

Hervé Fisher, meneur de jeu subversif

Michèle Tremblay-Gillon

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54423ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay-Gillon, M. (1982). Hervé Fisher, meneur de jeu subversif. *Vie des arts*, 27(108), 61–63.



Hervé Fisher, meneur de jeu subversif



**L'individu est-il broyé par la société?
Les individus étant tous différents, le réel sociologique effraie Hervé Fisher.
En témoigne son installation au Musée d'Art Contemporain,
en rupture avec l'ordre social,
véritable provocation des lieux (ville et musée)
et des modes d'expression (art conceptuel et environnemental).
A quoi bon, diront les adeptes des schèmes établis?
Pourtant, le litige que soulève Fisher renferme
les clefs de la liberté individuelle.**

C'est à l'occasion de sa première exposition dans un musée et dans une mise en scène dramatique que Fisher s'adresse à nous en tant qu'individus dans la société d'aujourd'hui. Il en souligne le climat d'angoisse avec une conscience aigüe.

L'œuvre qui nous était donnée à voir se présentait sous la forme d'un environnement, d'une installation, qui replongeait paradoxalement les visiteurs du musée dans leur milieu social urbain de tous les jours, avec ce que cela implique de communications et de confrontations sociales. Cette image est recréée à l'aide d'une multitude d'éléments révélateurs: barrières de police, feux de circulation, panneaux indicateurs et de signalisation, une foule de mannequins (plus de cent) le long d'une allée centrale dont la structure ambivalente¹ divise cette foule en deux. Tous ces éléments, tirés de la réalité sociologique urbaine, subissent un déplacement dans le contexte de l'art. Ils indiquent notre réalité quotidienne et évoquent le dirigisme, la programmation, la communication orientée, le conditionnement. Ils sont là, comme dans la vie courante, dans un espace saturé d'occupations et d'interdits, faisant déplacer les visiteurs dans un sens prévu d'avance. Pour s'en rendre compte, l'individu ne fait d'abord que suivre le courant et attendre son tour, s'il y a du monde. Comme dans la rue, l'individualité est absente et la liberté est suspendue. Les mannequins, ces *participants stéréotypés*, dont l'anonymat est métaphorique, nous frôlent, nous associent d'emblée à eux, à leur groupe. Une caméra de surveillance à circuit fermé, placée parmi eux, renforce cette intégration du spectateur à la foule, le rendant ainsi égal aux autres. Souvent masqués, ils portent des sacs de plastique gris sur la tête, transformés en fait par les rapports de pouvoir dans la société qui empêche le voir, l'agir, le sentir, le vivre. Soudain, le visiteur en prend conscience. Sur son passage, il remarque un mannequin particulier. Celui-ci



1. Hervé FISHER
Installation, 1971-1981.
Montréal, Musée d'Art Contemporain.
(Photos Yvan Boulerice/Musée d'Art Contemporain)

est seul à porter un macaron, un insigne, avec l'inscription suivante: Vers un front commun on y va, daté du 15 novembre². C'est Fischer lui-même. Il se situe à égalité avec ses mannequins et porte comme d'autres une cagoule. Quelle n'est pas notre surprise lorsque, soulevant la cagoule, nous percevons sur ce corps de Blanc, une tête de Noir. Cette icône, on le voit bien, a une valeur d'indice. Le noir est en rapport de nécessité avec le blanc,...le fils est en rapport de nécessité avec le père, l'injustice est en rapport de nécessité avec le pouvoir,...mais il faut faire front commun! N'est-ce pas là la véritable signature de l'œuvre?

Sur notre chemin, des bicyclettes, une première dans un musée, éléments de communication à l'échelle humaine, évocateurs de liberté et d'individualité, sont aussi, dans le cadre strict du musée, des permissions. Cependant, avec une bicyclette, élément stéréotypé au même titre que le mannequin, on ne peut aller bien loin ni bien vite; on n'est pas très dangereux, non plus. En effet, elles ne sont qu'illusion de liberté, de pensée personnelle, alors qu'au musée elles perturbent le comportement du visiteur, celui des gardiens et tout le système de sécurité.

Amour et sentinelles

Cette installation prend également un aspect historique. C'est à travers l'allée bordée de mannequins que nous accédons à un méandre, presque directement au fond de la salle qui nous apparaît dès lors ovale. Sur les murs traditionnellement rectangulaires, des documents photographiques agrandis sont disposés avec esthétisme et minutie. Pour Fischer, la scénographie a été très importante et il l'a étudiée avec beaucoup de soin. Les couleurs, les tons sur tons, la disposition des différents mannequins, celle de chacun des éléments ainsi que de chacun des panneaux. Par exemple, une des pancartes attire l'attention par son



oblicité et semble pointer par terre, vers une petite boîte noire; peut-être est-elle réservée aux urgences, aux paniques, aux détresses. En arrachant le couvercle entre deux sentinelles muséales, on y découvre en effet un tout petit message sur une grande feuille, daté du 12/11/81³ et signé Hervé Fischer. À celui ou celle qui le trouve, Fischer offre le plus beau message au monde, celui que l'on dit en cas extrême, au bord de soi-même: Je t'aime. Ce simple message d'amour, celui qui unit le plus un individu à un autre, est aussi celui qui le personnalise le plus. Proposition, une fois de plus, dialectique. Réduit-il à l'anonymat l'individu en écrivant ce «je t'aime» à quiconque le trouve, ou bien est-ce un message d'amour adressé à celui ou à celle qui l'aura découvert? C'est l'attrait des deux pôles individu/société, formant à deux, un signal (d'alarme, peut-être), un autre signe en tout cas, nécessairement relié à sa problématique philosophique, sociologique et artistique. La documentation affichée sur les murs relate justement ces trois différentes étapes de l'évolution de l'art sociologique⁴, l'art comme pratique philosophique, la pratique artistique en milieu social non artistique ainsi que l'art et la mythanalyse. Deux télévisions nous rappellent ses deux expériences québécoises, celle de Chicoutimi et celle de Québec. Ces étapes sont clairement définies par Fischer dans un parcours historique linéaire. Le visiteur, par la contrainte du dispositif, pénètre dans la salle directement vers le fond et se trouve en face de la deuxième étape, celle de sa pratique artistique dans un milieu social non artistique, celle où l'on se retrouve nez à nez avec la pancarte oblique pointant vers la boîte noire. Pour suivre vers la troisième étape, l'identité de

notre imaginaire collectif subit un fort contrecoup au moyen de la pièce à conviction ramenée de Québec⁵.

Continuant toujours son périple à travers ce fourmillement d'indices, de signes, de symptômes de toute sorte, le visiteur n'a entraperçu, entre les mannequins, que la première étape et se rend compte maintenant qu'il faut se bousculer et prendre le risque de violenter l'environnement, sous l'œil sévère des gardiens, pour avoir enfin accès à l'étape qui semble ainsi privilégiée par Fischer, celle de l'art comme pratique philosophique. Elle contient effectivement, elle résume et explicite les deux autres étapes. À la fois conclusion et source génératrice, cette étape constitue l'essence de l'œuvre et referme la parenthèse.

Absence de liberté

Le meneur de jeu s'efface devant le réel sociologique avec tout ce que cela comporte d'incontrôlable puisque les individus sont tous différents et aussi «parce que je hais toute forme de pouvoir», de dire Fischer. Il s'efface devant cette installation de groupe qui se réfère continuellement aux visiteurs dans le musée et en dehors du musée. S'effaçant ainsi, il n'exprime que mieux sa conception profonde du monde et de l'art, une conception dialectique qui reflète tout simplement la situation conflictuelle de l'être dans ce qu'il a à la fois de pulsionnel et de social. Dans cette exposition, il fait état de façon passionnante et ingénieuse de sa situation historique individuelle, d'une part, et de sa pratique, de son agir, d'autre part.

Fischer n'est pas maître de son image, car elle vit seule et parle d'elle-même avant même

qu'il intervienne. Elle a sa propre énergie et ses propres caractéristiques. Elle nous met face à face avec nous-mêmes et met en question notre conscience, la conscience comme réalité. Elle nous situe par rapport à l'emprise du fonctionnement des idéologies dominantes et elle place l'individu devant sa propre aliénation, devant l'abandon de son autonomie, devant l'impossibilité de se réaliser devant l'injustice et devant son manque flagrant de liberté. À première vue, c'est en effet une négation inconditionnelle de l'individu en faveur de la société qu'il compose, la négation du réel en tant que pouvoir et une négation de tout stéréotype en général.

Matérialisme mystique

Fischer nie l'individu stéréotypé, mais il croit profondément à une autre liberté capable même de s'accroître par la raison critique, par la dialectique et par une plus grande connaissance, une fois que l'individu a pris conscience de ses déterminismes naturels, sociaux et psychiques. Alors, il pourra enfin agir et transformer cette filiation de masse. L'individu, ici, est signe indiciel pointant les autres individus, c'est-à-dire la société, comme matière malléable et comme résistance. L'individu ressemble à cette société dont il prend la spécificité et il ne peut être défini sans définir les autres en même temps. Vice versa, la société indique aussi l'impossibilité de définir l'individu en soi. D'où l'apparition d'une composition de type *all over*, rappelant l'anticomposition de Pollock, le *partout pareil*; pas de lieux privilégiés, mais une construction répétitive qui pourtant n'est jamais identiquement la même. Il y a ici une étude de



2 à 5. Hervé FISHER
Installation, 1971-1981.

ressemblance où l'on met en évidence le semblable, mais il y a aussi une étude, un respect des différences et des tensions individuelles et sociales.

Il existe, chez Fischer, une stratification de messages qui, tout en accentuant la différence de qualités autoréférentielles, n'oublie certes pas les qualités d'appartenance. Et c'est dans ce passage d'un individu à l'autre, d'une société à l'autre, d'un coin du monde à l'autre, que se situent les ruptures formelles de l'œuvre de Fischer que l'on retrouve aussi bien au Brésil qu'au Canada, en Allemagne qu'aux Pays-Bas. Il y provoque le questionnement qui, tout en étant le même partout, gardera son sens puisqu'il s'adresse à tous de la même façon sans qu'il n'y ait de lieu ou d'individu privilégié. Fischer s'engage lui-même dans un processus créateur complet, capable de déclencher également à son tour, par l'interrogation et la critique, un processus créateur chez le récepteur. Le message devient lui-même émetteur et il est en rapport paradigmatique. Il renvoie à plusieurs niveaux. Il renvoie à l'individu et il renvoie au contexte, la société; il est donc relié aux différents codes qu'elle implique ainsi qu'aux systèmes qui informeront une multitude d'actions possibles. L'œuvre est ici dispositif à la fois pulsionnel, donc critique de l'individu, et social, donc critique des codes. Elle redonne au corps ce que la Renaissance lui avait ravi grâce à la déambulation dans l'œuvre. Cette attitude trouve tout son sens lorsque l'individu prend plaisir à se laisser entraîner par le courant des autres individus, faisant corps avec eux (comme le téléviseur qui nous confond avec les mannequins lorsqu'on ne bouge pas et qui est lui-même un centre nerveux et vital), sans recul et

complètement. Il y a alors, entre émetteur et récepteur, fusion, perte de son individualisme, de son individualité réciproque, en faveur de l'œuvre partagée et partageante. La Renaissance misait sur l'individu seul mais, dans l'univers de la fonction poétique (Jakobson), l'on retrouve l'affect pur avec ce qu'il comporte à la fois de séduction et d'angoisse. Dans le matérialisme de Fischer, il y a même quelque chose d'infiniment mystique dans cette fusion de l'ensemble.

Ainsi, Fischer dit à l'individu qu'il n'est pas, mais au même titre que lui-même n'est pas lorsqu'il crée: ce n'est pas en tant qu'individu que Fischer crée, mais en tant que réalisant un idéal, un fantasme; et ce n'est pas en tant qu'individu que le spectateur-récepteur regarde le message mais bien en tant que chercheur d'idéal et de partage.

Ruptures

L'art sociologique est un art subversif. Beaucoup d'autres artistes ont traité de la société et de l'individu, beaucoup d'autres sociologues aussi et de philosophes, mais Fischer remet en question le discours sociologique par ce retour à l'expérience de la réalité concrète. Il remet en question l'environnement urbain, l'environnement muséal, l'art conceptuel et l'art environnemental. Il rompt avec les matériaux, avec l'objet, c'est-à-dire, ici, le fait social, et avec les approches traditionnelles de l'art. L'art dans la rue ne l'a jamais été autant et avec autant d'ampleur, de vérité et de nécessité. Le réel était autrefois la base de référence ainsi que le critère. Avec Fischer, c'est le concept imaginaire défini en termes

matérialistes (Qui penses-tu être? Qui voudrais-tu être?), avec des fonctions interrogatives et critiques qui font face à l'imaginaire collectif. Il remet en question la *parade historique* de cet imaginaire, cette pratique artistique, depuis la Renaissance, et refuse de s'intéresser à la nouveauté pour la nouveauté. La rupture devient, pour Fischer, le but même de son action qui se situe, malgré tout, dans l'évolution historique de la pensée artistique du 20^e siècle, soit dans une conception dialectique. En remettant en question l'art de notre société actuelle, il remet en question l'ordre social de cette société, qui doit changer.

L'individu cher à Fischer est à la fois problème et solution de sa dialectique artistique. Si, dans l'angoisse de sa forme, l'œuvre désavoue l'individualité, ce n'est que pour mieux l'affirmer en tant que telle dans son corps social. L'énergie dynamique de l'œuvre provoque la démarche de la connaissance chez le récepteur, et son discours indirect complexe est d'autant plus riche qu'il résonne de toutes parts et à tous les niveaux. Il semble que cette exposition, à elle seule, ferait facilement l'objet d'une étude complète.

1. Le visiteur suit en fait les labyrinthes intérieurs d'un sexe ambivalent.
2. Date de la manifestation du front commun des travailleurs culturels contre l'Exposition Largillière devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal.
3. Date du vernissage de l'exposition d'Hervé Fischer au Musée d'Art Contemporain.
4. Hervé Fischer publie *Théorie de l'art sociologique* en 1970, date aussi de la mort de Francastel.
5. L'objet emballé renvoie au dehors de l'œuvre, alors que Fischer était arrêté et amené à un poste de police de Québec, en novembre dernier, pour avoir planté deux pancartes sur le terrain de l'hôtel de ville (siège du pouvoir), indiquant, l'une la distance entre Québec et Paris, l'autre entre Québec et Ottawa. Ces deux pièces ont constitué les preuves du flagrant délit lors du procès.