

Pour un art anticontextuel

Hervé Fischer

Number 93, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45761ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

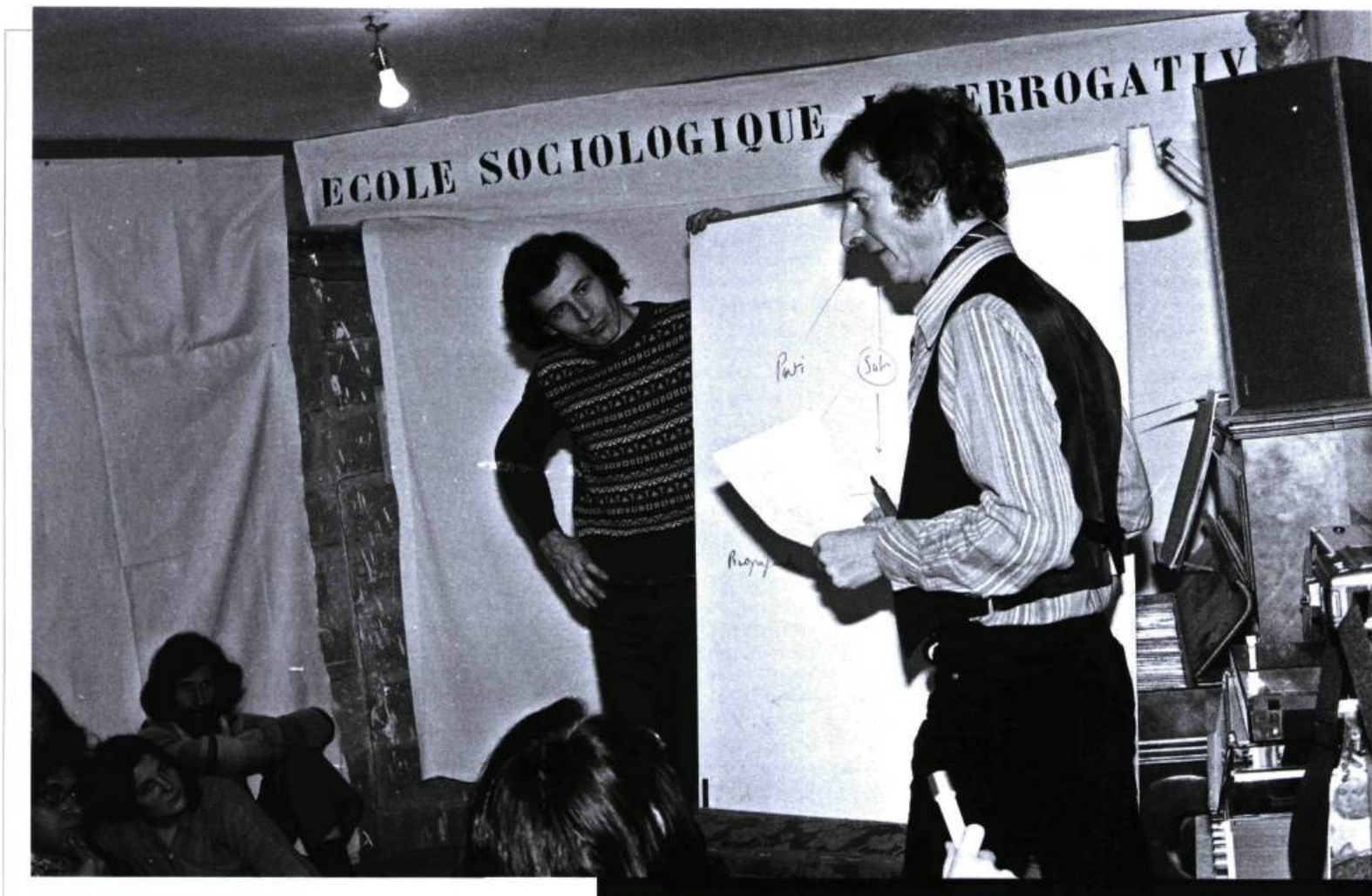
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fischer, H. (2006). Pour un art anticontextuel. *Inter*, (93), 14–16.



Pour un art anticontextuel

HERVÉ FISCHER

Quel que soit l'intérêt évident des positions de Jan Swidzinski, je ne les ai jamais adoptées. Pas davantage que celles de l'art conceptuel. Et pour des raisons fort différentes, mais aussi incontournables à mes yeux.

Revenons à cette époque du début des années soixante-dix, où j'ai rencontré Jan Swidzinski en Pologne, puis à Paris – où je l'ai accueilli à l'École sociologique interrogative avec le Collectif d'art sociologique –, puis à cette fameuse rencontre de Toronto, de même que j'avais rencontré entre-temps à New York Joseph Kosuth, Ian Burn et quelques autres représentants d'Art Language, ainsi d'ailleurs que Hans Haacke.

Il faut se rappeler que l'art conceptuel new-yorkais était nourri de linguistique formaliste, de type anglo-saxon – célébrant le sophisme de l'art comme idée de l'art en soi et pour soi : « *Art is art is art* » – que précisément l'art sociologique ne pouvait que rejeter, puisque nous considérons l'art en tant que productions idéologique et politique *in situ*.

Inversement, l'attitude du groupe Art and Language m'exaspérait assez, parce que ses protagonistes, qu'ils soient anglais ou australiens, nous déclamaient un méli-mélo snobiste de références révolutionnaires marxistes, maoïstes, structuralo-linguistico-psychanalytiques mal digérées, selon la mode autodidacte de plusieurs artistes de l'époque. Leur terrorisme verbal a d'ailleurs rapidement laissé place à une carrière mondaine dans les musées et sur le marché de l'art avec des œuvres figuratives et narratives d'une facture terne.



Jan Swidzinski

L'art sociologique a tenu le gouvernail dans une autre direction. Il s'agissait pour nous de créer une pratique réelle, en milieu urbain, rural ou dans les médias de masse, y compris avec écho occasionnel dans les musées pour renforcer la nature artistique que nous revendiquions pour cette pratique. Nous n'aurions pu nous contenter ni d'une démarche intellectuelle et théorique, ni d'une production d'objets d'expositions, ni des deux : la pratique en milieu social réel, hors les institutions artistiques, était pour nous fondamentale. Et en ce sens, nous étions beaucoup plus radicaux que Joseph Kosuth, Hans Haacke ou Art and Language et, d'une certaine manière, plus proche de Joseph Beuys, le vedettariat et la feutrine en moins.

Un art anticontextuel, tel que je l'énonce dans le titre de cet écrit, garde évidemment selon moi un rapport déclaré mais d'opposition au contexte. Lorsque nous étions allés en Pologne et en Tchécoslovaquie dans les années soixante-dix, nous avons bien noté que le concept d'art « sociologique » n'enthousiasmait guère des artistes qui subissaient la dictature communiste et aspiraient plutôt à un art rebelle à la société, individualiste, transgressif, même si nous avions d'entrée de jeu montré une attitude interrogative critique de l'art sociologique par rapport aux institutions et aux fonctionnements sociaux.

C'est pour ces raisons que, même si les uns et les autres, nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises, à Paris, à Varsovie, à New York et notamment à Toronto en 1977, nous nous sommes côtoyés sans développer d'atomes crochus. Nous étions de la même famille (reconstituée), avec une même sensibilité théorique par rapport à la définition et au fonctionnement de l'art, donc comme des frères de plusieurs pères, mais chacun selon ses intérêts idéologiques, contextuels ou de carrière. J'ai évoqué cette rencontre à Toronto dans le numéro six de la revue *Parachute*

(printemps 1977). La revue *The Fox* de New York m'avait accueilli dès 1976 et j'y avais publié « Sociological Art as Utopian Strategy », et *La Marelle* de San Francisco, dans son numéro de 1977 « From Europe », m'avait donné l'occasion d'y revenir dans un texte intitulé « Sociological Art Group ». Mais nous n'avons jamais fait mieux que nous croiser. Ils n'étaient aucunement intéressés à participer à un collectif international d'art sociologique, selon l'idée que j'avais eue en tête en allant les voir à New York, ou que nous avons proposée à Swidzinski. Et finalement, en 2002, quand Paul Ardenne a publié en France son livre intitulé *L'art contextuel*, il a pratiquement ignoré l'art sociologique.

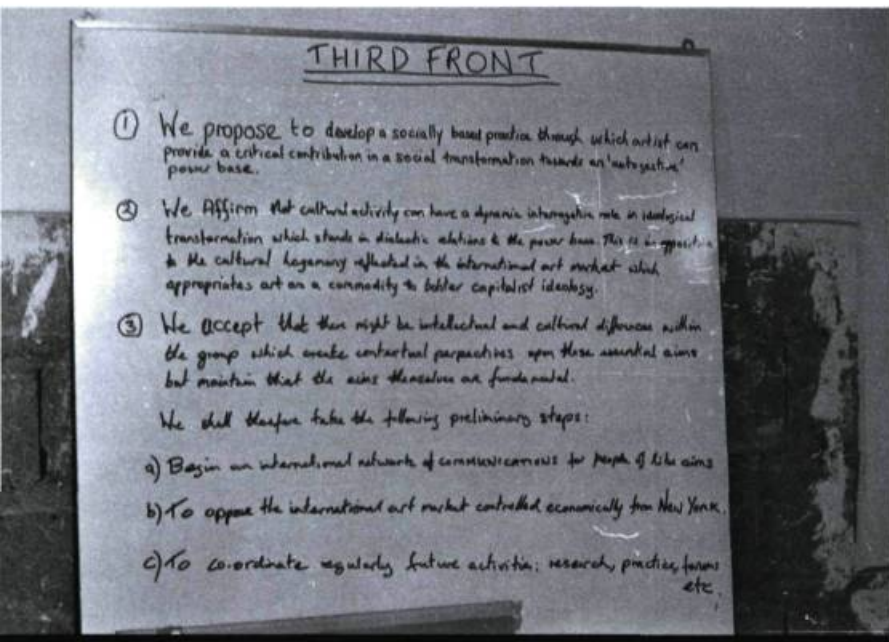
Au sein même du Collectif d'art sociologique, chacun de nous avait un itinéraire et des préoccupations fort différents, ce qui a conduit à son éclatement rapide et conflictuel. Je ne me permettrai de parler ici que de moi-même.

Assistant à l'Université Paris V et enseignant la sociologie de l'art, mon idée avait été de retourner la théorie critique de la sociologie dans une pratique démythificatrice du fonctionnement idéologique de l'art dans la société. Le concept d'art sociologique était donc selon moi dialectique par rapport à la société. Je puisais les bases de mes idées dans la sociologie de Francastel et de Goldmann. Mais aussi et surtout dans les positions situationnistes qui avaient émergé en 1968.

Et il faut ici préciser ce qui distingue le situationnisme du mode contextuel. Ce sont deux univers différents, ignorants l'un de l'autre. Michel Onfray rappelle quelle est l'attitude situationniste à propos de son idée d'« esthétique généralisée » (*La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, 1993). L'art sociologique consistait selon moi à construire une situation réelle, mais décalée. L'artiste se risquait totalement dans ces situations qu'il construisait en temps et en milieu social réel, et où il appelait à la participation créatrice de



Photos © archives Hervé Fischer



la population. Donnons quelques exemples. Ce sont des situations de rue (*Pharmacie Fischer*, kiosques de *Cartes d'identité imaginaires*). Il peut s'agir de la transformation des signalisations routières et urbaines et de l'affichage public (Paris, 1972 ; Stadt Blankenberg, 1975 ; Kassel, *documenta* de 1977 ; Sao Paolo, Biennale de 1980 ; etc.) ou bien de la page blanche d'un grand quotidien (à Amsterdam dans *Het Parool* : « *Joordaners maak uw krant* », 1977 ; à Montréal dans *La Presse* : « *Qui pensez-vous être ? Qui voudriez-vous être ?* », 1981 ; à Mexico dans *La Prensa* : « *La sociedad mexicana, que es ?* », 1983 ; etc.), voire des murs d'un musée vidé de ses collections (Museo de arte contemporaneo, Mexico, 1983 : *La calle adonde llega ?*).

Ce n'est pas sans une grande intensité que je repense par exemple à ces entretiens avec des visiteurs et des passants à Buenos Aires, en 1977, au temps de la dictature militaire, avec ma *Pharmacie Fischer*, alors que certains me parlaient de leur misère et d'autres, à mots plus couverts, de l'oppression, et à qui je remettais, au moment de se séparer, que ce soit dans la galerie d'art de Jorge Glusberg (du Centro de arte y comunicacion) ou dans un parc public où j'avais installé ma table et mon enseigne, une ordonnance avec tampons et des « pilules pour la liberté ».

L'art sociologique a intensément adopté la pratique du détournement, du décalage et de la transgression par rapport aux contextes. Il a été définitivement événementiel, en tension, en opposition, en rupture de contexte, pour prendre toute sa force de questionnement. Il avait développé une méthodologie et une stratégie spécifiques en ce sens.

Ce genre de dispositif participatif que l'artiste sociologique met en place et que remplit la population exige aussi la mise en situation personnelle de l'artiste, qui devient situationniste pour de bon, car il se risque psychologiquement et politiquement aux forces de l'ordre. Donnons en exemple les interventions des policiers d'Angoulême (1974), de la police municipale de Milan (*Pharmacie Fischer*, piazza di Duomo, 1975), des polices municipale et militaire de Sao Paolo en 1980 ou de celle de la Ville de Québec (signalisation imaginaire devant l'hôtel de

ville, lors du colloque *Art et société* organisé par la revue *Intervention et Le Lieu* en 1980).

Je peux dire que je me suis fait « constructeur de situations », comme le dit Michel Onfray qui s'attache à la « production isolée d'un être singulier », et que ma pratique d'art sociologique m'a aussi permis de connaître personnellement ma force et mes limites à me risquer physiquement dans des situations de transgression sociale publique. Je lui dois beaucoup mentalement. C'est donc un paradoxe que je me plais à souligner : aussi socialement engagé et collectif que puisse être l'art sociologique, il a également une dimension irréductiblement individuelle. Il ne change peut-être pas le monde, mais il transforme profondément l'artiste situationniste qui s'y engage *in situ*. Il le libère.

Cette démarche a cependant atteint aussi ses limites. Je suis allé, notamment à Mexico en 1983, aussi loin qu'il était possible d'aller dans la puissance de questionnement d'un événement, ayant détourné pendant plusieurs mois un grand musée de sa fonction traditionnelle pour en ouvrir toutes grandes et gratuitement les portes aux gens ordinaires, qui n'avaient jamais osé y entrer et encore moins imaginé pouvoir s'y exprimer personnellement sur toutes ses cimaises. Pendant trois mois, journalistes, artistes et intellectuels se sont déchainés dans tous les médias pour en débattre, souvent avec une extrême vigueur, qu'ils soient pour ou contre. Pédagogie, démagogie, insulte aux artistes professionnels, provocation, engagement social, irresponsabilité, etc. Les mots n'ont pas manqué. Et la directrice du Musée, la sculpteure Helen Escobedo, a dû démissionner peu après sous la pression institutionnelle du milieu.

Moi-même, j'ai arrêté là ma pratique d'art sociologique, ne pouvant faire plus ni mieux dans cette direction et m'interrogeant sur cette forme d'art ; il m'a semblé qu'il manquait quand même l'exploration et la conception d'un langage *plastique* à cette pratique, qu'elle soit sociologique, situationniste ou contextuelle. Quelle que soit l'intensité de ces situations, l'art ne doit pas être oublié dans sa spécificité, son style, son expressivité. Après être allé ainsi très loin, au delà des limites de l'art, dans mon engagement politique et vital, je me suis

questionné pendant plus de dix ans avant de revenir, donc, à une démarche qui est picturale, d'abord esthétique avant d'être sociologique ou anticontextuelle. Les formules du genre « L'art c'est la vie » lancées par Fluxus, ou l'« esthétique généralisée », ou l'art « relationnel » ne m'impressionnent guère. Ni chair ni poisson, elles peuvent avoir des vertus libératrices, de *requestionnement*, un peu comme cette « hygiène de l'art » que je réclamais au début des années soixante-dix. Mais on ne peut s'arrêter là. Il faut aller plus loin dans la démarche créatrice. Je suis revenu à cette idée archaïque que l'art est fondamentalement iconique. La notion de progrès n'a pas de sens en art. Et la nouveauté ne fait pas l'art, dont l'inspiration demeure par nature primitive. Ce grand écart, je l'assume aussi *provocativement*. *Contextuel* ne veut pas dire grand-chose, selon moi. Le mot, comme l'idée, est fade. ■



Hervé Fischer et Jorge Glusberg, Galeria Remont, Varsovie, 1977. © archives Hervé Fischer.

