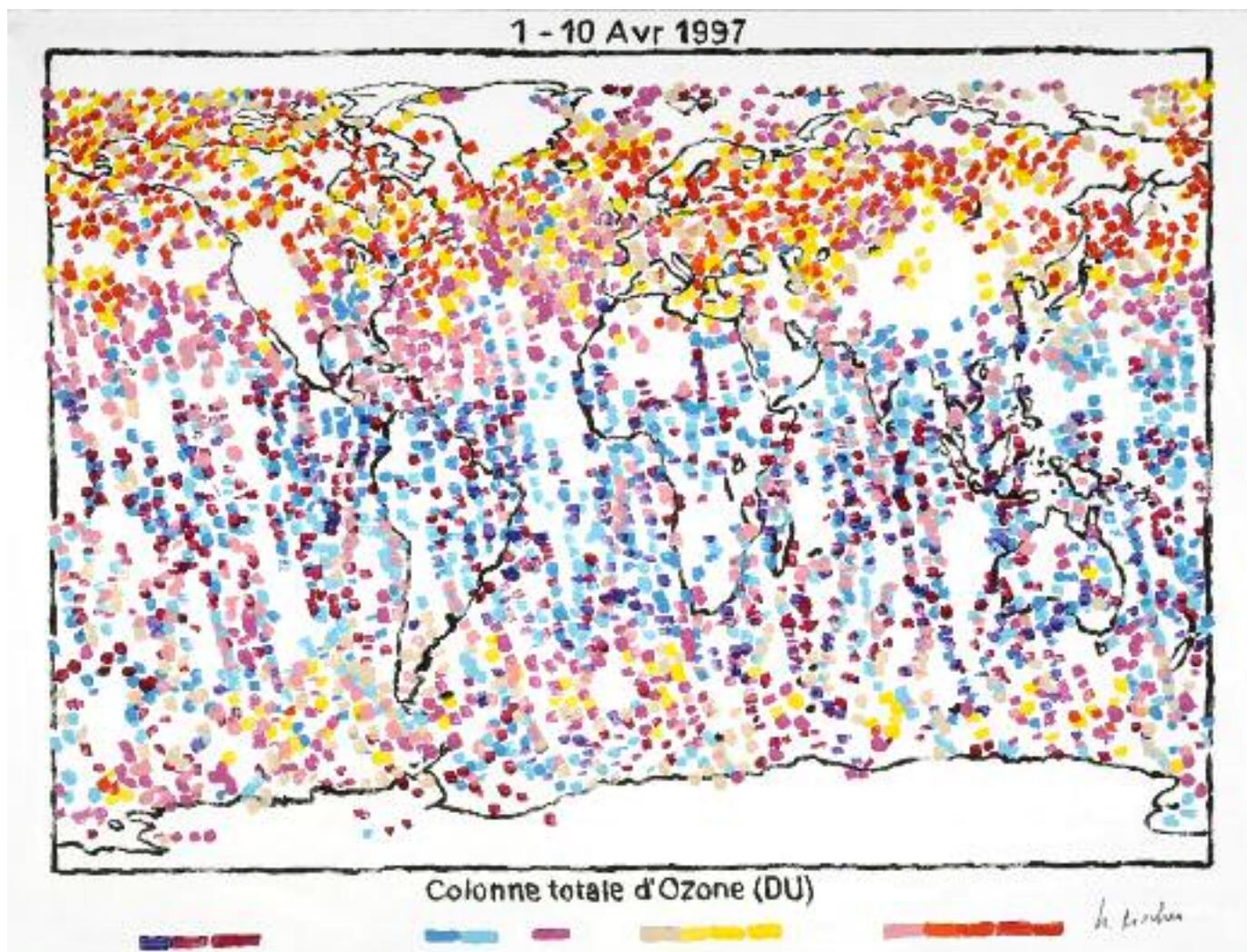


Paysage, 2010, acrylique sur toile, 122 x 183 cm



Paysage Cobe, lumière résiduelle du big bang, 2010, acrylique sur toile, 122 x 183 cm

De 1989 à 1993 la mission COBE (*Cosmic Background Explorer*) a permis d'effectuer les premiers relevés du rayonnement fossile de l'explosion du big bang. Ces infimes différences dans le résidu de la lumière initiale, même si elles ne constituent que des fluctuations très légères, sont considérées comme suffisantes pour être à l'origine de la disparité énorme des structures que nous observons maintenant dans l'Univers : des amas de galaxies côtoyant de vastes régions vides de l'espace. Nos émotions romantiques sont devenues savantes, sans rien perdre de leur intensité et de leur mystère poétique, bien au contraire. Il n'est pas vrai que notre univers soit devenu inhumain. La place de l'homme y est infiniment vertigineuse, mais cette nouvelle nature, inaccessible, invisible à l'œil nu, construite par fichiers numériques, affichée sur nos écrans de nos ordinateurs, est plus présente que jamais dans nos consciences. Plus étonnante, inquiétante, puissante que jamais.



Colonne totale d'ozone, 2010, acrylique sur toile, 91 x 122 cm



Collioure, huile sur carton, 1959



Sans titre, acrylique sur toile, 1970



Autoportrait, dessin au tube de couleur sur papier, 1970



La main devant les yeux, 1971



Avec le casque de « Soldats soldés » de l'artiste catalan Antoni Miralda



Hervé Fischer avec Niki de Saint-Phalle, 1971

Biographie

Né à Bourg-la-Reine, banlieue de Paris, en 1941, Hervé Fischer est de nationalité française et canadienne depuis les années 1980.

Il suit des cours de dessin et de peinture le jeudi matin chez un peintre, A.R. Philippe. Cette toile réalisée à Collioure en 1959 reflète cet apprentissage.

Il n'a pas suivi d'autre formation aux beaux-arts et tente de se libérer de l'enseignement très traditionnel qu'il a reçu en visitant les expositions. Il s'adonne dans les années 1960 des peintures gestuelles abstraites à l'encre de chine de couleur sur papier. Il déchire toutes celles encore en sa possession en 1971 et il s'en moquera dans ses sérigraphies de *La vie d'artiste*.

Une autre peinture, acrylique sur toile, sans titre, datant de 1970, gestuelle aussi, directement peinte avec les tubes de couleur pure sur la toile blanche, montre une liberté acquise ; annonce les toiles de contre-empreintes de main de 1972.

Ce sont les rares œuvres, avec des dessins, notamment au tube sur papier, qui ont échappé à la destruction de ses propres œuvres en 1971, lorsqu'il entreprend le décrassage culturel de l'hygiène de l'art dont il ressent pour lui-même la nécessité et qu'il s'amuse à partager dans une démarche collective à laquelle il propose de s'associer dans son appel postal à la déchirure des œuvres d'art.

À partir de 1971, il se mêle au milieu artistique le plus avant-gardiste, français et international, devient un acteur quotidien de l'art par correspondance, multiplie les gestes et les envois postaux, il s'engage radicalement dans l'hygiène de l'art, une pratique socio-pédagogique de l'art, des performances et expositions de groupe, notamment l'exposition Impact 2 au Musée de Céret, où George Badin, un artiste céretan du Groupe « Textruction », l'invite, de même que Jacques Lepage et Jean Clair, à sélectionner un groupe d'artistes exposants.

En 1974 il cofonde le collectif d'art sociologique à Paris et en est le théoricien (*Théorie de l'art sociologique*, Casterman, 1977, traduit en italien: *Teoria del l'arte sociologica*, La Salamandra, 1979).

Il a beaucoup publié, simultanément à sa pratique artistique. Il s'est consacré aux arts multimédia et numériques à partir de 1985 au Québec, Canada, puis il est « revenu paradoxalement à la peinture à l'âge du numérique » en 1999.

Affiche de l'exposition Impact II



Expositions individuelles :

1972

- *La vie d'artiste,*

Galerie Matarasso, Nice, France

- *La déchirure des œuvres d'art,*

Galeria La Bertessa, Gênes, Italie et Galerie Impact,
Lausanne, Suisse

1973

- *La quatrième dimension de l'espace pictural,*

Space 640, Saint-Jeannet, France

- *La vie d'artiste,*

Galerie Liliane François, Paris, France

1974

- *La déchirure des œuvres d'art,*

Galerie Stadler, Paris, France

1975

- *La déchirure des œuvres d'art,*

Véhicule Art, Montréal, Québec

Gallery One, One, One, Winnipeg, Canada

- *Hygiène de la peinture*

Galerie le Flux, Perpignan, France

1976

- *La déchirure des œuvres d'art*

Simon Fraser University Gallery, Burnaby, Canada

1977

- *Bureau d'identité imaginaire*

Calgary University Gallery, Canada

1978

- *Jordaaners; maak uw krant, Het Parool*

Fondation de Appel, Amsterdam, Pays-Bas

1980

- *Rétrospective et enquête sur l'identité imaginaire québécoise*

Musée d'art contemporain de Montréal, Québec

1983

- *La Calle ¿ A dónde Ilega ?*

Museo de arte contemporaneo, Mexico

2003

- *Retour paradoxal à la peinture à l'âge du numérique*

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentine

Circulation au Centro de Arte Contemporaneo, Mendoza,
Argentine

2004

- *Meteorologia*

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

2006

- *Pintar*

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

2007

- *La société d'information et de consommation*

Centre international des arts de Toulouse-Le-Mirail, France

- *Pintar*

Pinacoteca, Concepcion, Chile

- *Universario financiero*

MNBA de Neuquen, Argentine

Centro Wilfredo Lam, x^e Biennale de la Havane, Cuba



Hervé Fischer en 1974.

143

Hervé Fischer en 1975.





Hervé Fischer lors de l'exposition *La déchirure des œuvres d'art*, Galerie Staedler, Paris 1975. avec Pierre Restany, 1975

144

Hervé Fischer avec Pierre Restany, à l'École sociologique interrogative, boulevard de Charonne, Paris, en 1976.



Expositions sélectionnées de groupe :

1972

- *Impact 2*

Musée d'art moderne de Céret, France

Hygiène de la peinture

Salon Comparaison, Grand Palais, Paris

- *L'art dans la rue*

Intervention dans la rue Mailly,

DÉFENSE D'ART-FISCHER, Perpignan

1974

Palais des Arts et de la Culture, Brest, France

Maison de la culture, Amiens, France

- *L'art en position critique, pratique et théorie*

Musée d'art contemporain, Rio de Janeiro, Brésil

- *Prospectiva 1974*

Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo

- *L'art contre l'idéologie*

Galerie Rencontre, organisé par Bernard Teyssède, Bruxelles, Belgique

- *Art et communication marginale, tampons d'artiste*

une exposition organisée par Hervé Fischer

Institut de l'Environnement, Paris

Galerie Hervé Alexandre, Bruxelles

Galerie Écart, Genève

1975

Lausanne, Suisse

Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Belgique

Espace Cardin, Paris

Palais des Diamants de Ferrara, Italie

- *Art et communication marginale*

Cheap Thrills Gallery, Helsinki, Finlande

Saint-Petri Gallery, Lund, Suède

Institut français, Cologne, Allemagne

I.C.C., Anvers, Belgique

Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo, Brésil

C.A.Y.C. - Centro de arte y comunicacion. Buenos Aires, Argentina

Students' Cultural Centre, Université de Belgrade,

Yougoslavie

Galerie Germain, Paris, France

Galerie Mathias Fels, Paris, France

Wspolczesna Gallery, Varsovie, Pologne

- *Hygiène de la peinture*

Musée Galliéra, Paris, France

Musée d'art moderne de la ville de Paris

- *Bombarderemos Venezia*

avec le collectif d'art sociologique, à l'invitation de Pierre

Restany, Biennale de Venise, Pavillon de la France, Italie

Montréal et Ottawa, Canada, First International Meetings

on Contemporary Art

1979

Musée d'art moderne, ARC 2, Paris, France

1980

Invité spécial Biennale de São Paulo, Brésil

1981

Centre culturel canadien, Paris, France

1982

- *Documenta 7*

Kassel, Allemagne

2002

- *Biennale du Museo Nacional de Artes Visuales*

Buenos Aires, Argentine

2008

- *L'art après Mai 68*

Exposition organisée par Eric Forcada,

Couvent des Minimes, Perpignan

Performances, tracts, envois postaux, ateliers et interventions :

Hygiène de l'art, envoi postal, (novembre 1971)

Hygiène de l'art : la déchirure, envoi postal (décembre 1971)

Hygiène du Musée, fermeture du Musée des arts décoratifs de Paris, (décembre 1972)

DÉFENSE D'ART-FISCHER, campagne prophylactique, Perpignan (1972)

Pilules anticonceptuelles pour artistes (1972)

Hygiène de l'action, Argelès, France (1972)

Hygiène du plastique, usage ultime du chlorure de vinyle, Paris et Montauban, (1973)

Le conditionnement dans la deuxième moitié du xx^e siècle (1972)

Tête d'artiste sous sachet plastique hygiénique à jeter (1972)

Hygiène de la galerie, en collaboration avec Robert Cyprich (C.S.S.R.) (1973)

Signification de l'art sociologique, manifeste (juin 1974)

Cent panneaux signalétiques : *Art Qu'avez-vous à déclarer ?*, Paris, quartier des galeries Saint-Germain des Près, rive gauche (1974)

Qu'est-ce que l'art sociologique, manifeste (juin 1974)

Collectif d'art sociologique - Premier manifeste du collectif d'art sociologique, avec Fred Forest et Jean-Paul Thénot, publié dans *Le Monde*, Paris (10 Octobre 1974)

Pharmacie Fischer et Cie : Pilules, Galerie Hervé Alexandre, Bruxelles, Belgique (1974)

Hygiène de l'art : trois essuie-mains (1975)

Le musée Beaubourg, Banque de France - Agence Raspail, en relation avec l'exposition *L'art et ses structures socio-économiques* et avec le collectif d'art sociologique (10 janvier 1975)

Pharmacie Fischer et Cie : Pilules, Bruxelles, Belgique; Neuenkirchen, Allemagne ; praça da Republica, São Paulo, Brésil (1975) ; Piazza del Duomo, Milan, Italie (1975)

Contextual Art Seminar, Toronto, Canada, avec J. Swidzinski, Provisional Art Language, J. Kosuth, S. Charlesworth, A. McCall, J.-A. Daugher, A. Marnas (1976)

Ouverture du registre des institutions artistiques marginales Galerie Ecart, Genève. Ouverture de l'École Sociologique



Action d'art écologique contre la pollution par le plomb, dans le village de Krautscheid-Seifen, Allemagne, en 1978

145





Hervé Fischer, 1980.

146

Hervé Fischer vu par Villiot, 1980.



Interrogative, boulevard de Charonne, Paris, France, avec le collectif d'art sociologique (1976)

La vie quotidienne dans trois quartiers de Perpignan : Saint-Jacques, La Réal, Moulin-à-vent, Expérience d'art sociologique, avec le collectif d'art sociologique élargi avec des étudiants français et allemands (OFAJ) (1976)

La vie quotidienne à Hanovre comparé avec celle de Perpignan. Échange de pages d'informations locales entre les deux principaux quotidiens de deux grandes villes, *L'Indépendant* de Perpignan et le *Hannoversche Allgemeine Zeitung* de Hanovre (1977-1978), entre *Le Provençal* de Marseille et le *Hamburger Abendblatt* de Hambourg (janvier 1978), entre *L'Indépendant* de Carcassonne et le *Rottaler Anzeiger de Eggenfelden* (juin 1978).

Bureau d'identité utopique, Série de performances (1977)

Art et transformation sociale, École Sociologique Interrogative, Paris, France (1977)

Rencontre débat sur l'art sociologique à la Galerie Remont, Varsovie

Jordaners, maak uw krant, in *Het Parool* journal, Amsterdam, Holland (1978)

Atelier d'art sociologique franco-allemand O.F.A.J. sur la pollution touristique et au plomb, Stadt Blankenberg, Krautscheid-Seifen, Allemagne (1978)

Terminus tout le monde descend, Salle d'attente de deuxième classe de la gare des Brotteaux, Festival d'art de Lyon, France (1979)

L'histoire de l'art est terminée, performance dans la petite salle du Centre George Pompidou, Paris, à l'invitation de Jorge Glusberg, Centre de Arte y Comunicacion de Buenos Aires- C.A.Y.C., France (Février. 1979)

Atelier d'art sociologique franco-allemand O.F.A.J. « *Comment imaginez-vous l'avenir ?* » avec le journal *L'Alsace*, Guebwiller, France (1979)

Les chaises ne sont pas libres, performance-manifestation à l'invitation du C.A.Y.C. et de la New York University, Palazzo Grassi, Venise, Italie (août. 1979)

Écrivez une page par jour de votre journal, Perpignan (1979)

Atelier Citoyens sculpteurs et performance *Bière humaine*, Symposium International de Sculpture environnementale de Chicoutimi, Québec, Canada (1980)

Colloque *L'art en contexte social réel*, Centre Beaubourg, Paris (février 1981)

Publication de trois Cahiers de l'École sociologique interrogative:

1 - *L'art comme pratique philosophique*, mars 1980

2 - *Crise*, avril 1980

3- *Deux expériences d'art sociologique - 2 Experimente soziologischer Kunst*

Action de signalisation artistique, par grands panneaux publicitaires et signalisation urbaine, invité spécial de la Biennale de São Paulo, Brésil, sous la direction de Walter Zanini (Oct. 1981)

Signalisation artistique Ottawa/Paris, à Québec, lors du colloque Art et société organisé par le groupe Inter - Le lieu (1981)

Action de signalisation artistique, *Paris/Père, Angoulême/Fille*, Angoulême, France (mai 1982)
 Intervention signalétique 50 panneaux « Kunst-Mythos »
 et atelier d'art sociologique, Documenta 7, Kassel,
 Allemagne (1982)
 Signalétique imaginaire à Montauban « Futur », Lyon
 (avec affichage « Lyon, art, nuages »), Besançon (100
 panneaux « NON ») (1983)

Albums d'artistes :

La vie d'artiste, 10 sérigraphies, préface et mot décroisé
 de Pierre Restany, (1971)
Identité-Fiction, 6 sérigraphies, éd. Laage, Paris (1973)
 Recueil sans titre avec Georges Badin (1972)
 1+1, en collaboration avec Jean-François Bory, ed.
 Gheerbrant, Montréal, Québec

Vidéos :

Hygiène des chefs-d'œuvre, 30 minutes (1974)
 Co-auteur et producteur du court métrage de 12 minutes
 d'animation par ordinateur 3D *Le Chant des Étoiles*
 (1987), gagnant notamment du 1^{er} Prix Musique Vidéo à la
 compétition internationale d'animation par ordinateur de la
 National Computer Graphics Association, (arrangement
 musical de Luc Plamondon), États-Unis, 1988.

Bibliographie sélectionnée :

Livres, catalogues et brochures :

H. Fischer, *Hygiène de l'art : Défense d'Art-Fischer*.
 Toulouse, Occupation de l'espace, 1972
 H. Fischer, *Art et communication marginale : Tampons
 d'artistes*. (français, anglais, allemand), Paris, Balland, 1974
 H. Fischer, *Théorie de l'art sociologique*. Paris,
 Casterman, 1976. Sur internet :
http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf
 D. Oz, *Contemporary Artists*. London/New York: St. James
 Press, 1977
 H. Fischer, *L'Histoire de l'art est terminée*. Paris, Balland,
 1981. Sur internet :
www.uqac.ca/class/...herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf
 H. Fischer, *Citoyens-sculpteurs*. Paris, Segedo, 1981
 M. Blanchette, Hervé Fischer. Montréal, Catalogue du
 Musée d'art contemporain, 1981
 H. Fischer, *Art et communication marginale 2*. Geneva:
 Écart, 1981
 H. Fischer, P. Fertray, C. Rostini, A. Snyers et al., *Citoyens
 Sculpteurs. Une expérience d'art sociologique au Québec*.
 Paris : S.E.G.E.D.O., 1981
 H. Fischer, *L'Oiseau-chat*. Montreal, La Presse, 1983
 H. Fischer, *La Calle ¿ Adónde Ilega ?* Mexico, Arte y
 Ediciones, 1984
 H. Fischer, *Mythanalyse du futur*. 400 pages, publié sur



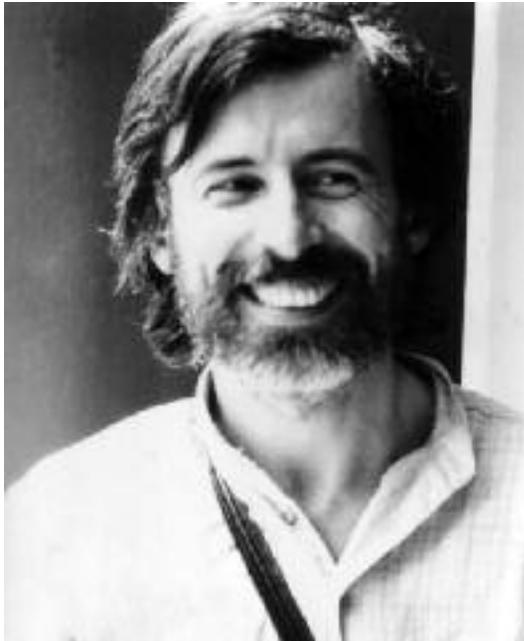
Hervé Fischer en 1983, à Paris, avec Pierre Restany
 lors de l'enterrement de *l'Histoire de l'art métropolitaine*
 par Denys Tremblay.



Hervé Fischer dans sa bibliothèque, Boulevard de
 Charonne, Paris, 1982

À la Documenta de Kassel, en 1982 avec Pierre
 Restany et Nicolas Uriburu, qui vient de colorer une
 fontaine en vert.





Hervé Fischer à México en 1983.

148



internet, <http://www.hervefischer.net>, 2000

H. Fischer, *Le choc du numérique*, Montréal, vlb, Montréal, 2001

H. Fischer, *Le romantisme numérique*. Québec et Montréal, Éditions Fides et Musée de la civilisation, 2002

H. Fischer, *CyberProméthée, l'instinct de puissance à l'âge du numérique*. Montréal, VLB, 2003

Museo Nacional de Bellas Artes, Hervé Fischer, catalogue, Buenos Aires, 2003

H. Fischer, *Les défis du cybermonde* (direction), Presses de l'Université Laval, 2003

H. Fischer, *La planète hyper; de la pensée linéaire à la pensée en arabesque*, VLB, 2004

H. Fischer, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, vlb, 2004

H. Fischer, *Nous serons des dieux*, VLB éditions, 2006

H. Fischer, *La société sur le divan, éléments de mythanalyse*, vlb, 2007

H. Fischer, *Québec imaginaire et Canada réel. L'avenir en suspens*, vlb, 2008

H. Fischer, *Un roi américain*, VLB, 2009

H; Fischer, *L'avenir de l'art*, VLB, 2010

Recensements sélectionnés :

Quelques recensements dans de très nombreux ouvrages, et périodiques, dont :

Dictionnaires : Contemporary artists, Dictionary, Saint-James edition, London

Dictionnaire de l'art contemporain, Hazan, Paris

Art in our Times, Abrams, New York

H. Fischer, *Artitudes International* (février 1972)

F. Pluchart, *Combat* (avril 1973)

F. Pluchart, *Artitudes International* (décembre 1973 - mars 1974)

H. Fischer, *Artitudes International* (mai 1973)

M. Gaudet, *Le Patriote Côte d'Azur* (juin 1973)

H. Fischer, *Opus International* (novembre 1973)

H. Fischer, *l'Humidité* (décembre 1973)

H. Fischer, *Micro et caméra* (1973)

R. Berger, J. Duvignaud, E. Morin, P. Restany, *Coloquio Artes* (février. 1974)

M. Vachey, *Chroniques de l'art vivant* (mai 1974)

J. Monnier, *La Tribune de Lausanne* (juin 1974)

O. Hahn, *l'Express* (juin 1974)

J. Lepage, *Opus International* (juin 1974)

J.- P. Thénot, *Artitudes International* (juillet-septembre 1974)

H. Fischer, B. Teyssède, *Artitudes International* (juillet-septembre 1974)

G. F. Schwarzbauer, *Magazin Kunst* (Été 1974)

P. Restany, *Domus* (août 1974)

A. Akoun, *Communication et Langage* (3^{ème} trimestre 1974)

H. Fischer, *Magazin Kunst* (1974)

Art annuel 76, 84, Skira, Suisse

B. Teyssède, *Artitudes International* (janvier-mars 1975)

B. Teyssède, J.-M. Poinot, A. Jouffroy, F. Forest, *Opus*

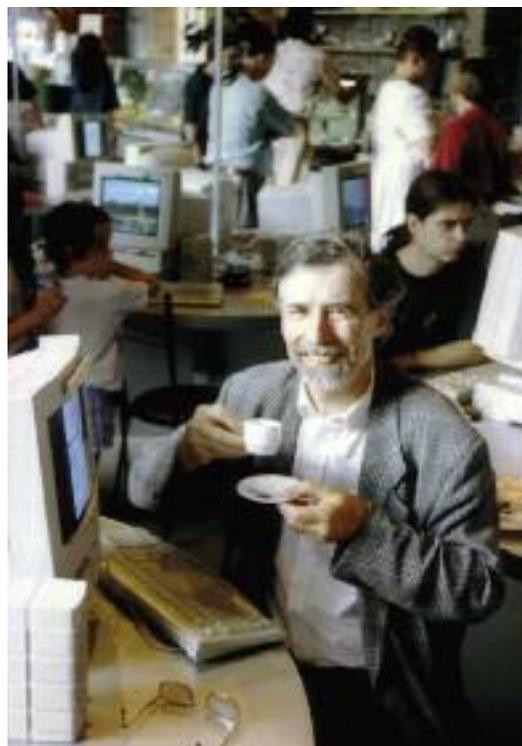
International (avril 1975)
 B. Teyssède, *Études philosophiques* (avril-juin 1975)
 P. Restany, *Domus* (juillet 1975)
 H. Fischer, *Control Magazine* (décembre 1975)
 V. Combalia, *Batik* (mai 1976)
 F. Torriani, *Gala* (juillet 1976)
 L.-L. Ponti, *Domua* (août 1976)
 H.-J. Gibson, *Emery Weal* (novembre 1976)
 P. Restany, *Domus* (novembre 1976)
 J. Barnadas, H. Fischer, *Revista de Occidente* (novembre 1976)
 H. Fischer, *Die Löwe* (1976)
 H. Fischer, *The Fox* (1976)
Le plastique dans l'art, André Sauret, Weber, Monte Carlo, New York, 1976. (3 éditions, en anglais, français et allemand).
Sociological art, Revue Fox, Art and Language, New York, (1976)
 H. Fischer, *Parachute* (hiver 1976)
 P. Fry, *Parachute* (printemps 1977)
 V. Combalia, *Batik* (avril 1977)
 H. Fischer, G. Panza, *Parachute* (été 1977)
 H. Fischer, F. Pluchart, *Artitudes International* (avril-novembre 1977)
 P. Fry, P. Woodrow, *Parachute* (automne 1977)
 J.-O. Mallander, *North Information* (1977)
 F. Gribling, *De Museum journal* (1977)
 H. Fischer, *Nouvelles littéraires* (mars 1978)
 Roger Bordier, *L'art moderne et l'objet*, Albin Michel, Paris, 1978
 Rainer Wick, *Kunst als sozialer Prozess*, Kunstforum, Allemagne, 1978
 R. Wick, *Kunst Forum* (mars 1978)
 H. Fischer, *+ - 0* (avril 1978)
 F. Gribling, *De Museum journal* (1978)
 F. Lyotard, *Critique* (novembre 1978)
 H. Fischer, A. Snyers, *+ - 0* (juin 1979)
 F. Torriani, *Cinéma Nuovo* (juin 1979)
 B. D'Amore, *Quest'arte* (novembre 1979)
 Juan Acha, *Arte y sociedad*, F. C. E., Mexico, (1979)
Artitudes de François Pluchart, catalogue Musées de Nice, France, (1979)
 H. Fischer, *Studio International* (1980)
 H. Fischer, A. Snyers, *+ - 0* (avril 1980)
 H. Fischer, *Intervention* (1980)
 H. Fischer, A. Snyers, *Intervention* (automne 1980)
 R. Wick, *Kunst Forum* (1980)
 E. Artaud, *Arts Magazine* (avril 1981)
 F. Torriani, *Marka* (Avril 1981)
 F. Forest, J.-P. Thénot, *Intervention* (juin 1981)
 H. Fischer, *Intervention* (juin 1981)
 Hervé Fischer, *10 ans de travail*, 60 p., Catalogue exposition rétrospective, Musée d'art contemporain, Montréal, (1981)
 Plus de 150 articles dans les journaux, revues et interviews de télévision mexicain, à l'occasion de mon exposition *¿La calle adonde llega ?* au Museo de arte moderno de Mexico, (1983)



Hervé Fischer, 1985

Dans le premier Café électronique au Canada, qu'il a ouvert dans le Vieux Montréal en 1995.

149





150

Fondateur du Festival *Téléscience* en 1990, qu'il a dirigé jusqu'en 2000, Hervé Fischer a invité à Montréal et à Québec de nombreuses personnalités du monde scientifique et producteurs de films, dont le Dr Luc Montagnier, découvreur du virus du sida et futur Prix Nobel, Jean-Michel Cousteau. Ici avec Ilya Prigogine, Prix Nobel en 1994.



Pascal Ory, *L'entre-deux-Mai, Histoire culturelle de la France*, mai 1968-mai 1981, Seuil, (1983).
 Guy Robert, *ART et non finito*, Éditions France-Amérique, Québec, (1984).
 Pierre Restany, *Une vie dans l'art*, Paris, (1984)
Correspondance Art, Contemporary Arts Press, San Francisco, (1984)
Art annuel 84, Skira, Suisse
Écritures dans la peinture, Centre national des arts plastiques, Musée de Nice, France (1984)
 Gérard Xuriguera, *Les figurations, de 1960 à nos jours*, Éditions Mayer, (1985)
25 ans d'art en France, Larousse, Paris (1986)
 Blaise Galland, *Art sociologique, sociologie et esthétique*, Georg éditeur, Genève (1987)
 Hervé Gauville, *L'art depuis 1945*, Hazan, Paris (1988)
Festival des arts électroniques de Rennes, catalogue, France (1988)
 Art et nouvelles technologies, *Art Press*, numéro spécial, Paris (1989)
Groupes, mouvements et tendances depuis 1945, ENSBA, Paris (1989)
 Pierre Restany, *Le cœur et la raison*, Musée des Jacobins, France (1991)
Mémoire de l'histoire de l'art, ISELP, Bruxelles (1991)
 Wolfgang Blobel, *Künstler und Kunstvermittler im elektronischen Kunstbereich, Klartext*, Allemagne (1992)
 Hervé Fischer en Montreal in *Revista Plural*, Mexico (1992)
 Hervé Fischer in *Computer Art Faszination*, Frankfurt, Allemagne (1993)
 Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville Press, Ney York, Paris (1993)
 Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris (1994)
 Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs, ou le mythe de l'art*, Lancton éditeur, Québec (1997)
 Pierre Restany, Henry Périer, *Cercle d'Art*, Paris (1997)
 Peter Selz and Kristine Stiles, *Theories and Documents of Contemporary Art*, A source Book of Artists Writings, California, USA (1997)
Arts et nouvelles technologies, La vie des arts, numéro spécial, Montréal (1997)
 Hervé Fischer, *agitateur d'idées interactives*, *Le Monde* (novembre 1998)
 Hervé Fischer, *l'homme du Web* in *Fine Pointe*, (couverture du magazine et rencontre avec...). Vol V, N° 2, 2000.
 H. Fischer, *Art et science*, catalogue *Image & Science*, CNRS, Paris (2002)
 H. Fischer, *Art et science*, catalogue *Image & Science*, CNRS, Paris (2003)
 H. Fischer, *Retour paradoxal à la peinture*,
 J. Glusberg, *Del arte sociológico al código de barras*,
 Manon Blanchette, *Digital Signs and languages : a New Take*,
 H. Fischer, *Return to Painting in the Digital Age*
 Norberto Griffa, *Presentación de Hervé Fischer*,
 Lino Polegato, Entretien avec Hervé Fischer, *Flux News*,

Belgique (2003)

Antoine Robitaille, *Le dialogue art-science*, entretien avec Hervé Fischer, *Le Devoir*, Montréal (janvier, 2004)

H. Fischer, *Le Panopticon numérique*, revue ETC, Montréal (2004)

Manon Blanchette, *Signes et langages du numérique ou l'éloge de leur détournement*, revue ETC, Montréal (200)

Emma Sanguinetti, *Entre graficas y barras*, Hervé Fischer en el Museo Nacional de Artes Visuales, El tiempo, Montevideo (avril 2004)

Los desafíos de la cultura en la era digital, entrevista con Hervé Fischer, *El Mercurio*, Santiago du Chili (août 2006)

Expresamos todo con códigos electrónicos, entrevista con Hervé Fischer, *La Revista*, Chili (octobre 2006), N° 4

Llega sociólogo que convierte personas en códigos de barras, Hervé Fischer presenta exposición *Pintar* en museo de bellas artes, *La Nación*, Santiago du Chili (août 2006)

La versión digital de Fischer, in *La Mañana*, Neuquén, Argentine (mars 2009)

Pensar lo humano en la era digital, Hervé Fischer, in *Rio Negro* (mars 2009)

Alba Suarez, *El código de barras que rige el mundo*, *La Mañana*, Neuquén, Argentine (mars 2009)

Oscar Smoljan, directeur du MNBA, *Universo Financiero de Hervé Fischer*, Neuquén, Argentine (avril 2009)

Paisajes financieros con agudeza filosofía, Hervé Fischer en Neuquén, *Rio Negro*, Argentine (avril 2009)

Hernan Gil *Recién estamos en el primer segundo de la era digital*, Rio Negro, Argentine (avril 2009)

Carina Pino Santos, *Una entrevista sobre la memoria y el arte en la edad digital*, Hervé Fischer, *el artista y la imagen del mundo*, *La Jiribilla*, La Habana, Cuba (juin 2009)

Cuba Si Lorraine, *Une partie du temps à Wall Street : Hervé Fischer* (juin 2009)

Jaisy Izquierdo, Hervé Fischer : *la pintura, un laboratorio de pensamiento*, *Juventud Rebelde* (juin 2009)

Collections Musées

Musée d'art moderne, Céret,

Bibliothèque nationale, Paris

Musée d'art et d'histoire, Genève

Centre George Pompidou, collection permanente du

Musée d'art moderne *Essuie-mains*, *Hygiène de l'art*, *Signalisations artistiques*, *La déchirure des œuvres d'art* (300 pièces)

Musée d'art contemporain, Montréal

MNBA, Buenos Aires et Neuquén, Argentine

MNBA, Santiago du Chili

Pinacoteca, Concepción, Chili

MNAV, Montevideo, Uruguay

Musée d'art contemporain de l'université de São Paulo

Centro Wilfredo Lam, La Havane, Cuba

Musée d'art moderne de Saint-Étienne



Hervé Fischer et Buzz Aldrin, astronaute, président d'honneur du Festival Télésience en 1995.

151

A Cuba, Café littéraire en 2007



Fonds Hervé Fischer :

Centre Georges Pompidou, Paris, correspondance, documents et œuvres, 1971-1982.

Distinctions :

Premier prix musique vidéo de la National Computer Graphic Association-NCGA (États-Unis, 1978)
Prix Leonardo, Make Peace Tsao, MIT Press, (États-Unis, 1998).

Bibliographie :

On pourra consulter:

www.hervefischer.com

et

www.hervefischer.net

ainsi que le site de l'Observatoire international du numérique, qu'il a fondé en 2007 :

www.oimn.org

Hervé Fischer a publié de nombreux livres consacrés à la philosophie et à la mythanalyse.

Parmi ceux consacrés spécifiquement à l'art :

Art et communication marginale, Balland, Paris, 1974

Théorie de l'art sociologique, Casterman, Paris, 1977

Citoyens sculpteurs, SEGEDO, Paris, 1980

L'Histoire de l'art est terminée, Balland, Paris, 1981

L'oiseau-chat, roman-enquête sur l'identité québécoise,

Éditions La Presse, Montréal, 1983

La Calle ¿Adonde llega? Arte y Ediciones, Mexico, 1984

Un roi américain, Éditions VLB, Montréal, 2009

L'avenir de l'art, Éditions VLB, Montréal, 2010





Commissariat de l'exposition : Joséphine Matamoros, *conservatrice en chef du Patrimoine, directrice de l'EPCC*

Assistance au commissariat de l'exposition, documentation et régie des œuvres : Aude Marchand

Administration générale : Lydia Fons

Administration, comptabilité, régie : Lydia Fons, Sylvie Oms, Jeannette Marti et Sonia Selva

Communication : Lydia Fons, Sonia Selva

Médiation culturelle-service des publics : Peggy Merchez, Karine Guery, Cloé Poujol et Rachel Banares

Accueil des publics : Sylvie Muret, Caroline Gonzalez, Marie-Line Raynaud, Renée Léonardi, Catherine Laugaudin et leurs équipes

Montage de l'exposition : Bernard Capeille, Raymond Gruart, Jean-Luc Punset et René Delcamp

Surveillance : René Delcamp

Maintenance : Muriel Goavec et son équipe

Graphisme de la communication, du catalogue et des produits dérivés : Étienne Sabench

Scénographie : Joséphine Matamoros, Étienne Sabench et Hervé Fischer

Que soient également remerciées ici toutes les personnes et les institutions qui, par leur concours et leur soutien matériel, ont permis la réalisation des expositions :

Christian Bourquin, *président du Conseil général des Pyrénées-Orientales, premier vice-président du conseil régional Languedoc-Roussillon, président de l'EPCC*

Georges Frêche, *président du Conseil régional Languedoc-Roussillon*

Alain Torrent, *maire de Céret, vice-président de l'EPCC*

Ministère de la Culture et de la communication, Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon : Didier Deschamps, *directeur*, Xavier Fehrnbach, *conseiller musées*

Conseil des Arts du Canada - Canada Council for the Arts

CIC, Société Bordelaise, Bruno Boivin, *directeur régional*, Sabine Menaut Coulon, *directrice communication*

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris

Alfred Pacquement, *directeur*, Brigitte Léal, *directrice adjointe*, Olga Makhroff, *responsable des prêts*

Catherine Vamos

Benoît Blein

Centre d'initiatives artistiques de l'université Toulouse-Le Mirail

Groupe Médipôle Sud-Santé, Cabestany, Marcel Hermann, *directeur général*

Catalogue :

Directrice de la publication : Joséphine Matamoros

Conception graphique, réalisation du catalogue et suivi d'imprimerie : Étienne Sabench

Impression : Treballs Grafics

ISBN : 2 901 298-52-4

Crédits photographiques :

Pour les reproductions de *La vie d'artiste, Céret, Les trois ponts* : Robin Townsend

Pour les photos d'*Impact 2* : Joseph Gibernau

Pour les chapitres XI et XII, les photos sont de :

Daniel Roussel, sauf Franco Tettamanti pour *Codigos desnudos 3* et pour *Amazonie*,

Pour le chapitre XIII, notamment Auguste Dumage pour les photos à la Galerie Staedler de Paris,

Louise Lemieux, Alain Bedos

Les autres photos sont d'Hervé Fischer ou anonymes.

© Musée d'art moderne de Céret

Tous droits réservés

Musée d'art moderne de Céret

Établissement Public de Coopération Culturelle

8 Bd. Maréchal Joffre - BP 60413 - 66403 Céret Cedex

T. 04 68 87 27 76 - F. 04 68 87 31 92 - www.musee-ceret.com



