

TRAVAUX SOCIO - CRITIQUES -
HYGIÈNE
DE
L'ART
- HERVÉ FISCHER -

JE M'EN MOQUE

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

mythanalyse



HERVÉ FISCHER

ART
?
QU'AVEZ-VOUS A DECLARER

- HYGIÈNE DE L'ART -
HERVÉ FISCHER -

= IF YOU FEEL SENSITIVE
= MAKE LOVE, NOT ART =

TAMPON

Pharmacie Fischer, 1976

Hervé Fischer à Milan, Piazza del Duomo, lors de l'une des six interventions de la police.



Notes biographiques

Né à Paris en 1941, Hervé Fischer est à la fois artiste, sociologue et théoricien de l'art sociologique □ Des thèmes tels que l'Hygiène de l'art, la déchirure des oeuvres d'art, une campagne prophylactique et les pilules «anti-conceptuelles» évoquent très bien la polémique contre l'idéologie artistique qu'il a engagée en tant qu'artiste depuis 1971. □ En 1974 à Paris, il est le cofondateur du Collectif d'art sociologique, avec Fred Forest et Jean-Paul Thénot □ En 1975 et 1976 il participe à plusieurs manifestations importantes en Europe telles que celles du Musée Galliera et de la biennale de Venise. Il se manifeste aussi à l'étranger, notamment au Canada et en Amérique du Sud. À la même époque, il oeuvre avec l'École sociologique interrogative qui a pour but, de questionner le sens idéologique ou analytique qu'occulte la surabondance sociale des systèmes de réponses toutes faites □ En 1977, il produit une série de performances qu'il nomme **Bureau d'identité utopique**. La même année il réalise une intervention à la Documenta V de Kassel □ En 1978, il organise entre autres une expérience mettant en oeuvre la méthodologie de l'art sociologique dans deux villages allemands près de Bonn. À Stadt Blankenberg il travaille sur les rapports entre la population et la «pollution touristique», alors qu'à Krautscheid-Seifen, il travaille en collaboration avec la population et traite de la pollution industrielle. La même année, Hervé Fischer prend part à la rencontre internationale «Art, Artist and Media» à Graz en Autriche □ En 1979, il expose au centre Georges Pompidou et réalise dans le cadre du Festival d'art de Lyon, **Terminus tout le monde descend**, performance sur le thème des avant-gardes. Dans le même esprit une expérience sur le thème **Comment imaginez-vous l'avenir** invite les habitants de Guebwiller à concevoir, réaliser et mettre en forme sept pages du journal l'Alsace publiées à raison d'une par jour □ En 1980, au Québec, pour le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, il met en oeuvre une expérience communautaire intitulée **Citoyens Sculpteurs** □ En 1981, il participe à la biennale de la Sao Paulo, au Brésil □.

Avant-propos

Le fait de présenter dans un cadre muséologique des travaux dont la recherche se situe sur le plan d'une intervention auprès du public, dans des lieux qui ne se prêtent pas directement à une réflexion sur l'art et la culture, comporte toujours certains risques. On peut parler à cette occasion de l'institutionnalisation d'une démarche qui se veut simple et en contact direct avec la réalité quotidienne. On peut également soulever le spectre de la récupération de l'artiste par le système □ Hervé Fischer, en acceptant notre invitation à cette exposition, était conscient de la situation dans laquelle il se mettait. Aussi insistait-il, dans sa proposition finale, pour incorporer dans son projet des activités dans le milieu plus conforme à sa démarche. C'est ainsi, qu'en parallèle avec la présentation théorique et historique réalisée au Musée, mène-t-il, dans un café-restaurant du centre de la ville, une action précise visant à découvrir notre «utopie collective» à travers nos «utopies individuelles» □ Ce n'est pas la première fois que Fischer entreprend une telle psychanalyse sociale. Il l'a déjà expérimentée à Perpignan et à Guebwiller sous d'autres formes. En outre, au cours de l'été 1980, il animait le projet «Citoyens sculpteurs» à Chicoutimi dans le cadre du Symposium international de sculpture environnementale. Il sera donc intéressant de voir comment réagira à Montréal le public qui aura répondu à son appel □ Le rôle du Musée étant de témoigner des recherches et des actions dans le domaine des arts et de la culture visuelle, il nous apparaissait important aujourd'hui de témoigner de l'apport de l'«art sociologique» à la réflexion générale sur l'art. Nous sommes reconnaissant à Hervé Fischer d'avoir accepté notre invitation et d'y avoir consacré autant d'énergie. L'exposition de ses oeuvres au Musée, et son action à caractère social dans la ville ne manqueront pas d'alimenter notre connaissance du champ de l'art □ Claude Gosse-
lin, conservateur, responsable des expositions □.

Table des matières

HERVÉ FISCHER

HERVÉ FISCHER par Manon Blanchette	
L'ART COMME PRATIQUE PHILOSOPHIQUE	
10 ANS DE TRAVAIL: 1971-1981	
Hygiène de l'art, 1971	
La déchirure des oeuvres d'art, 1971-1973	
Hygiène des chefs-d'oeuvre, 1973	
Le Louvre s'efface dans la vidéo, 1974	
LA PRATIQUE ARTISTIQUE EN MILIEU SOCIAL NON ARTISTIQUE	
Cent panneaux signalétiques, Paris, 1974	
Action pharmacie	
Pharmacie Fischer	
Expériences de presse franco-allemande, 1977-1978	
Méthodologie en milieu rural, 1978	
Autogestion de la presse, Amsterdam, 1978	
Comment imaginez-vous l'avenir? Guebwiller, 1979	
Citoyens sculpteurs, Chicoutimi, 1980	
ART ET MYTHANALYSE, 1979	
Signalisation, Angoulême, 1980	
Identités imaginaires, Montréal, 1981	
Chronologie	
Bibliographie	

2	On ne peut aborder l'art sociologique d'Hervé Fischer sans con-
14	naître le volet théorique qui le sous-tend. Nous verrons tout
21	d'abord comment cette théorie s'insère dans une tendance gé-
21	néralisée de l'histoire de l'art du XXe siècle: par une reprise
24	presque intégrale des concepts traditionnels (remaniés cepen-
26	dant) de la sociologie de l'art, ainsi que de ceux (plus innova-
28	teurs cette fois) qui opèrent un certain renversement de posi-
29	tion et font justement de l'art sociologique l'application et la
30	pratique d'une réflexion des plus actuelle.

Sociologie de l'art et art sociologique

35	Afin d'entrer d'emblée dans le vif du débat, citons ces quelques
36	lignes:

«L'art sociologique ne peut être une appli-
cation de la sociologie de l'art, ni en quel-
que sorte la technique de cette science fon-
damentale, puisqu'il lui est lié par une re-
lation dialectique impliquant sa négation
et sa transformation.

Il ne peut non plus en être la simple expé-
rimentation puisqu'il agit dans le champ
social réel, avec le but de le transformer
à terme (transformer les attitudes idéolo-
giques et les rapports sociaux de produc-
tion).»¹

La position d'Hervé Fischer est ainsi très clairement exposée. Elle répond en fait aux objections de certains qui maintiennent que l'art sociologique n'est pas de l'art mais de la sociologie de l'art. Nous verrons pour notre part que l'art sociologique reprend plusieurs concepts énoncés par le courant sociologique qui prédomine au XX^e siècle (par le fait même de la sociologie de l'art) et que cela n'exclut aucunement le fait que l'art sociologique se soit défini à juste titre comme étant de l'art.

THÉORIE DE L'ART SOCIOLOGIQUE

Duvignaud et Francastel sont les deux principaux représentants de cette tendance sociologique. Ils nous serviront souvent de références théoriques. Leur position sur le procès artistique, en ce qu'elle est comparée, d'une part à certains représentants du XIX^e siècle, et d'autre part à leurs contemporains (tenants d'un discours psychanalytique ou formaliste), nous permet tout de même de généraliser à leur égard, et de les instituer représentants d'un courant de pensée qui domine dans l'art du XX^e siècle.

Certains concepts précis seront pourtant retenus comme points d'imputation d'une continuité dans la définition du procès artistique par rapport à celui qu'avait élaboré le XIX^e siècle. Il s'agit d'abord de se pencher sur la notion de scientificité en histoire de l'art, puis d'étudier le relativisme des démarches, la spécificité des Arts visuels et enfin la détermination du sujet. À l'égard de ce dernier, nous verrons que la société devient justement un principe important d'explication. Nous retiendrons par ailleurs d'autres éléments, du fait qu'ils sont des points d'imputation d'une mutation de la notion de scientificité en histoire de l'art au XX^e siècle. Particulièrement en ce qui concerne l'objectivité, il s'agit de voir les passages de l'universel au particulier (enraciné dans le concret) et du réel à l'imaginaire, la modification du traitement de l'histoire, l'évolution d'une conception dialectique de la société et de l'art, l'instauration du concept de changement social, et enfin l'apport de nouveaux questionnements des thèmes de participation et de signification dans une définition novatrice de la scientificité.

Eu égard à cette présentation des éléments du débat sociologique de notre époque, la théorie de l'art sociologique, présentée par Fred Forest, Jean-Paul Thénot et plus particulièrement, ici, par Hervé Fischer, ne peut pas se soustraire à ces préoccupations essentielles. Qui plus est, nous croyons qu'elle est bien informée de toute la praxis de l'histoire de l'art et qu'elle veut s'harmoniser à elle par une pratique artistique des plus proche de cette tendance. Bien que l'art sociologique définisse clairement sa position épistémologique par rapport à des formes de manifestations artistiques telles que le body-art, l'art conceptuel et l'art militant, nous maintenons que ce rejet de tout ce qui est venu avant n'en est pas un vraiment, mais plutôt un effort d'harmonie avec l'évolution de la pensée artistique de notre époque.

La notion de scientificité

Les travaux des chercheurs contemporains, en histoire de l'art, sont informés par certaines tendances de la démarche scientifique pratiquée par les historiens de l'art du XIX^e siècle. Le relativisme, la spécificité des arts visuels et la détermination du sujet, à l'intérieur du rapport nature-sujet, demeurent des termes de leur approche du fait artistique. Toutefois, ces termes sont remaniés, reformulés, pour être adaptés à une pratique scientifique qui, à maints égards, fait radicalement rupture avec celle de leurs prédécesseurs. C'est ainsi qu'il y a abandon d'une position intellectualiste par détachement de l'impératif de l'objectivité. Le réel n'est plus un axe de référence absolu et la formation d'explications à valeur universelle devient une démarche marginale: le concret, le particulier sont institués en référents principaux à travers cette position qui insiste sur la «mouvance» de la science, sur sa dépendance à l'égard du vécu (et de l'imaginaire) des hommes. Ensuite, le traitement de l'histoire se modifie en ce que celle-ci n'est plus déchiffrée à partir d'une logique évolutionniste. Plutôt que de parler de continuité, on privilégie la rupture. D'ailleurs, on entend rendre compte des changements à partir de cette dernière notion. Dans le même ordre d'idées, la conception dialectique de l'art, en filigrane au XIX^e siècle, est carrément adoptée par nos contemporains. De même, les éléments les plus significatifs d'une appréhension radicalement autre de l'art sont constitués, d'un côté, par les thèmes de la participation et de la signification, et, d'un autre côté, par le thème du changement social. De la sorte, l'histoire de l'art est convertie en discipline rendant compte de ce que l'art est façon de rejoindre des personnes et de leur dire quelque chose dans le cadre d'un champ social sur lequel a pris le fait artistique. Au coeur de cette conception de l'histoire de l'art se trouvent et la prémisse de l'agir (le fait artistique étant considéré dans son enracinement social) et l'agir lui-même.

Une démarche relativiste

Le relativisme prit forme au XIX^e siècle dans une négation du caractère absolu de l'Antiquité classique et de la Renaissance. Cependant, tous les concepts visaient à rendre intelligible l'universel, et non pas le particulier. Au contraire, avec Francastel et Duvignaud, le relativisme imprègne la démarche scientifique dans toute sa globalité. Il est un terme constant de leur discours, servant activement à déterminer le contenu des concepts.

C'est ainsi que Francastel affirme la variabilité de l'expérience de l'espace. L'expérience dérive d'un code construit par les membres d'une société et projeté sur une réalité à venir. S'employant à démontrer la variabilité de la perception du temps et de l'espace, il affirme que chaque groupe humain «réalise un équilibre toujours instable» de l'expérience du temps et de l'espace.² De la même façon, il définit la création artistique comme le point de convergence dans l'espace et dans le temps d'éléments empruntés à des séries distinctes de l'expression.³ Le concept d'imaginaire, en ce qu'il est l'instrument d'une exploration (variable d'une société à une autre) du temps et de l'espace, informe toute l'oeuvre de Francastel. L'espace est un donné fictif, de l'ordre de la représentation, il n'existe pas en soi; c'est comme création d'un système intellectuel, par l'imaginaire, qu'il faut le comprendre. Le relativisme auquel conduit l'imaginaire oblige donc à considérer doublement la variabilité: variabilité sociale de l'expérience du temps et de l'espace, variabilité des termes des représentations de cette expérience.

Hervé Fischer, qui a élaboré la théorie de l'art sociologique, prend nettement position vis-à-vis de l'oeuvre de Francastel. Il lui reproche son ignorance délibérée des concepts de la sociologie marxiste, qui auraient pu lui faire percevoir la dialectique sociale que révèle la structuration par niveaux de l'espace pictural de certains tableaux. La dialectique imprègne en effet toute la réflexion de Fischer et caractérise ainsi profondément tout le volet théorique de l'art sociologique.

En dépit de ce que l'on vient de dire, l'art sociologique endosse, bien que de façon différente, une démarche théorique tout aussi relativiste. À plusieurs reprises, aussi bien dans les textes de Fischer que dans ceux de Forest, nous retrouvons l'affirmation littérale de leur relativisme. Alors que le premier, qui s'interroge sur la «vérité», ne peut répondre que par une seconde question, le second écrit que le type d'événements qu'il réalise «tendent à constituer une structure ouverte à l'intérieur (et à l'extérieur) qui rend possibles tous les «développements». À partir de cette «incitation» initiale, «tout peut» et «tout doit» arriver. De telle manière qu'une fois le dispositif en place le «meneur de jeu» s'efface afin de laisser libre cours à l'intersubjectivité des protagonistes.⁴

De plus, à l'instar de Francastel, Fischer n'abandonne pas entièrement le concept d'imaginaire. Remanié, ce dernier se situe à plusieurs niveaux dans la théorie ainsi que dans la pratique de l'art sociologique. En effet, bien que nous soyons portés à comprendre la négation absolue des concepts d'imaginaire, due à l'importance maintes fois affirmée d'une théorie matérialiste, laquelle a pris sur le réel de façon concrète, la notion d'imaginaire demeure un pivot important. Elle «est phénomène collectif, qui varie selon les sociétés et les époques... elle est une activité de connaissance et d'adaptation au réel, capable de recombinaison de façon inédite les données de notre connaissance».⁵ La démarche théorique de l'art sociologique appuie une conception matérialiste et dialectique de l'imaginaire, ce dernier puisant sa fonction existentielle dans le concret de la vie sociale, et possédant une «faculté de synthétiser des éléments contradictoires ou illogiques empruntés au réel».⁶ Dans ce même ordre d'idées, Duvignaud devance la réflexion de Fischer et énonce l'hypothèse des variations des termes de l'imaginaire selon les types de société. Cette hypothèse, une fois confrontée à des sociétés spécifiques, explique la cohabitation de plusieurs expériences imaginaires à l'intérieur d'une même société. Elle explique aussi la polémique de la contradiction au sein de l'imaginaire. Duvignaud, à l'instar de Fischer, ne craint pas d'unir le concept d'imaginaire au réel, mais en plus il prévoit déjà le nivellement des contradictions. Fischer, pour ne l'avoir pas retenu dans sa théorie, éprouvera de grandes difficultés lorsque sa pratique interventionniste voudra s'adresser tout simplement à l'Amérique plutôt qu'à l'Europe, comme ce fut le cas au dernier Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, en 1980. Le catalogue de cet événement expose d'ailleurs très clairement à quels types de problèmes l'équipe Fischer a dû alors faire face.⁷

La spécificité des Arts visuels

«L'art ne doit pas avoir nécessairement des présupposés artistiques. L'imaginaire prend sa source n'importe où dans la vie

quotidienne. Qui peut dire que l'art est un domaine spécifique? Sinon ceux qui s'isolent dans les musées et qui ferment la porte de la tombe sur eux». ⁸

La théorie de l'Art sociologique s'unit à celle de Jean Duvignaud afin de former un front solide où vient se briser la conception traditionnelle de la spécificité des Arts visuels. D'ailleurs, comme son associé, Fischer opère une rupture intéressante avec l'oeuvre de Francastel, qui pousse aussi loin la spécificité des arts visuels que la reconnaissance d'une pensée purement plastique peut y mener. La négation de la spécificité de l'art appelle chez Fischer une redéfinition globale de toute pratique artistique dans une optique de communication et de changement, donc dans une praxis engageant l'ensemble du procès artistique. Autrement dit, la sortie des arts des grilles de l'académisme et leur arrivée dans la rue.

Fischer précise de plus qu'il veut opérer un décloisonnement révolutionnaire de la critique d'art et de l'artiste et que le champ de travail de l'art sociologique varie selon les préoccupations du moment, oscillant entre les deux, par de perpétuelles négations et redéfinitions. Il s'oppose fermement au ghetto de l'art: particulièrement en ce qui concerne l'art conceptuel. Il prétend que pour retrouver la possibilité d'une communication de masse efficace, il faut changer l'art: l'ouvrir. L'apparition de nouveaux médias techniquement poussés, tels que le cinéma, la vidéo ainsi que l'exploitation de matériaux pauvres ou nouveaux (tels que le corps) remettent en question la spécificité de l'art et les rapports formels traditionnels. Ces derniers, qui se traduisaient autrefois par l'utilisation de matériaux culturels nobles comme la peinture et le marbre, sont remis en question lorsque l'artiste utilise son propre corps, voire même des rebus; et ils sont carrément inexistantes dans le cas de l'art sociologique, dont l'objet d'art disparaît au profit d'une intervention événementielle. Pour Fischer, l'idée de communication s'impose maintenant dans la démarche artistique et elle réfute celle de l'autonomie par fétichisation de l'oeuvre d'art. Fred Forest écrira d'ailleurs, en ce qui concerne l'art sociologique, que les objets artistiques n'en sont plus de concrets mais sont plutôt des processus interrelationnels produits. «L'art sociologique prétend ne pas vouloir se limiter au champ restrictif de l'art! Prétend s'en évader pour naviger vers d'autres horizons de la connaissance.» ⁹

Il reste un dernier point à noter. Malgré la similitude de la pensée de Duvignaud, représentant de l'école sociologique, et de celle de Fischer, relativement à l'art sociologique, Fischer affirme remettre en question, mettre en doute, le discours sociologique par un retour à la réalité concrète de l'expérience. Nous verrons plus loin comment cette théorie s'inscrit justement dans une pratique des plus sociologique en accord avec tout un courant de pensée du XX^e siècle.

Détermination du sujet: la société, principe d'explication

Le courant sociologique qui imprègne la réflexion en matière d'art au XX^e siècle retient comme essentiel le rapport entre les sujets et l'ensemble du procès artistique. Celui-ci est lu à travers la détermination exercée par la société. L'examen du rapport sujet-nature (ou réel) demeure, avec Francastel et Duvignaud, référé à une détermination exercée par les sujets en tant qu'entité collective; par là, leur démarche reste similaire à celle de leurs prédécesseurs du XIX^e siècle. Fischer emboîte le pas par une détermination du sujet qui nous paraît similaire à plusieurs égards. C'est en effet à partir d'une pensée matérialiste, c'est-à-dire située dans le lieu social, que Fischer explique les modes de la pensée idéologique. Pour lui, «penser le matérialisme, c'est affirmer la volonté constante d'échapper à l'explication idéaliste... c'est un refus de l'illusion idéaliste et fascination du social». ¹⁰ Ainsi, le rapport nommé «sujet-nature», qui prend l'appellation différente de «matière-idée», décrit un concept à peu près semblable en ce que l'esprit humain agit sur le matériel de même que la conscience sociale agit sur l'être social. De là naît en plus la dialectique qui informe toute la théorie de l'art sociologique et permet à la pratique d'intervenir réellement dans le champ social. D'ailleurs, à ce propos, l'art sociologique veut croire qu'il peut transformer certaines valeurs occidentales.

En corollaire à cette remarque, Fischer maintient que toute connaissance est idéologique et que l'idéologie se définit par les interventions du système de valeurs et de la structure de la société. De plus, niant tout positivisme au sein de son analyse, l'art sociologique veut prendre une attitude relationnelle, à laquelle il impute le rôle d'instrument idéologique de maîtrise du monde extérieur. À ce niveau encore, l'art sociologique conserve le rapport de subordination de la nature au sujet.

À partir de là, la théorie de l'art sociologique s'interroge sur la liberté du sujet afin de définir les mécanismes qui l'articulent. Fischer postule d'abord que la liberté est une fiction et que la « conscience de nos déterminismes naturels, sociaux et psychiques » s'impose en condition nécessaire de l'exercice d'une certaine liberté. Cette dernière survit à l'intérieur d'une dialectique de différents types de déterminismes: les déterminismes naturels, d'ordre physiologique (connus de fait et de façon variable), les déterminismes physiques (longuement étudiés par Freud) qui mettent en scène les exigences dialectiques du ça, du moi et du surmoi, et enfin les déterminismes sociaux, souvent définis comme des contraintes de la vie sociale. La raison critique intervient alors en tant qu'élément capable d'accroître la marge de liberté, de jugement et de décision, par l'augmentation de la connaissance des déterminismes sociaux et psychiques (individuels); et ce, tout en élargissant l'analyse « freudienne de la psychanalyse individuelle à une socio-analyse expliquant le rôle de la situation sociale de l'individu dans la détermination de ses pulsions inconscientes. Une telle conception, dite matérialiste, de la liberté, en ce qu'elle privilégie le social, s'oppose à l'idéologie d'une liberté cause autonome d'efficacité du sujet ». ¹¹ Elle s'inscrit par contre dans la ligne de pensée dominante qui institue le « social » en principe d'explication du déterminisme du sujet. Il ne faut cependant pas oublier la « raison critique » (employée par Fischer à travers ce qu'il appelle **Hygiène de l'art**) comme élément de tension et de dialectique au sein de l'exercice de la liberté.

Remarquons enfin que le fait social s'inscrit comme un élément propre à effectuer un décloisonnement des déterminismes du sujet. Tout comme Francastel parvint à le faire par le concept d'imaginaire, Fischer intègre dans une seule définition dynamique le psychique et le social, l'individuel et le collectif. Fischer s'apparente plus encore à la réflexion de Duvignaud, qui remanie quelque peu le concept d'imaginaire et y ajoute les termes de communication et de changement, de participation et d'avenir. À peu près de la même façon, Francastel, Duvignaud et Fischer parviennent à consacrer l'enterrement définitif du concept de vision du monde traditionnel en histoire de l'art.

Objectivité: passage de l'universel au particulier, qui prend racine dans le concret et du réel à l'imaginaire

L'art sociologique réfute clairement toute prétention à l'objectivité. À l'intérieur du manifeste no 3, publié dans le catalogue de la Biennale de Venise en juin 1976 sous la rubrique « la méthodologie de l'art sociologique », on peut lire que: « son champ d'action est directement celui des relations subjectives interindividuelles ». ¹² Plus tôt, c'est-à-dire en 1974, Fischer avait écrit que l'art sociologique refuse l'attitude idolâtre qui consiste à fétichiser l'art.

« Estimant que le réel est la seule origine de l'irréel ou de l'irrationnel que nous fabriquons, et que nous n'en avons d'expérience qu'à travers les cadres sociaux de la connaissance, nous déclarons que l'art sociologique est un réalisme. Le réel nous produit et nous le produisons parce que nous en sommes.

L'art sociologique se situe nécessairement dans cette dialectique de la production sociale. À l'opposé de tout scientisme ou positivisme, il est lui-même production idéologique, en ce sens qu'il agit par rapport aux structures sociales actuelles et au système de valeurs en place, pour contribuer à transformer les rapports sociaux et les valeurs idéalistes bourgeoises.

L'art sociologique est un matérialisme, tant au niveau de la théorie sociologique de l'art que de la pratique artistique qui en résulte. » ¹³

Une telle citation nécessite une analyse plus poussée des concepts en question. Ces derniers paraissent contradictoires à plusieurs niveaux. En effet, l'art sociologique veut s'inscrire dans un réalisme défini par les cadres sociaux de la connaissance. Mais si l'on parle de relations subjectives interindividuelles, on ne peut que discuter au niveau du « particulier » de chaque individu. Or ce « particulier » s'inscrit à l'intérieur d'une réalité sociale concrète. À ce titre, l'art sociologique revendique son matérialisme.

lisme. De plus, le fait qu'il reproche à l'art conceptuel sa position intellectuelle aidée d'un langage linguistique, clarifie sa position à l'égard du discours scientifique, dit objectif, et de la «concrétude» qu'il veut adopter. Ainsi pouvons nous avancer qu'alors que le XIX^e siècle fut marqué par un désir constant d'arriver à l'explication universelle en histoire de l'art, l'art sociologique, comme tout le courant de pensée de notre siècle, désire plutôt traiter du particulier ancré dans le concret de la réalité sociale, et ce en termes particuliers et toujours ouverts aux possibilités de transformations.

Le réel, autrefois base de référence et critère, cède le pas au concept d'imaginaire défini en termes matérialistes. L'art sociologique, de par sa fonction interrogative et critique, affronte les mythes, les illusions et les idéologies. Toujours en privilégiant le social concret, il s'interroge par exemple sur la communication, pour dévoiler «l'inflation des réponses stéréotypées... au point que le système des réponses occulte complètement l'existence des questions».¹⁴ De plus, le pluralisme des possibilités de réponses laisse à chacun l'illusion d'avoir une pensée personnelle. L'art sociologique, en termes très simplifiés, a pour objet l'imaginaire collectif.

Le traitement de l'histoire

De mémoire, il nous apparaît que la théorie de l'art sociologique désire opérer à plusieurs niveaux une ferme rupture avec l'histoire. Toute une partie des réflexions de Fischer porte, probablement à juste titre, sur des différenciations par rapport à des mouvements artistiques particuliers. (Nous avons déjà mentionné le cas marquant de l'art conceptuel). Il semble que sa position soit analogue en ce qui concerne les changements que la pratique sociologique désire opérer. Critiquer et remettre en question dans le présent les résultats d'une occultation des plus traditionnelles, voilà la méthode observée pour mieux inciter à l'action. C'est une position de rupture et de rejet du cours normal de l'histoire. Le virtuel, le futur entre maintenant en ligne de compte. Fischer écrit ainsi sur la question d'une rupture épistémologique concernant le «thème de l'art social»: «Ce thème de «l'art social», vaste comme un tonneau percé, où l'on pourrait prendre en compte aussi bien l'art futuriste que le réalisme socialiste, ou la peinture militante, s'inscrit dans une tradition esthétique par rapport à laquelle l'art sociologique opère une rupture épistémologique».¹⁵ Par contre, plus loin, Fischer réajuste les termes de sa rigidité et affirme que l'art sociologique se soucie peu du critère de nouveauté et ne verra inconvénient à reprendre une démarche engagée puis abandonnée. Il valide cette démarche dans la mesure où elle possède toujours sa capacité de transformer des attitudes mentales. «L'art sociologique se situe par rapport à l'histoire, qui évolue et se soumet à ses contraintes; il ne se soucie pas de jouer les coureurs de marathon de la nouvelle nouvelle»¹⁶, écrit Fischer.

De fait, les fonctions interrogative et critique privilégiées par l'art sociologique le situent en constante rupture par rapport à l'objet d'art (l'objet étant ici le fait social) qu'il se définit. La rupture devient le but même de ce type d'art. Qui plus est, le fait de renoncer au fantasme ou au concept de vision du monde pour situer leur action dans la réalité sociale elle-même, afin de la transformer, retranche les tenants de ce type d'art de la parade historique que constitue la pratique artistique. Du moins le croient-ils. Il faut pourtant reconnaître qu'en effet l'art sociologique opère à un premier niveau une certaine forme de rupture avec la pratique artistique. Cependant, cette rupture s'effectue simultanément avec un net rapprochement vers la tendance du discours artistique du XX^e siècle. En ce sens, et étant donné l'importance du discours dans l'art sociologique, nous croyons pouvoir dire que cet art s'inscrit tout à fait dans l'évolution historique de la pensée artistique.

Une conception dialectique de l'art

Le concept de dialectique articule de façon très importante la théorie et la pratique de l'art sociologique. La théorie de l'art sociologique postule en effet que l'homme est un être fondamentalement conflictuel et qu'il entretient un rapport conflictuel avec son milieu. Partant, elle définit les termes du concept de liberté et situe clairement tout le débat de l'art sociologique:

«C'est dans l'option entre les contradictions que s'exerce la liberté de l'homme, cette liberté dialectique que seule sa situation dialectique rend possible comme nécessité d'opter et comme possibilité d'innover, en ce sens que la négation de la négation

implique un saut vers ce qui est autre que la combinatoire déjà connue et déjà contenue dans la thèse et l'antithèse que surmonte l'individu.

Sans dialectique, pas de liberté en son sens matérialiste. Les deux concepts théoriques sont fondamentalement liés, exprimant l'un une situation historique individuelle, l'autre un acte, la pratique de cet individu.»¹⁷

Fischer élargit maintenant son regard en proposant des principes d'analyse de la théorie sociologique de l'art. Ces principes sont tout aussi teintés de dialectique. Il maintient que l'art, production idéologique, sert les intérêts de la classe dominante en véhiculant des valeurs esthétiques déterminées par le système. Il situe ensuite le concept «d'homologie structurale» entre espace pictural et espace social, renvoyant à des relations étroites (dialectiques aussi) entre système de valeurs esthétiques et système de valeurs de la classe dominante, et il lui confrère la responsabilité de rendre compte du caractère normatif et répressif de l'ordre esthétique.¹⁸ C'est donc à partir de ce concept mitigé «d'homologie structurale» que Fischer, et les tenants de l'art sociologique entendent rendre compte de toute l'oppression qu'exerce l'ordre esthétique, à l'image de l'ordre social, par des établissements tels que les académies ou les musées. Ainsi, remettre en question l'ordre esthétique signifie remettre en question l'ordre social. Accepter d'entrer d'emblée dans un musée pour y exposer ses idées et sa pratique sociologiques, serait-il contradictoire pour Fischer? La réflexion théorique de Forest et de Fischer nous donne des éléments de réponse. Pour l'un, devoir chercher des fonds auprès des établissements fermement ancrés dans l'ordre social constitue une stratégie essentielle de son travail artistique. Pour l'autre, la pratique artistique se présente maintenant carrément comme une stratégie. Dans les deux cas, la pratique passe à l'action afin de modifier fondamentalement les structures en place. L'art sociologique exerce une manipulation. Au delà, reste à savoir s'il y a vraiment manipulation lorsque la partie manipulée s'informe de la stratégie.

L'imaginaire, concept important chez les penseurs contemporains, n'est pas laissé pour compte à l'intérieur d'une méthode de l'art sociologique. Cette dernière propose en effet une théorie matérialiste dialectique de l'imaginaire. Freud soutenait que l'imagination créatrice est incapable d'inventer (étant une activité enracinée dans le réel par sa simple capacité de l'adapter et de le recombinaison de façon inédite), et Fischer entérine pour sa part cette théorie matérialiste imaginaire. Il affirme de plus que l'imaginaire possède une nature dialectique «par sa faculté de synthétiser des éléments contradictoires ou illogiques empruntés au réel».¹⁹ Partant, la dialectique informe toute la théorie de l'art sociologique au niveau primordial du rapport matière - idée. L'art sociologique se définit en effet comme un art matérialiste en ce qu'il s'attache à la matière réelle du fait social. L'idée, activité de la connaissance, intervient alors de façon dialectique au premier niveau du matérialisme dialectique de l'imaginaire. Au second niveau, il intervient afin d'agir sur la matière dans le but avoué de la modifier. En termes généraux, la théorie de l'art sociologique est une théorie de la dialectique. En ce sens elle se situe dans la même ligne de pensée «sociologique» que la pensée de Duvignaud et celle de Francastel. Ajoutons que cette conception dialectique de l'art et de ses composants fait rupture et innove par rapport à la pensée artistique du XIX^e siècle.

Participation et signification

La théorie de l'art sociologique articule les thèmes de la participation et de la signification à l'intérieur des termes de l'optique sociale, qu'elle a évidemment choisi de privilégier. En fait, l'optique sociale conjuguée avec un nouveau référent théorique, le concret, appelle une remise en question des participations et des significations des rapports sociaux à partir du procès artistique. L'art est doté du pouvoir de susciter des participations que la société ne peut concevoir.

La fonction interrogative-critique de l'art sociologique, inscrite dans une pratique ayant pour but avoué la transformation, suscite la participation et l'étude des significations par différentes méthodes bien identifiées à chacune des personnalités qui constituaient (jusqu'à tout récemment) le Collectif d'art sociologique.

Alors qu'Hervé Fischer choisit l'option de faire prendre connaissance à chacun de l'emprise et du fonctionnement de l'idéologie dominante par une méthode dite «socio-pédagogique» en ce qu'elle enseigne la pratique partout où il y a contradictions inter-

nes du système, Fred Forest désire faire participer le plus large public possible par des actions qui dynamisent les rapports sociaux des individus et établissent des structures de communication dialogique. Jean-Paul Thénot semble insister davantage sur le thème de la «signification» en analysant d'abord les questionnaires sociocritiques qu'il soumet à un large public. Il voudra ensuite faire parvenir ce public à des prises de position individualisées et dégagées le plus possible de l'idéologie. En ce sens, Thénot veut aussi faire intervenir la participation des gens.

Dans ce même ordre d'idées, l'art sociologique emboîte le pas à la théorie sociologique de Duvignaud, qui donne à la participation une signification précise: elle est mode de négation du réel, négation des «participants stéréotypés» voulues par une société, et ouverture à des communications échappant aux normes.

L'art sociologique marque le passage décisif d'une pratique d'observation traditionnelle de l'art à une pratique d'interprétation et d'intervention, donc de participation. De plus, cette nouvelle notion de pratique est déterminante, car elle permet de faire le saut d'une vision neutre de l'objet à une conception active du monde. Le spectateur est invité à devenir acteur et à s'interroger sur les significations de la société, de ses structures, de son organisation et de sa finalité.²⁰

Changement social

Avec le thème du changement social, la pratique artistique ainsi que l'art deviennent praxis. L'art se réfère à un agir. La prétendue neutralité de la science éclate et cette dernière prend elle-même position à l'égard du changement. Il faut voir là la conséquence du mouvement de redéfinition de la scientificité dont nous faisons état au début de notre réflexion. La conception de l'histoire orientée par la notion de rupture, l'application d'une pensée dialectique et la prise en charge des significations et des participations débouchent sur une appréhension de la création artistique engagée dans la dynamique d'une société. L'art sociologique s'inscrit tout à fait dans cette nouvelle tendance; conjugué au matérialisme, il devient intersubjectif.

De plus, ainsi que Duvignaud le présente de façon théorique dans **Sociologie de l'art**, la pratique de l'expérience artistique dans le cadre de l'art sociologique se réfère continuellement à la contestation de l'ordre établi. Les thèmes de la signification et surtout de la participation soulignent la capacité que possède l'art de transformer le donné social. Fischer délimite donc un champ théorique constamment sollicité par le changement social.

L'ART SOCIOLOGIQUE: UNE PRATIQUE

Le deuxième volet de notre réflexion sur l'art sociologique nous fera faire connaissance avec les principales réalisations d'Hervé Fischer depuis 1971. Nous essaierons ensuite de voir comment ces dernières s'inscrivent dans une pratique méthodologique à l'écoute du fait social et cherchant à établir une nouvelle définition de la nature de l'art.

L'hygiène de l'art

L'**Hygiène de l'art**, amorcée en 1971 et pratiquée par Hervé Fischer jusqu'en 1975, vise à évacuer le «bazar culturel» et à susciter un débat critique en regard des fonctions sociologique, politique et marchande de l'art. La méthode est celle de la provocation, par des interrogations critiques qui demeurent à l'intérieur du champ artistique. Des événements tels que la **Déchirure des oeuvres d'art**, la **Campagne prophylactique** et les **Pilules anti-conceptuelles** sont encore de l'art, car ils n'ont de sens que par rapport à l'histoire de l'art, et parce qu'ils emploient les moyens non seulement de la théorie critique, mais aussi de l'art lui-même.²¹

Par exemple, à Montréal, en février 1975, la galerie Véhicule Art présente les travaux de Fischer sur la question de l'«hygiène de l'art». Des oeuvres d'artistes connus ont été déchirées et insérées dans des sachets hygiéniques. La «déchirure» est voulue alors comme une remise en question complète de l'oeuvre d'art et pousse jusqu'à la limite de l'interdiction de celle-ci. L'événement en soi est voulu comme une pédagogie, en ce qu'il est bien encadré d'un discours théorique qui s'interroge sérieusement sur les différentes fonctions de l'art.²² Fischer soutient en effet que la présente «déchirure de l'art» est inévitable, parce que l'art est lié à la fonction politique, qui le met au service des classes dominantes successives. Or, l'art apolitique n'est pas, puisque l'art intervient toujours comme valeur mythique dans une société. La «déchirure» doit aussi rejeter les démarches formalistes du

passé, ne plus faire référence à des valeurs esthétiques académiques, et être plutôt méthode d'enseignement. Toujours selon Fischer, la «déchirure» témoigne de la prise de conscience du caractère mystificateur de l'art. Toutefois, elle n'a rien d'un acte radical; il s'agirait plutôt d'une attitude réaliste qui dénonce «la sacralisation de l'art et la pauvreté d'un imaginaire factice.»²³

La Pharmacie Fischer & Cie et le Bureau d'identité utopique

Après l'**Hygiène de l'art**, la **Pharmacie idéologique** de Fischer poursuit les mêmes buts pédagogiques. Elle utilise des boîtes de pilules, des papiers à ordonnances ainsi que l'uniforme médical, en guise de matériel. Fischer, installé derrière une table, accueille les visiteurs de galeries d'art, de musées, de théâtres, d'églises - selon le cas - par une première question: «Pourquoi êtes-vous venu vous asseoir à ma table de pharmacie?» Cette question suscite ensuite des interrogations spécifiques sur l'art et son idéologie, sur la vie quotidienne et sur la politique...

Dans le même ordre d'idées, le **Bureau d'identité utopique** veut remettre en question l'identité de chaque individu et l'identité qu'il désirerait avoir, afin de symboliser l'intégration de l'individu au système et le contrôle qu'exerce ce système. La méthode mettra en scène la dialectique des questions: Qui êtes-vous? Que faites-vous? Qui voudriez-vous être? Que voudriez-vous faire?²⁴

Les deux types d'expériences, qui ont été réalisées à maintes reprises, entre autres, à Paris, au Brésil, en Allemagne ainsi qu'au Canada, démontrent en fait la pauvreté de l'imaginaire collectif et s'inscrivent à l'intérieur de la problématique de la communication qu'entend remettre en question l'art sociologique. De fait, poser le problème de la communication au XX^e siècle signifie aussi s'interroger sur le problème de la non-communication du langage, qui permet de «cacher». Or, l'art sociologique veut justement dévoiler pour critiquer. La méthode de remise en question de l'imaginaire vise à perturber, afin de susciter des réactions chez chacun des visiteurs.

Le Collectif d'art sociologique et l'École sociologique interrogative

Fred Forest, Jean-Paul Thénot et Hervé Fischer fondent en 1974 le Collectif d'art sociologique. Ce dernier, qui vient d'ailleurs tout juste d'être dissout officiellement par la publication du Manifeste d'auto-dissolution du Collectif, en juin 1981²⁵, aura donc vécu sept ans et aura permis à trois personnes qui utilisent des méthodes artistiques différentes de s'unir sous la bannière idéologique de l'art sociologique.

Alors que Forest utilise la méthode de l'animation par la vidéo et que Thénot favorise surtout l'expérimentation, l'apport d'Hervé Fischer au Collectif d'art sociologique privilégie une méthode socio-pédagogique active. Bien que les trois hommes aient continué à intervenir individuellement par des réalisations précises, leur appartenance au Collectif montrait clairement la similitude de leurs préoccupations et de leurs buts, si bien que la théorie de l'art sociologique constitue en fait la somme des trois pensées, auxquelles vient se greffer l'apport des participants à l'élaboration de chaque expérimentation. Le Collectif devint ainsi un noyau générateur de réflexion critique. Le 13 novembre 1974, lors de la déclaration officielle à la Préfecture de Police, le Collectif d'art sociologique définissait d'ailleurs ainsi son objet: «Structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société.»²⁶

Dans cette même optique est simultanément créée l'École sociologique interrogative. Cette dernière, née d'une pratique socio-pédagogique identifiée à celle de Fischer, privilégie une méthodologie qui implique le débat critique. Cette école offre ainsi tribune aux expériences, aux rencontres et aux débats marginaux. Elle ouvre ses portes à toutes les disciplines. Ses intentions sont claires: être une contre-institution, une parodie qui veut faire rupture avec le système de l'art. Elle se veut sociologique, car intéressée à la problématique large de la société. Interrogative, car elle «tente de formuler les questions fondamentales qu'occulent les systèmes de réponses toutes faites.»²⁷ L'École organise donc des débats et des rencontres, sur des thèmes tels que «Art et transformation sociale» et la «Crise de la science». La pratique expérimentale de l'École sociologique ainsi que sa recherche théorique que font connaître les Cahiers de l'École sociologique interrogative, correspondent tout à fait à la démarche pédagogique du Collectif d'art sociologique.

1976, Perpignan

Du 6 au 19 septembre 1976, initiée par Hervé Fischer, se tient à Perpignan une première expérience du Collectif d'art sociologique et à laquelle participent Fred Forest, Jean-Paul Thénot ainsi qu'une trentaine d'étudiants allemands et français. Le but est clair «Interroger, en créant un événement de communication sociale, les habitants, sur leur vie quotidienne, leurs valeurs, leur image du monde, créer le débat... en leur proposant simplement le miroir collectif de leurs propres attitudes et croyances»²⁸.

Formellement, l'action consiste à mettre en relation et à comparer différents quartiers de la ville de Perpignan, géographiquement rapprochés mais distants pour la communication sociale, afin de faire apparaître les liens entre l'art et la société par la participation du public, et de laisser voir les mécanismes «psycho-sociaux» qui sous-tendent la quotidienneté des comportements.

L'activité se déroule en plusieurs phases: une phase d'enquête et de constat qui, après avoir répertorié les éléments régissant la vie quotidienne, justifie le choix de trois quartiers résidentiel, populaire et d'immigrés; une phase d'interventions interactives dans la population, à l'aide de questionnaires, de photographies, d'enregistrements vidéo et d'événements urbains; une phase de dynamisation et de mise en relation des différents quartiers, par des échanges de renseignements, la rediffusion vidéographique et de nouveaux constats photographiques; et une dernière phase de réflexion critique et méthodologique sur le travail et sur la problématique de l'art sociologique. Cette dernière étape permet d'ailleurs au Collectif de vérifier les résultats de l'expérimentation: par un exercice critique qui s'apparente à la critique que chacun des participants aurait dû effectuer sur son jugement et sur sa liberté à l'intérieur du champ des réalités sociales. Remarquons ici que la pratique du Collectif emprunte tantôt à la sociologie, par sa méthode, tantôt à l'art, par ses moyens. Elle opère ainsi un décloisonnement marqué de la spécificité des arts visuels au delà du concept traditionnel d'art, et instaure au même moment un lien épistémologique indéniable avec la science sociologique. De plus, son enracinement dans le fait social, particulier à des infrastructures régionales puis à une superstructure culturelle, (France) toute aussi particulière, vérifie une notion de scientificité imprégnée de relativisme. Qui plus est, alors qu'une fois l'expérience close tous les termes méthodologiques et pratiques sont remis en question par le Collectif, la fonction même remise en question entre en jeu en vue d'un changement social. Au risque d'une redite, mentionnons simplement que le champ social est l'objet et sujet d'expérimentation, et ce au détriment des objets, et de la nature, institués traditionnellement sujets d'art.

1978, Amsterdam

Une seconde expérimentation, celle d'Amsterdam en 1978, approfondit la remise en question de l'art sociologique en regard de la nature de l'art. On se demande où se situe la relation entre la pratique interrogative et l'engagement social. L'art sociologique est-il encore de l'art? En est-il sorti, ou en renouvelle-t-il les limites et le rapport à la société?²⁶

L'expérience consiste à donner la possibilité aux habitants d'un quartier d'Amsterdam d'écrire eux-mêmes chaque jour une page du **Het Parool**, principal quotidien de la ville. L'action veut ainsi remettre en question le mode de fonctionnement d'un grand journal où la communication est réservée à des professionnels, les journalistes. Un second but consiste à se servir du journal pour susciter des débats intimement liés à la vie quotidienne des habitants du quartier. Partant, l'autogestion des décisions concernant la forme et le contenu de chacune des pages du journal est-elle réalisable?

Cette expérience limite veut aussi aborder sérieusement le thème de l'art et de la communication, afin de s'interroger sur le contact avec un large public. En matière d'art, une conclusion s'impose: les limites de sa nature disparaissent au profit d'une expérience sans aucun rapport avec les «signes monétaires et les objets», écrit Fischer. Par le biais de moyens renouvelés, l'art sociologique parvient dès lors à traiter de thèmes contemporains. Les limites de sa nature s'adaptent au particulier sans aucune prétention à l'universel, si ce n'est à celui qui est inhérent à la nature humaine et à l'exercice de sa liberté. L'autogestion, rendue possible, n'est qu'à un pas de la transformation sociale. Toutefois, le Collectif, par les écrits de Fischer et de Snyers, reconnaît les limites de la théorie sociologique et affirme qu'il n'est pas possible d'analyser suffisamment tous les termes de l'expérimentation, qui mettent en jeu des résistances, des sublimations et des images: de la libido sociale et du langage symbolique. Règne encore ici la mouvance de la science qui nous fait naviguer en pleines questions intersubjectives.

En 1979, l'expérience d'Amsterdam est renouvelée à Guebwiller. Le miroir journalistique est à nouveau utilisé et l'on pose cette question précise: «Comment imaginez-vous l'avenir?» Ainsi que Fischer l'avait déjà remarqué quelques années auparavant, l'action démontre la pauvreté de l'imaginaire collectif, due à la surabondance des réponses toutes faites, «au conditionnement uniformisant et appauvrissant qu'exercent sur le public les médias de masse et la crétinisation qu'opère si assidûment la radio et la télévision»³⁰

Par ailleurs, ces types d'expériences interrogent la nature de l'art dans ses valeurs formelles, esthétiques et sémantiques. Selon le Collectif, l'espace artistique de la page du journal remplace celui du support, le langage textuel substitue le signe plastique, et il y a encore émission d'un message. Deux univers sont confrontés, alors que les images créées restent toujours désirs d'expression, de parole et d'actes.³¹

1980, Chicoutimi

L'expérience de Chicoutimi, en 1980, s'inscrit dans une démarche similaire. L'atelier institué **Citoyens sculpteurs** veut interroger l'image du monde par un dispositif ancré dans le fait social. Le projet consiste en ce que: «Parallèlement aux réalisations des sculpteurs qui participeront au concours de sculpture environnementale à Chicoutimi, le collectif de l'atelier expérimental proposera à la population de Chicoutimi de discuter, de concevoir et de réaliser elle aussi, sur son propre territoire, une sculpture environnementale répondant à ses désirs et préoccupations personnels spécifiques».³² Le but de l'expérience est double: d'une part intéresser la population de Chicoutimi à l'événement international qu'est le Symposium de sculpture, d'autre part faire apparaître les problèmes et les intérêts propres aux citoyens de Chicoutimi. Encore une fois, l'art sociologique se servira des médias de masse pour informer la population de la tenue de l'atelier, ainsi que pour animer l'événement par des débats et des interviews à la radio et à la télévision.

De ce dispositif qui débute par la fiction, l'expérience, selon Fischer, passe à la réalité d'une critique du Symposium en tant que tel (auquel on reproche son élitisme), pour s'interroger ensuite sur des problèmes tout à fait en dehors du champ traditionnellement reconnu comme artistique. La fiction du mythe de la création permet ainsi de se pencher sur des problèmes écologiques, économiques, politiques et locaux.

Il semble en effet que la population soit parvenue de la sorte à intervenir au niveau des décisions concernant deux voies d'accès essentielles de la ville de Chicoutimi: le vieux pont Sainte-Anne et la voie de chemin de fer condamnée à être désaffectée.³³ En ce sens l'atelier **Citoyens sculpteurs** a été une réussite. Du point de vue de l'art, il a situé son action sur le plan idéologique du concept même de la sculpture environnementale. En fait, les propositions de la population ont porté sur des projets urbains intimement liés à la vie quotidienne, et ce différemment des artistes retenus, qui ont choisi unanimement d'intervenir sur la nature. De plus, Fischer fait lui-même remarquer que le choix des lieux d'intervention n'est pas régi par le concept du «beau», mais bien par «la qualité de la communication quotidienne dans la ville de Chicoutimi, et par la nostalgie des voies de communication piétonnière.»³⁴ En ce sens, la population choisit de faire valoir la dimension anthropologique de l'art et vérifie l'hypothèse de l'art sociologique, qui veut «rechercher une signification forte dans la société pour un art contemporain que l'institution avant-gardiste a coupé de la société large.»³⁵

CONCLUSION

«... en avançant vers l'homme et la société, la science se rend compte qu'elle n'est pas une discipline d'un sujet pur qui connaît et manipule le monde des objets du dehors, mais qu'elle est une discipline d'un sujet mêlé aux objets, conditionné par eux, et qui veut se libérer de ce conditionnement par la connaissance et la manipulation des choses qui l'entourent... la connaissance n'est pas une vision pure, mais une activité qui change et le connaisseur et l'objet connu»³⁶.

Le point de vue théorique de Vilem Flusser a fourni son opinion à la présente étude en regard de la scientificité. Il reconnaît la science dans sa fluidité, dans sa mouvance, en tant que discipline d'un sujet mêlé aux objets et en tant que mode d'énoncé d'une réalité devenue relative. La science n'est pas un corps de connaissances qui fige objet et sujet dans des rapports immuables, mais une activité changeante, que modifie la nature des relations établies entre celui qui connaît et l'objet connu. La réalité, dans ces conditions, ne peut plus être l'assise d'une définition dont les éléments seraient donnés d'avance. L'objectivité et la neutralité sont donc un mode historique d'approche de la réalité, car cette dernière se dévoile dans ses aspects changeants à des subjectivités se reconnaissant comme telles: la relativité en est ainsi consacrée.

Nous endossons la position théorique de Flusser pour conclure que l'oeuvre d'Hervé Fischer, comme celle des autres chercheurs contemporains, s'inscrit dans une démarche qui bouleverse, au XX^e siècle, les termes de la notion de scientificité. Tout comme Duvignaud et Francastel ont réussi à le démontrer pour une sociologie de l'art, par sa pratique et sa théorie Hervé Fischer opère une mutation (sans toutefois balayer complètement la notion antérieure) du concept de scientificité.

Ainsi, la reproduction d'une démarche relativiste déborde les frontières théoriques tracées au XIX^e siècle, le relativisme devenant principe premier de l'approche. De cette façon, la tension entre universalisation et relativisme est résorbée, du fait que sont jetés par-dessus bord les impératifs de l'objectivité, de la neutralité et de l'universalisation. La notion de scientificité, avec Francastel, Duvignaud et Fischer, est modifiée en effet par un relativisme envahissant l'ensemble du champ théorique et pratique, de sorte que le particulier, le concret, la subjectivité, l'assomption de la rupture, la dialectique du procès artistique et des sociétés, la prise en charge des significations et des participations, ainsi que le changement social, deviennent des axes à considérer. Le concept d'imaginaire est à la base de la reformulation de l'approche scientifique et du procès artistique; il signifie les multiples modes d'approbation de l'expérience par les êtres humains. Joint à une problématique centrée sur le particulier, il oblige à considérer à la fois la spécificité des sociétés et l'enracinement du fait artistique dans la vie collective. Ces conditions d'appréhension du procès artistique participent toutes d'une volonté de restituer le concret dans ce qu'il présente de singulier et de vivant. Dès que le concret entre dans la théorie, il perturbe, il introduit les subjectivités et le changement. Le statut d'artiste en tant qu'observateur est écarté; lui succède un sujet «mêlé aux objets». L'art rejoint, suscite des participations, il est informé par une dynamique de changement. La neutralité éclatée mène Fischer plus loin que dans la subjectivité, elle le situe comme membre d'une collectivité en voie de changement, et donc comme agent de changement; car l'imaginaire, concept-clef de la science contemporaine et de l'art sociologique, présuppose une forme d'expérience collective. On assiste à une démythification du «connaisseur» et de l'artiste: sa subjectivité, sa participation à la vie collective et son engagement disent, à l'époque moderne, sa fonction dans le processus de la connaissance.

Manon Blanchette, conservatrice, service des expositions.

- | | | | | | |
|--|--|--|---|---|---|
| <p>1. Fischer, Théorie de l'art sociologique, Belgique: Casterman, 1977, p. 54.</p> <p>2. P. Francastel, Études de Sociologie de l'art, Paris: Denoël, 1970, p. 64.</p> <p>3. Ibid., p. 90-91.</p> <p>4. F. Forest, Art sociologique, vidéo, Paris: coll. 10-18, 1977, p. 184.</p> <p>5. H. Fischer, Théorie de l'art sociologique, Belgique: Casterman, 1977, p. 71-72.</p> <p>6. Ibid., p. 71-72</p> <p>7. H. Fischer, et A., Citoyens Sculpteurs, Paris: S.E.G.E.D.O., 1980.</p> | <p>8. J. Duvignaud, L'art sociologique et sa fonction de provocation, Paris: collection Art Sociologique Théorie pratique critique, Musée Galliera, p. 30.</p> <p>9. F. Forest, Art sociologique, vidéo, Paris: coll. 10-18, 1977, p. 186.</p> <p>10. H. Fischer, Théorie de l'art sociologique, Belgique: Casterman, 1977, p. 65.</p> <p>11. Ibid., p. 73-75.</p> <p>12. Ibid., p. 36.</p> <p>13. Ibid., p. 26.</p> <p>14. Ibid., p. 106.</p> <p>15. Ibid., p. 42.</p> | <p>16. Ibid., p. 120.</p> <p>17. Ibid., p. 75.</p> <p>18. Ibid., p. 82.</p> <p>19. Ibid., p. 71.</p> <p>20. F. Forest, Art sociologique, vidéo, Paris: coll. 10-18, 1977, p. 64-65.</p> <p>21. H. Fischer, Théorie de l'art sociologique, Belgique: Casterman, 1977, p. 124-125.</p> <p>22. Hervé Fischer produit dans Cahier de l'École Sociologique Interrogative, en mars 1980, un texte fort intéressant sur la question des fonctions de l'art. Il l'intitule par ailleurs: L'art</p> | <p>comme pratique Philosophique.</p> <p>23. Propos rapportés par Gilles Toupin dans La Presse, 15 février 1975.</p> <p>24. H. Fischer, Théorie de l'art sociologique, Belgique: Casterman, 1977, p. 168.</p> <p>25. Manifeste publié dans Intervention, juillet 1981. Fred Forest et Jean-Paul Thénot rapportent les propos du manifeste de clarification et de dissolution en six temps:</p> <p>1. Réunion Collectif art sociologique, demande Forest-Thénot, 17 novembre 1980</p> | <p>2. «Mise au point» tract signé Forest - Thénot, 17 novembre 1980</p> <p>3. Débat public sur l'art sociologique, initiative Forest - Thénot, 17 décembre 1980</p> <p>4. «École sociologique à vendre» tract Forest - Thénot, action de presse, janv. 1981</p> <p>5. «Art sociologique: nouvelles perspectives théoriques» Forest-Thénot, 17-1-1981</p> <p>6. «Collectif art sociologique»(suite et fin) février 1981, Forest-Thénot</p> <p>26. Ibid., p. 173.</p> <p>27. Ibid., p. 169.</p> | <p>28. Cahier de l'École Sociologique Interrogative, no 3, 1980, p. 4.</p> <p>29. + - 0 (26), juin 1979, p. 44-48.</p> <p>30. Cahier de l'École Sociologique Interrogative, no 3, 1980, p. 197.</p> <p>31. Ibid., p. 197.</p> <p>32. H. Fischer, A. Snyers, P. Fertray et Al., Citoyens Sculpteurs, Paris: S.E.G.E.D.O., 1980.</p> <p>33. Ibid., p. 9.</p> <p>34. Ibid., p. 14.</p> <p>35. Ibid., p. 35.</p> <p>36. V. Flusser, Art sociologique, Musée Galliera, Paris, 1975, p. 32.</p> |
|--|--|--|---|---|---|



Le conditionnement dans la seconde moitié du XXe siècle
1972
Hervé Fischer lors de l'action sous chlorure de polyvinyle. L'Envoi postal a été réalisé le 1er janvier 1975.

Entretien avec HERVÉ FISCHER réalisé à Paris, en mai 1981 par Sophie Hirigoyen

SOPHIE HIRIGOYEN: Tu parles souvent de l'art comme d'une pratique philosophique. Bien que cette idée aille à l'encontre des tendances dominantes de l'art actuel, telles que le retour à la peinture, il semble qu'elle préoccupe certains artistes contemporains. Je pense à Robert Filliou, à John Latham, au texte de Kosuth («Art after philosophy»), ou à Ian Wilson. Qu'entends-tu par là?

HERVÉ FISCHER: L'art comme pratique philosophique: l'intitulé même est problématique, et je crois qu'il faut lui garder cette qualité. Je le considère comme un but à atteindre. Je ne souhaite pas lui substituer un discours cohérent, avec une bonne rhétorique, qui se clôt, ou une dialectique, qui fasse illusion. Pourtant, j'excluerai à coup sûr un «art philosophique», comme il y a eu ou une littéra-



ture philosophique ou des poèmes philosophiques au XVIIIe siècle. Car il ne s'agit pas d'une illustration esthétique d'une idéologie, ou d'une «image du monde». Les concepts d'art ou de pratique y perdraient alors leur force.

Privilégier seulement le mot art, ce n'est pas non plus ce que suggère l'intitulé.

Enfin, il ne s'agit pas pour nous de reprendre la tradition du discours philosophique sur l'art, ou esthétique. Je n'adhère pas aux discours de Kant ou de Hegel sur le beau, le jugement esthétique: ce sont des discours idéalistes, que la sociologie de l'art sait démystifier. Même dans le cas d'Adorno, les préoccupations marxistes ne suffisent pas à tempérer l'idéalisme d'un discours philosophique sur l'art.

Il est difficile de dire que cet intitulé définit un territoire. Il s'agit plutôt d'un

rapprochement de mots susceptibles de travailler, ou mettre en question la théorie, l'idéologie, et qui est définitivement mal commode, inconfortable, aux marges de concepts que l'on croit bien connus.

Quelque chose qui me tracasse, et où je voudrais maintenir l'équilibre entre les trois idées: art, pratique, philosophie.

Quelque chose qu'on a du mal à penser.

Il n'est pas très satisfaisant non plus de considérer l'ensemble des pratiques d'artistes, dont on aurait le sentiment qu'elles correspondaient à cette idée. Car ce serait un sentiment bien vague, par rapport à un ensemble arbitraire. Cet inventaire est nécessaire, mais il ne saurait être suffisant. D'une autre façon, tenter de préciser la zone de recouvrement entre art, philosophie et pratique est intéressant mais flou, en raison de l'extension

extrême de ces trois concepts eux-mêmes. Finalement, je préfère considérer cet intitulé comme problématique et opératoire, appelant une méthode de pensée qui se forge elle-même en interrogeant l'articulation de ces trois concepts, leur extension, tout comme leur éventuel dénominateur commun.

S.H.: Assigner à la philosophie une pratique uniquement artistique, n'est-ce pas restreindre la philosophie?

H.F.: Cette objection pose la question de savoir si la philosophie est un ensemble étendu de problèmes et de théories, ou une méthode de pensée.

La philosophie comme l'ensemble des livres alignés sur les rayons d'une bibliothèque spécialisée: c'est une conception modeste, mais qui exclut que la philosophie existe dans une société sans livres.



Campagne prophylactique, 1972
Tête d'artiste sous sachet hygiénique.



Une telle définition n'a de sens que dans les sociétés de la Galaxie Gutenberg, selon l'expression de McLuhan; elle n'est pas acceptable dans les sociétés de communication orale. On retrouve bien là la différence entre Socrate, qui avait une pratique philosophique orale et engageant sa vie, et Platon qui écrivait des livres. La pratique philosophique de Socrate, c'était une méthode «d'accouchement» de la pensée dans un débat. Les livres de Platon tendent davantage à affirmer, à dessiner l'image du monde, avec le poids des mots écrits. Or la question de l'art comme pratique philosophique surgit pour moi en un moment de la «galaxie Gutenberg» où une schizophrénie chronique et typique de notre civilisation a séparé la théorie de la pratique, éloigné le discours du vécu. Peut-être, à un moment où les nouvelles technologies de communica-

tion électronique nous font changer de civilisation, peut-on espérer retrouver un lien étroit engageant réciproquement la théorie et la pratique. Nous rencontrons une autre perspective que celle dans laquelle nous pensons habituellement.

Il me semble alors, que la philosophie n'est pas une interprétation du monde, c'est-à-dire un discours affirmatif, comme celui de Hegel, expliquant rationnellement l'irrationnel du monde, mais que c'est un questionnement du sens, qui refuse de s'enfermer dans des réponses ou une rationalité affirmative. Nietzsche nous aide en ce sens. Philosophier, c'est par exemple se poser les questions: Comment penser? Comment philosopher? Où philosopher?

S.H.: Mais n'y-a-t-il pas une différence considérable entre le discours philosophique et le discours de l'art?

H.F.: La philosophie produit des questions. L'art produit des images. Une image est une interprétation visible, concrète du monde, une sorte de réponse en tant qu'image du monde affirmée. Marcuse avoue son ignorance de l'histoire de l'art, alors qu'il affirme que l'art est fondamentalement contestataire. C'est là une généralisation d'une tendance récente de l'art. Mises à part quelques oeuvres pendant quelques décades, l'art a servi pendant des millénaires les pouvoirs temporels, religieux ou magiques qu'il honorait, courtisait, et dont il illustrait affirmativement l'idéologie.

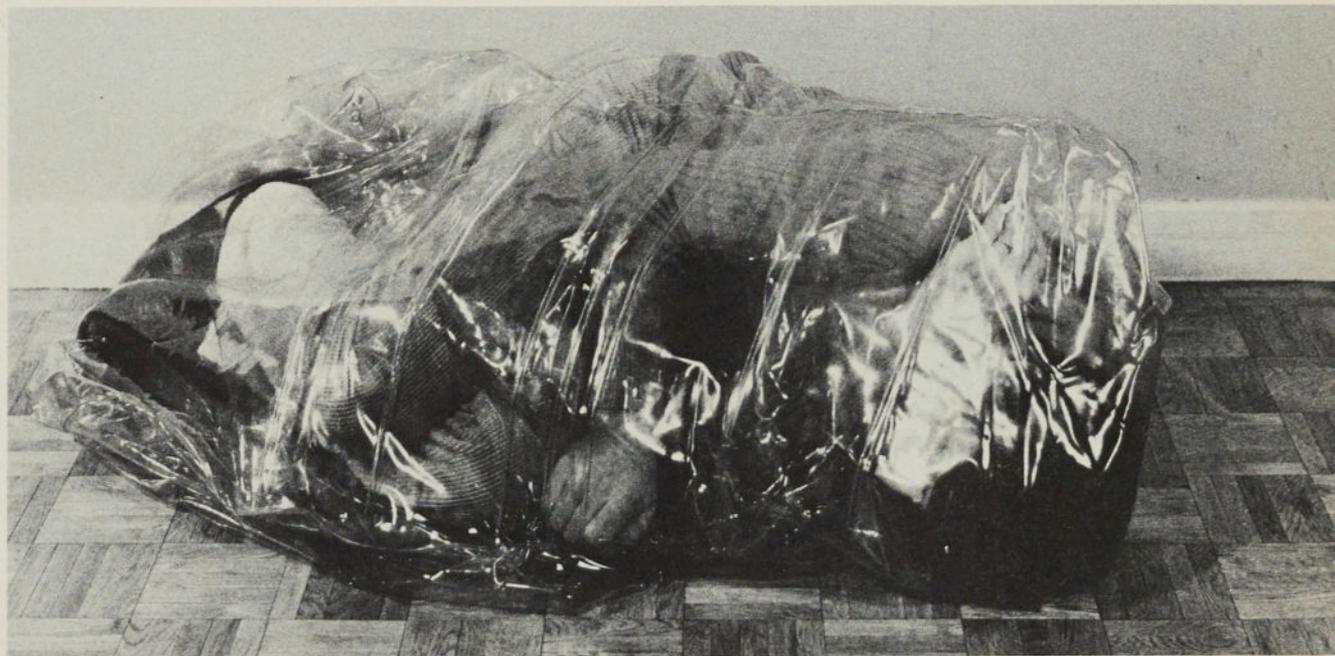
S.H.: L'art semble pourtant capable, à l'encontre de ce rôle d'illustration des pouvoirs et des dogmes en place, de produire des images efficacement interrogatives, préservant même davantage la pluralité du sens que le discours philosophique.

H.F.: Certaines figures humaines cubistes de Picasso, par exemple, parce qu'elles déconstruisaient un stéréotype de la représentation, sa valeur affirmative et unitaire et sa «beauté», ont sans doute une capacité interrogative, encore durable. Pendant la période des avant-gardes, l'art a évolué vers plus de questionnement, de contestation des valeurs établies, une pluralité de sens. La philosophie va peut-être aussi quitter l'âge des discours métaphysiques ou positivistes (tous deux théologiques de fait), pour fai-

re place à un langage plus sceptique, plus oral. Le débat permet mieux que l'écrit le questionnement de la pensée par les autres, toujours susceptibles de contester, d'objecter. Le discours écrit est un monologue, qui tend à l'affirmation, sans devoir faire face à l'inattendu des questions de l'autre. Décidément le scepticisme, qui me paraît être la vertu fondamentale de la pensée philosophique, est plus facile dans une civilisation de communication orale.

Socrate s'était consacré à une pratique interrogative et pédagogique. Mais sa maïeutique s'inscrivait dans une logique idéaliste: ou oui, ou non, vrai ou faux. Nous n'y croyons plus. Le contraire de oui, pour moi, c'est presque toujours autre chose que non. Une fois rappelée cette différence fondamentale, en choisissant l'art comme pratique philosophique, on

renoue peut-être avec Socrate. Dans la pratique de l'art sociologique, il ne s'agit pas de convaincre l'autre, ou de montrer que l'autre est capable de découvrir la vérité, mais de s'interroger à travers la pensée et les objections de l'autre. Il convient que le débat soit collectif, car c'est la pluralité des opinions et des expériences, qui permet de mesurer les incertitudes, les illusions et d'affiner le questionnement. Ce n'est plus un débat sur les choses ou les vérités en soi, mais une problématique caractéristique de notre époque: nous reposons un certain nombre de problèmes assez traditionnels dans le contexte idéologique contemporain. J'ai bien aimé le débat animé par Ian Wilson cet hiver à Beaubourg: «Quelle est la différence entre le connu et l'inconnu?» Il a évité de donner la moindre réponse, sauf une, à laquelle je l'ai forcé



Usage ultime du chlorure de vinyle, 1972
Hervé Fisher sous sachet de vinyle.

La fin des avant-gardes, 1979

Séance de l'École sociologique interrogative, au Musée d'art moderne de Paris ARC², sous le thème de «La fin des avant-gardes» en novembre 1979.



par mon insistance: non sans répugnance, il a admis qu'il se considérait comme un artiste.

S.H.: Peut-on parler d'efficacité pour de telles pratiques?

H.F.: Le jugement sur l'efficacité met en jeu une autre valeur. Je me limitais à un jugement sur l'orientation d'une telle pratique et il me paraît difficile de juger l'efficacité immédiate d'une démarche expérimentale. Qui pouvait juger l'efficacité de Socrate à son époque? Et pourtant une efficacité prodigieuse lui a été reconnue depuis.

Pour revenir au centre du problème, je dirai que l'art comme pratique philosophique, ce n'est pas l'efficacité ni le dénominateur commun de quelques artistes qui semblent concernés, ce n'est pas «un tel + un tel + un tel», mais c'est la

conscience que l'idéologie de l'art, de la communication et de la philosophie sont en train d'évoluer, de telle façon qu'une nouvelle problématique s'élabore et s'expérimente. Nous voulons échapper aux «choses en soi» et aux clichés morts de l'art et de la philosophie.

J'ajouterai que certains événements politiques ou naturels peuvent avoir plus d'efficacité interrogative pour notre conscience, que tous les dispositifs de questionnement que nous tentons de greffer dans le milieu social réel avec la pratique de l'art sociologique.

S.H.: Que penses-tu de la philosophie contemporaine?

H.F.: L'art comme pratique philosophique se situe par rapport à une défaillance certaine de la philosophie contemporaine, qui s'enlise dans la scolastique et

les commentaires de textes, loin de tout engagement dans la réalité contemporaine. Celui qui lirait les grands textes de la philosophie contemporaine n'y trouverait aucune information sur le monde d'aujourd'hui: c'est tout dire. La philosophie contemporaine n'interroge pas le monde contemporain.

Et d'autre part la crise de l'art est aussi mortifère. Après l'Époque des Avant-gardes, de 1870 à 1970, qui restera sans doute dans l'histoire sous ce vocable général, il est clair que le style officiel - et pour longtemps - de la nouvelle époque est le KITSCH. Je résumerai toutes les néo-rétro avant-gardes depuis 10 ans sous le titre plus adéquat, voulu par le marché international qui s'est ressaisi dans le triangle New-York/Allemagne/Italie: LA NOUVELLE MARCHANDISE.



S.H.: Après avoir utilisé la sociologie, tu parles de plus en plus souvent de mythanalyse?

H.F.: Introduire un concept de plus dans notre problématique, ce n'est pas facile. Parlons d'abord de la psychanalyse, qui est mieux connue. Comment peut-on articuler la psychanalyse avec l'art? Et avec la philosophie?

Il me semble que la psychanalyse a beaucoup plus fait évoluer l'interrogation sur le sens, que la philosophie depuis le début du siècle. La psychanalyse peut questionner le social, l'engagement pratique, aussi bien que l'art ou la philosophie. Freud a beaucoup démystifié l'idéologie officielle de l'art.

Mais l'extension de la psychanalyse à la société est difficile. Et la socio-analyse n'est guère encore constituée. La société

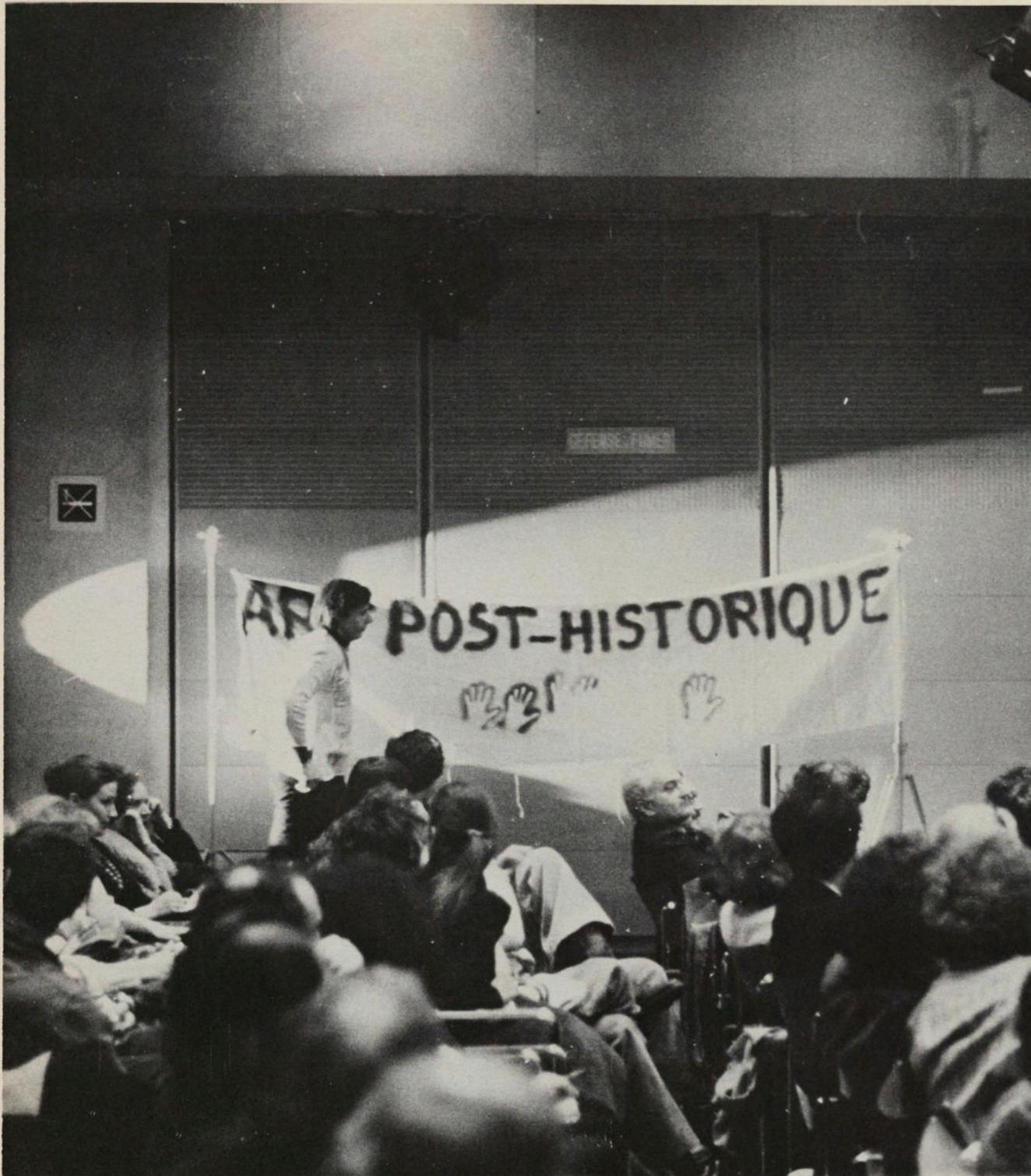
n'a pas une biographie, une naissance comme l'individu. Au niveau de la société, ce sont plutôt les mythes, que nous pouvons tenter de repérer.

Il faut être très prudent. La psychanalyse est un discours rationnel qui tente d'éclaircir un peu plus l'irrationnel. Or l'art véhicule beaucoup d'irrationnel, aussi bien au niveau de l'individu, que de l'imaginaire social. Tenter d'atteindre les limites possibles de la connaissance par la pensée philosophique, ou psychanalytique, c'est sans doute un fantasme aussi extrême que celui de l'art. Telle est la situation de la mythanalyse en tant que pointe extrême de la rationalité. Nous sommes enfermés dans le mythe, ou mitard, définitivement. Ce mitard me fait penser à la caverne de Platon, mais dans un contexte idéologique très différent.

L'expression de philosophe-artiste em-

ployée par Nietzsche, et qui est devenue le titre d'un livre de Jean-Noël Vuarnet, m'intéresse plus par référence à Nietzsche, qu'à Platon. Car Nietzsche tente l'expérience-limite de la lucidité, y engage sa vie, et finalement s'y aliène complètement. Là, le mot limite prend toute sa forme de limythe.

La pratique de l'art sociologique propose plutôt l'expérience-limite dans le contexte social réel, dans le rapport à l'autre, comme langage social et comme lieu de questionnement collectif. Cela n'est sans doute pas une sauvegarde nécessaire, puisque c'est dans le contexte social réel, que Socrate au terme de son expérience-limite a bu la cigüe. Je n'ai, quant à moi, aucune vocation à devenir victime, et je ne suis que mon désir dans ma quête philosophique et artistique. Si je me risque pourtant beaucoup en con-



texte social réel, dans des expériences qui sont parfois de redoutables performances, c'est parce que je ne crois pas que la pensée solitaire soit suffisante, sans se heurter aux obstacles, aux menaces, aux échecs: aussi les autres m'obligent à penser.

S.H.: Tu prépares une exposition au Musée d'Art Contemporain de Montréal. N'est-ce pas une contradiction dans ton travail?

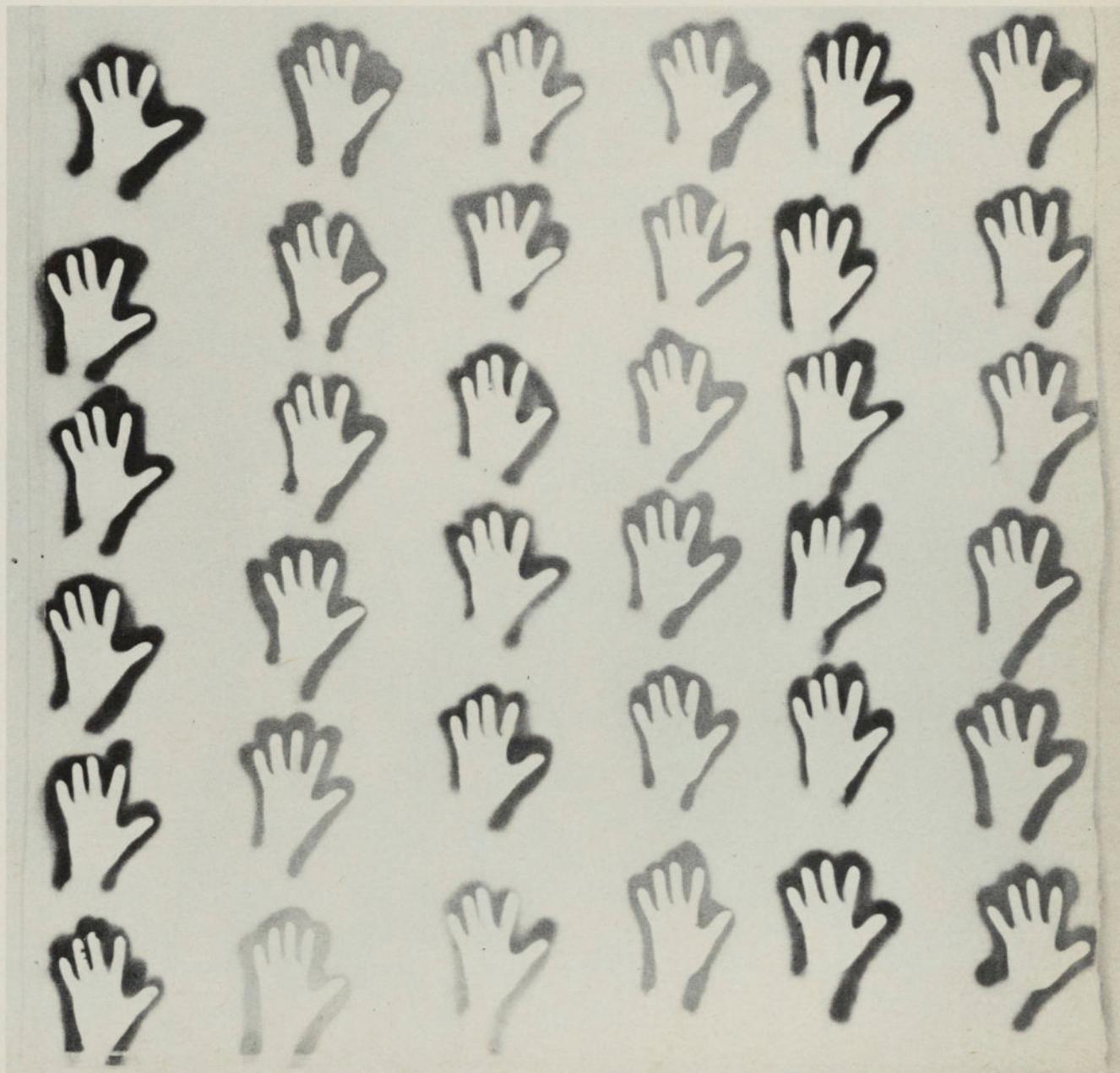
H.F.: C'est au moins un défi, auquel je ne me suis pas risqué jusqu'à présent. Le musée n'est pas le lieu privilégié de l'art sociologique. Pour le moins! Mais c'est le lieu privilégié de l'idéologie artistique, son temple. Et cela m'intéresse de voir comment je saurai y travailler. Vais-je me renier en cédant à la tentation de la vanité? Serai-je pertinent? Je ne veux pas en parler avant l'expérience pratique, dont je vais prendre le risque.

L'histoire de l'art est terminée, 1979
Rencontres performances organisées par le C.A.Y.C., centre Beaubourg, Paris.

10 ANS DE TRAVAIL: 1971-1981

Hygiène de l'art, 1971...

À partir de 1971, en retournant la sociologie de l'art contre l'art lui-même, son idéologie mystificatrice, ses pratiques, Hervé Fischer s'engage dans une polémique, «l'hygiène de l'art», qu'il traduit par des actions, notamment «la déchirure des oeuvres d'art comme pédagogie», «l'hygiène de la peinture» (alignements de contre-empreintes de main, comme geste élémentaire, préventif et anti-avant-gardiste du peintre), les «pilules anti-conceptuelles», etc. Cette «campagne prophylactique» est accompagnée de nombreux textes critiques. C'est parce qu'il se sert de la sociologie, qu'il enseigne à l'Université de Paris, pour mettre en question l'art et concevoir sa pratique polémique, qu'il choisit d'appeler son travail «art sociologique».

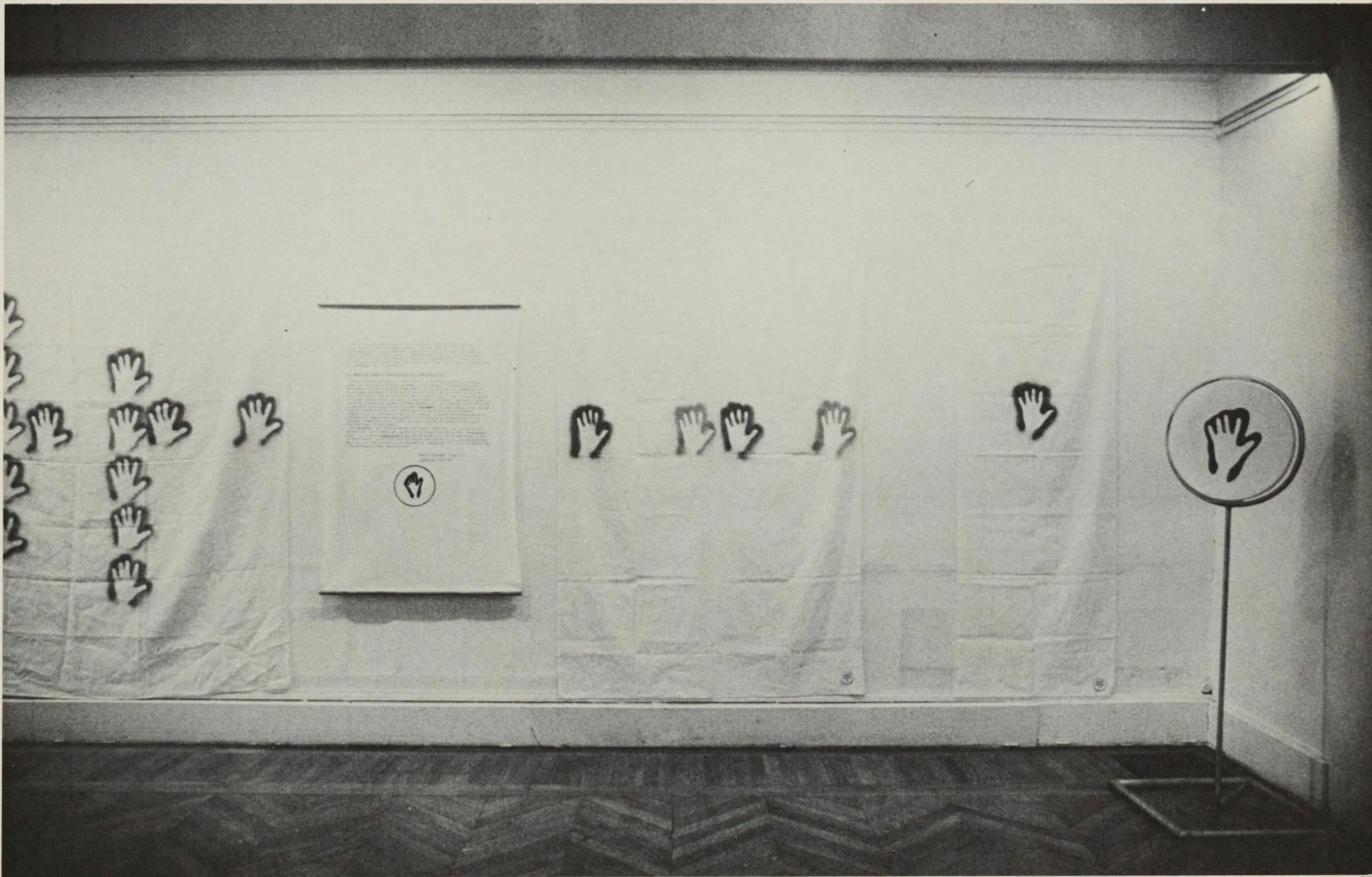


Hygiène de la peinture, 1971-1974.

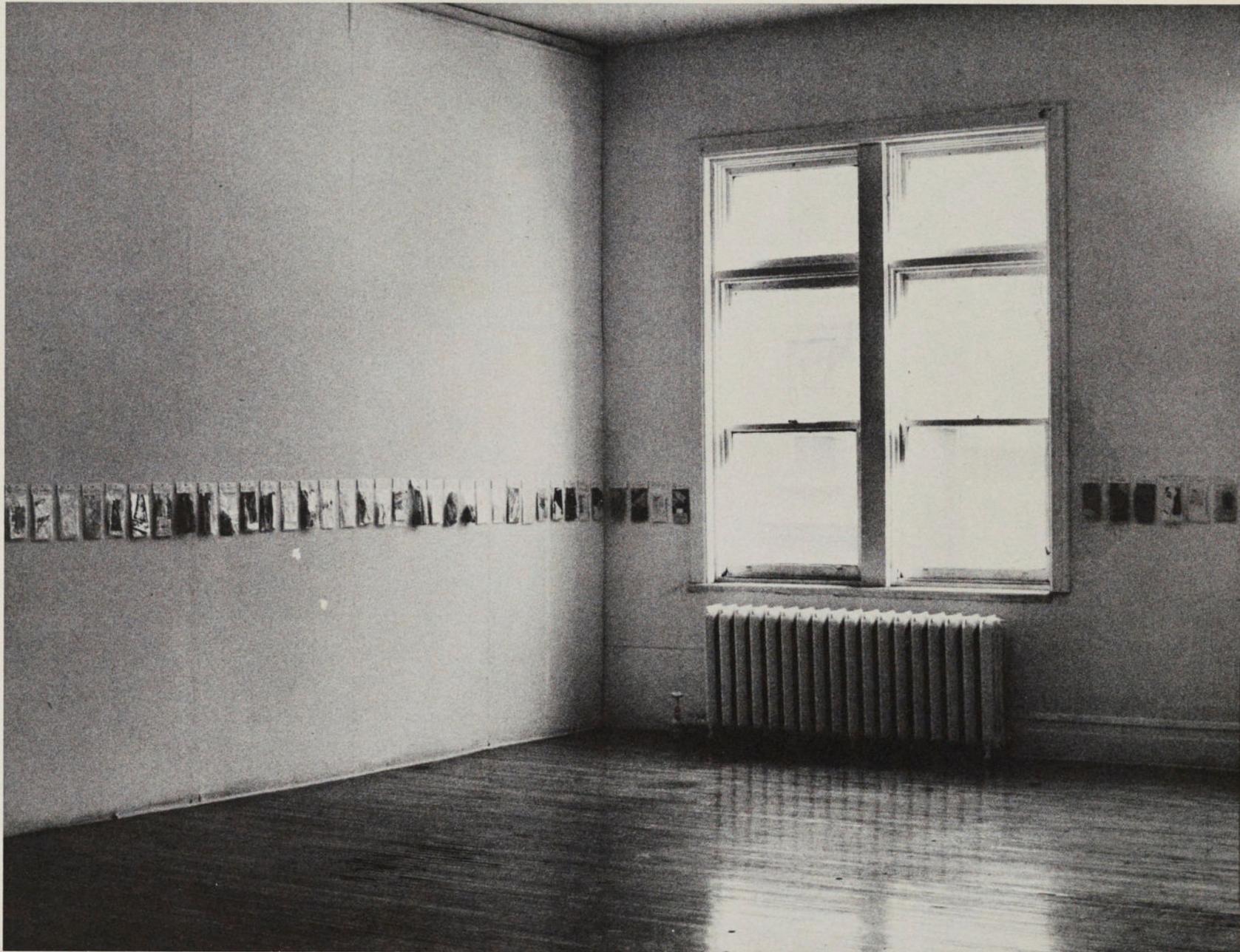
L'hygiène de la peinture se propose finalement comme la transformation d'un simple essuie-mains acheté dans le commerce, transformé en oeuvre d'art par des empreintes de mains, puis réduit peu à peu à une simple signalisation préventive.



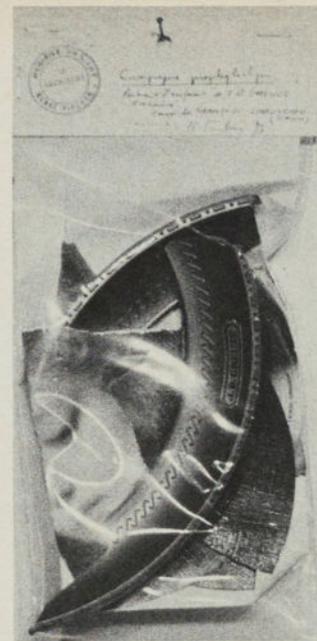
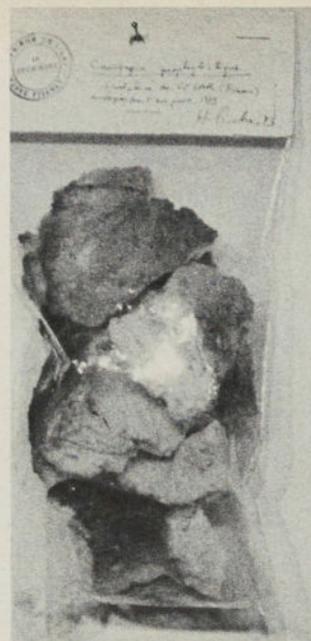
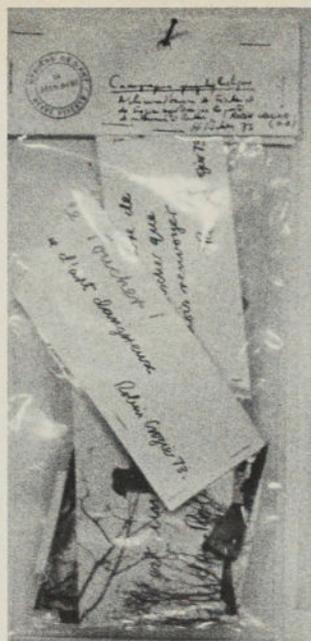
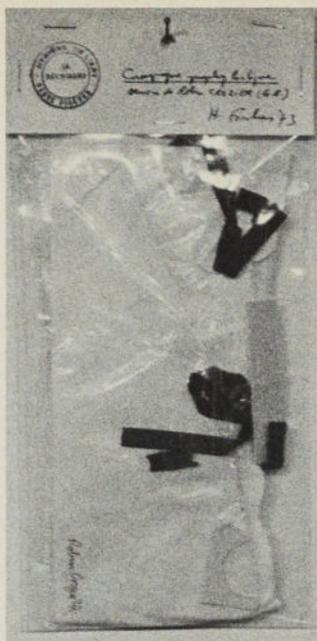
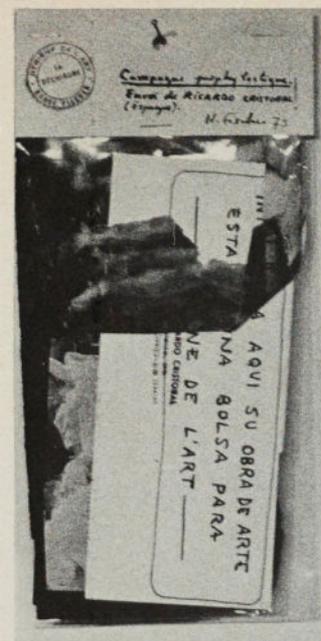
Hygiène de la peinture, 1975
De l'essuie-main au panneau
signalétique, Musée Galliera,
Paris.



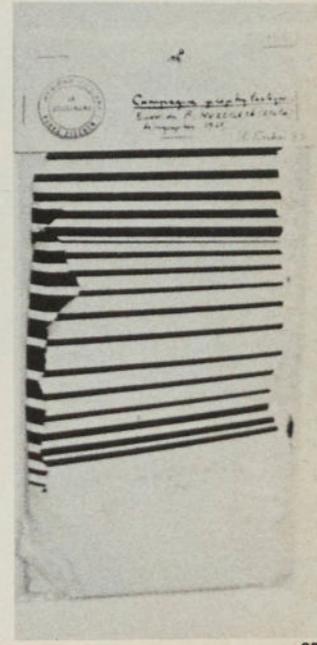
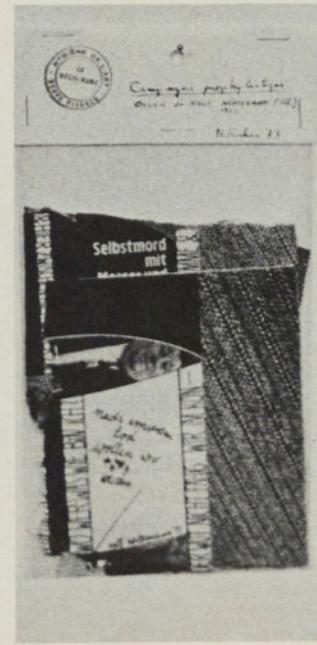
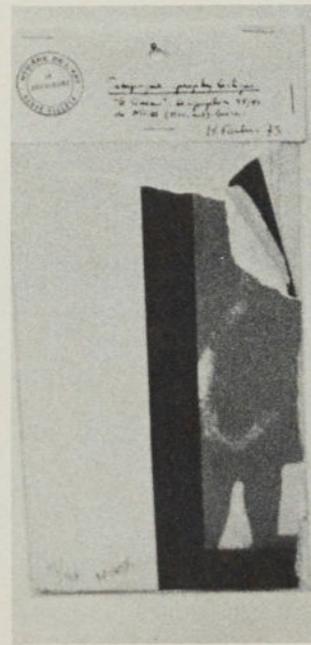
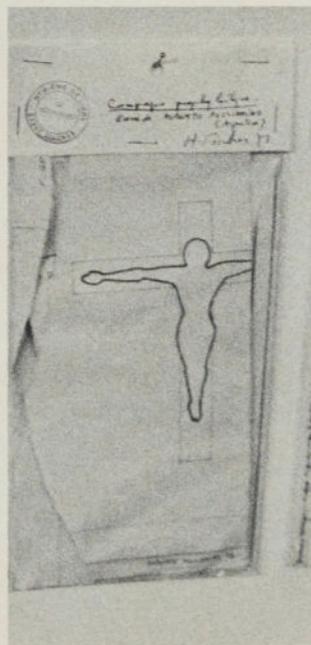
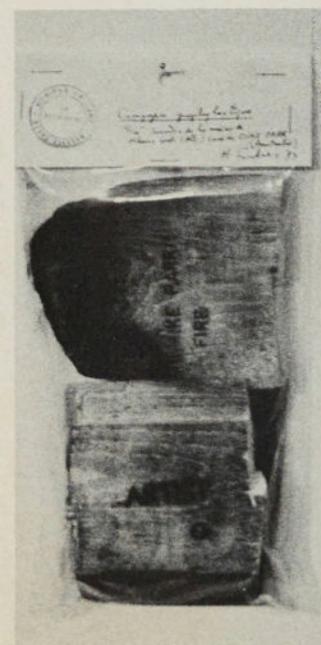
La déchirure des oeuvres d'art: expositions hygiéniques, 1971-1973



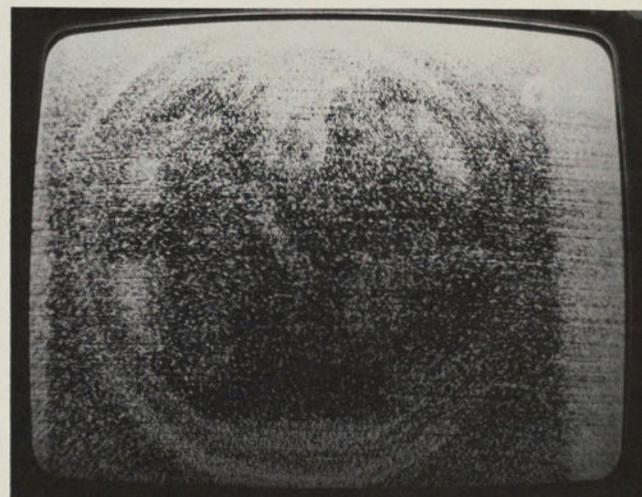
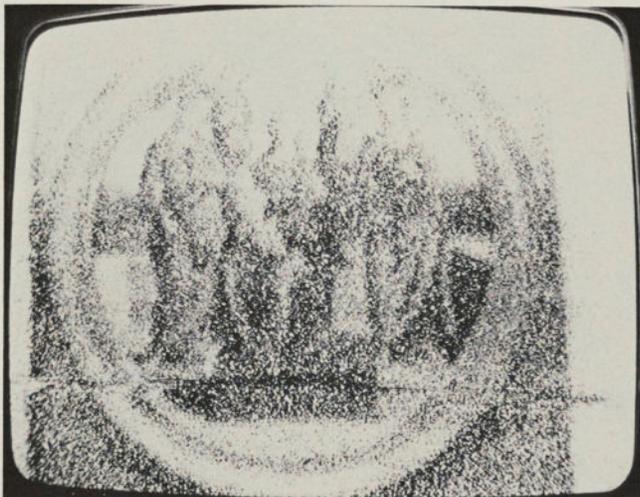
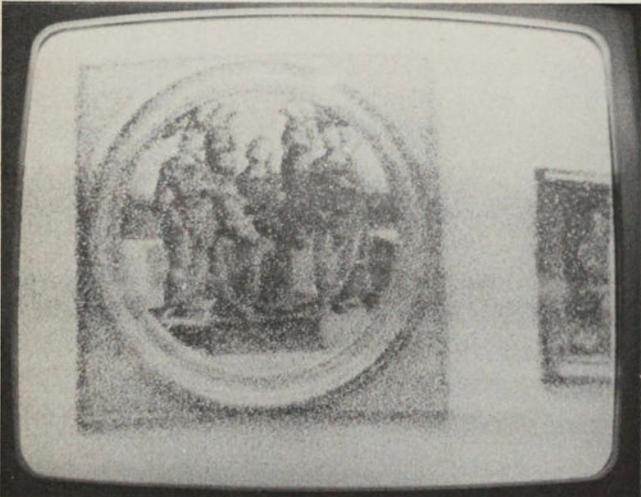
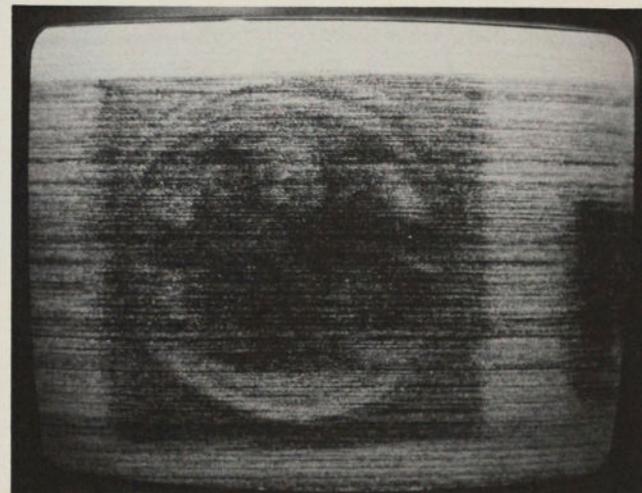
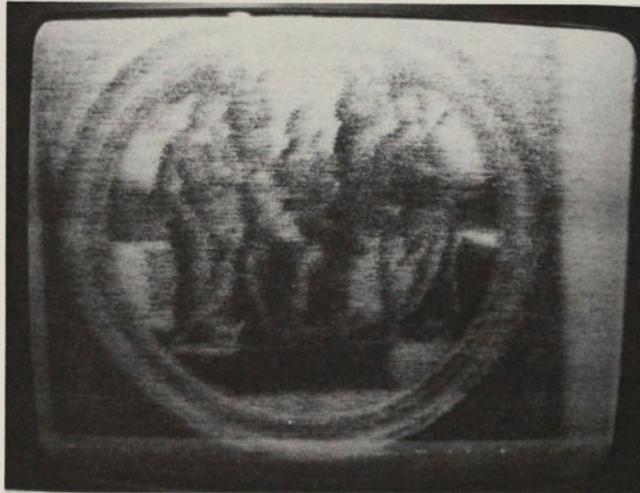
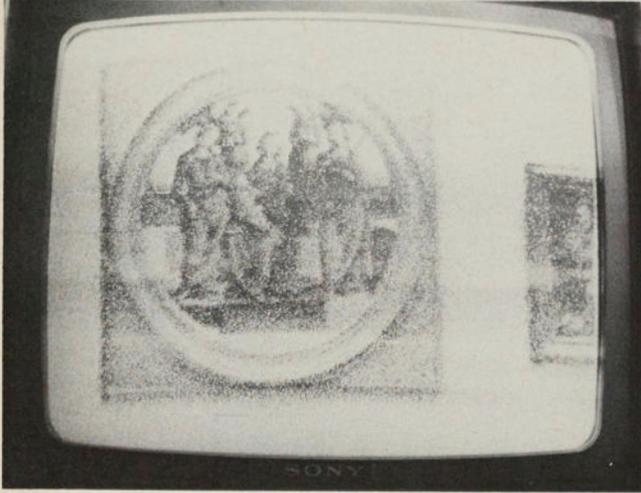
La déchirure des oeuvres d'art,
1975
Hervé Fischer présente comme pédagogie, 350 oeuvres déchirées. Il les expose sous sachets plastiques hygiéniques à la galerie Véhicule Art, Montréal.



Près de 350 artistes de multiples pays ont répondu à l'invitation d'Hervé Fischer, qui leur demandait de lui donner une de leurs oeuvres à déchirer, pour constituer des «expositions hygiéniques». Expositions-débats paradoxales, puisque constituées avec le consentement et la participation des artistes.

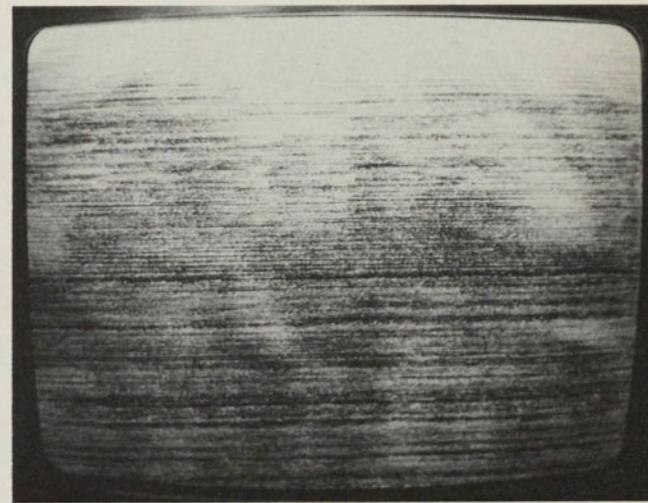
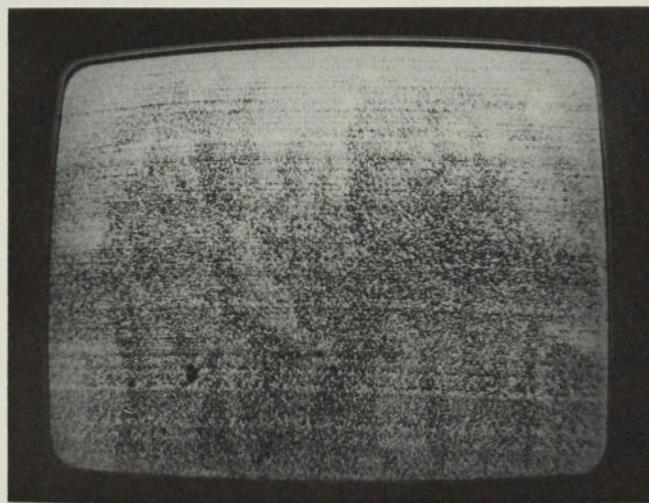
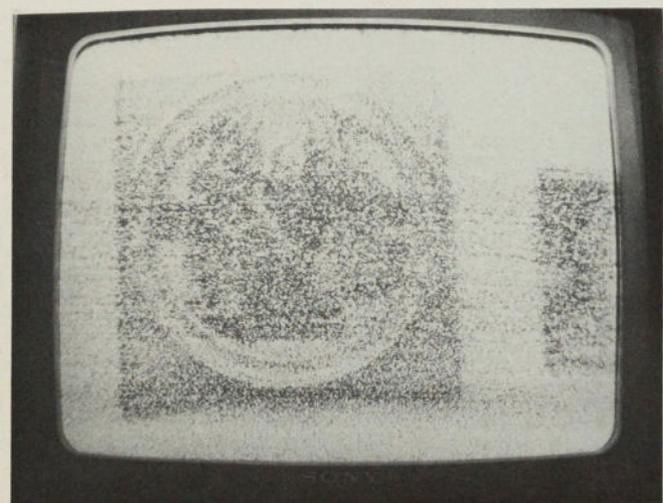
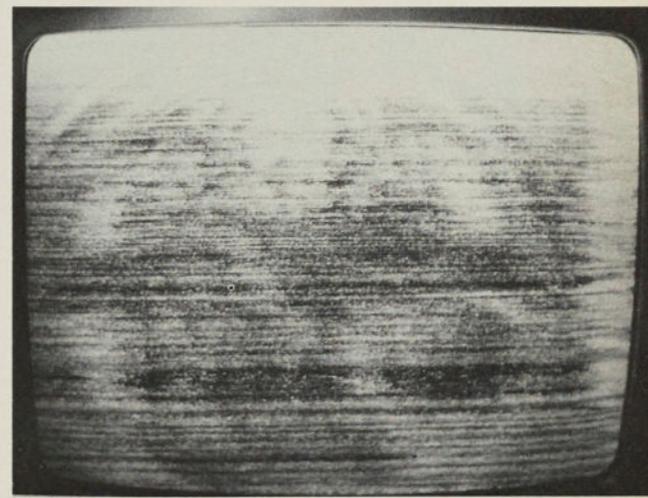
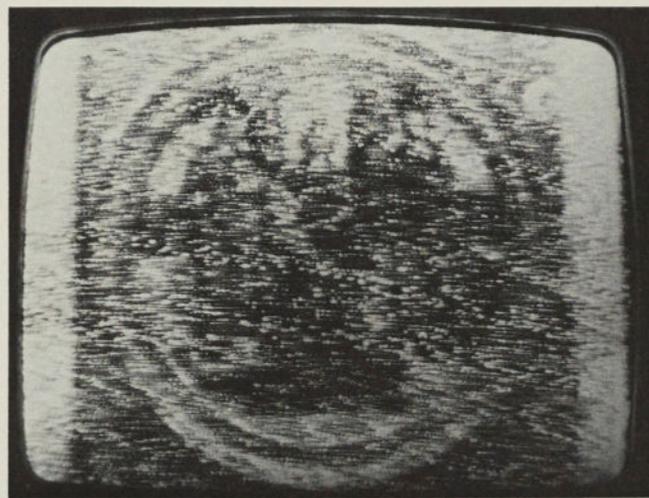
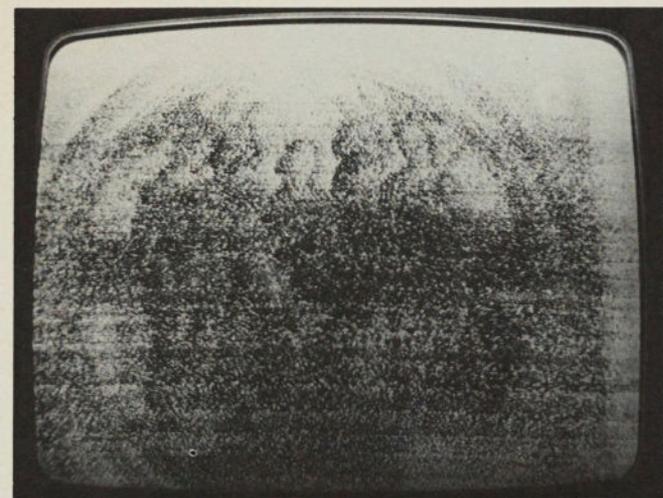


Hygiène des chefs-d'oeuvre: un chef-d'oeuvre du Musée du Louvre change d'esthétique



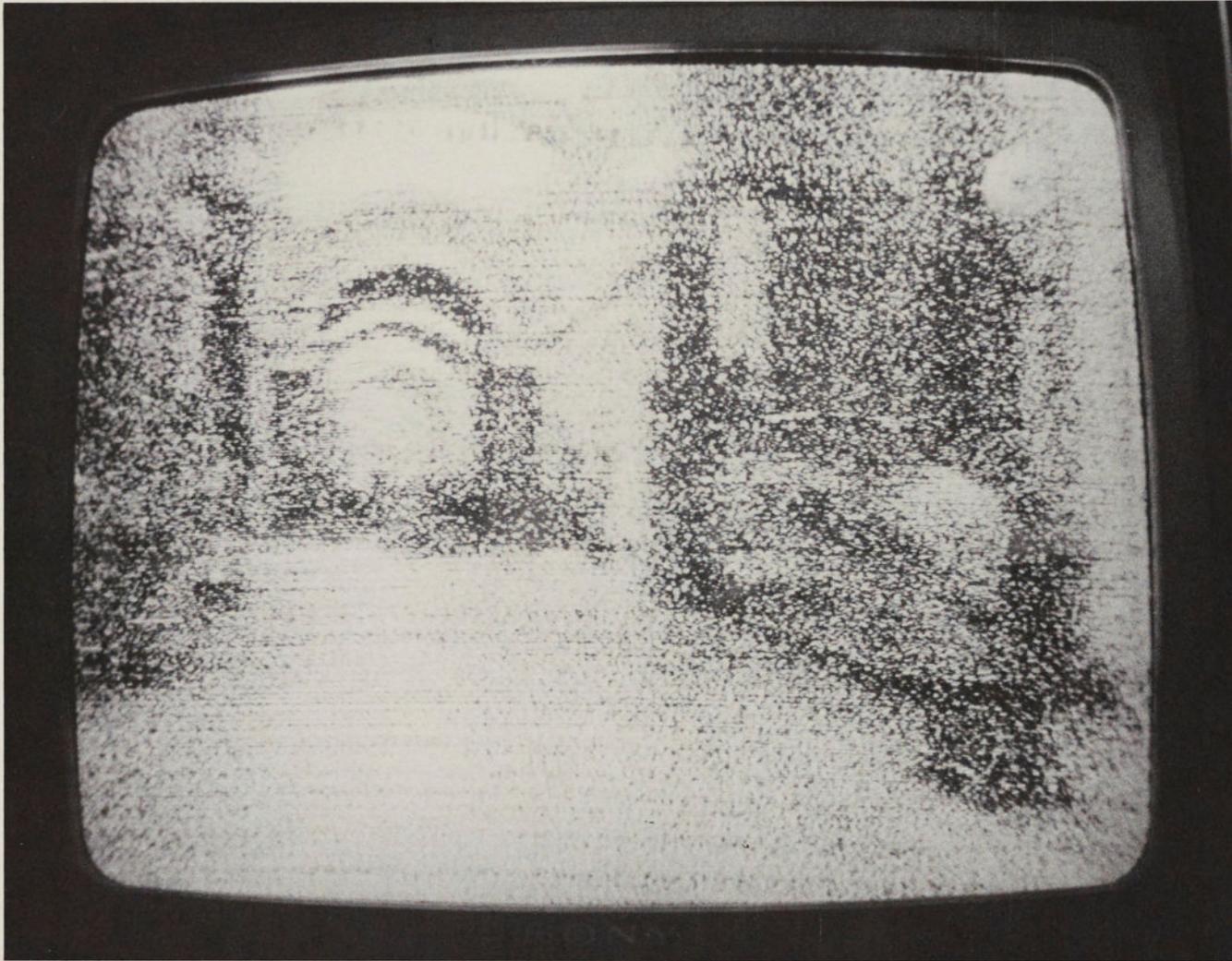
Hygiène des chefs-d'oeuvre,
1973
Un chef-d'oeuvre du Musée
du Louvre change d'esthét-
que.

Simulacre de destruction des chefs-d'oeuvre du Louvre, par désynchronisation
vidéo de l'esthétique classique, jusqu'au point où elle n'est plus que sa mémoire res-
pectueuse, quand apparaît de fait une image électronique pointilliste radicalement
différente.



Le Louvre s'efface dans la vidéo, 1974

Le Louvre s'efface dans la
vidéo, 1974

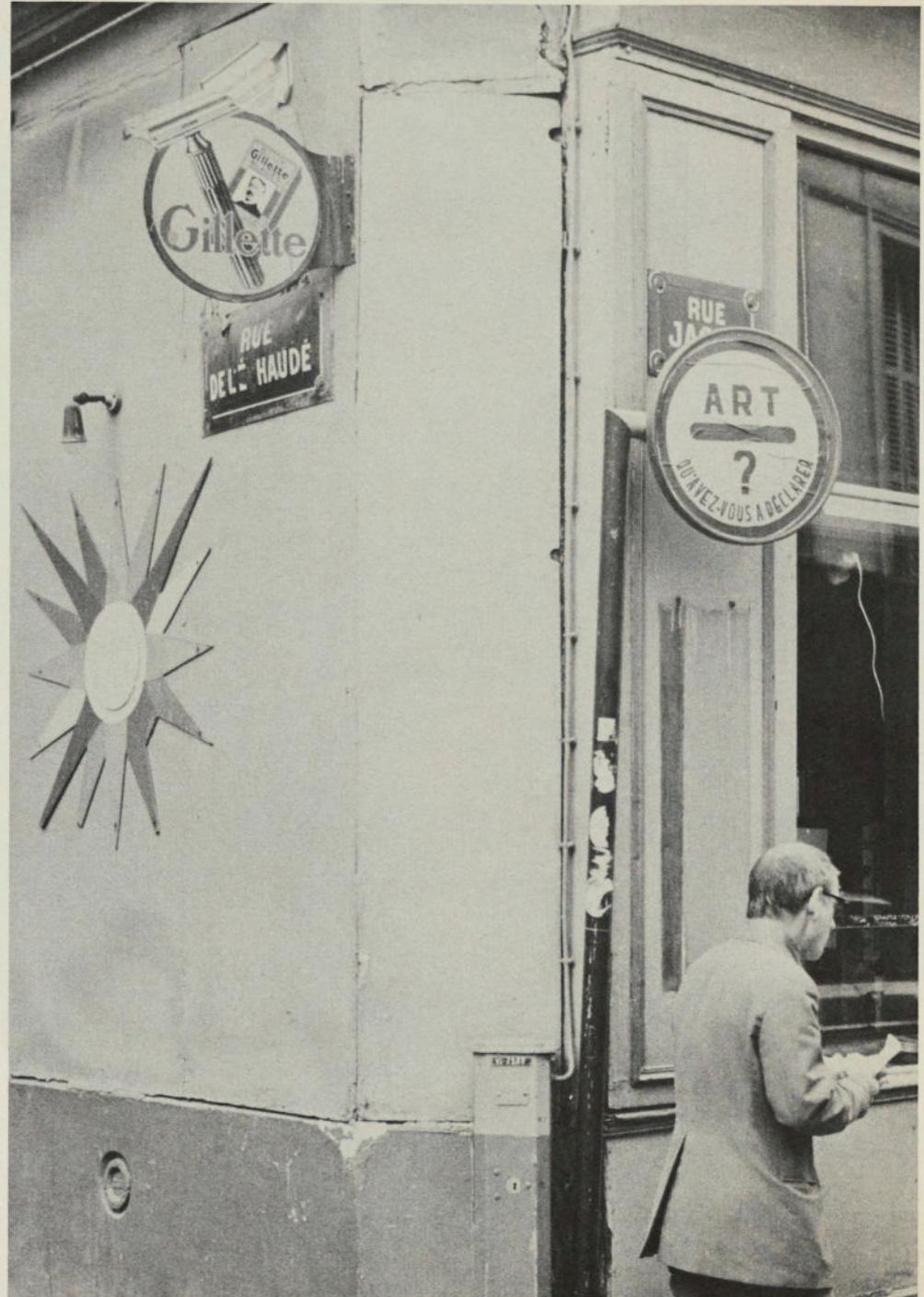


LA PRATIQUE ARTISTIQUE EN MILIEU SOCIAL NON ARTISTIQUE

Ce type de travail débute en 1972 avec des actions comme «le conditionnement dans la seconde moitié du XXe siècle» ou «l'usage ultime du chlorure de vinyle», puis la «Pharmacie Fischer» à partir de 1974. À la différence d'une tendance à montrer leur travail dans la rue, qui s'est développée en France depuis 1970 parmi des peintres, Hervé Fischer tente de travailler dans la rue avec les centres d'intérêts des gens eux-mêmes qu'on y rencontre. De là son choix des pilules (il y a autant de pharmacies que de boulangeries en France) et son désir de travailler avec des objets ordinaires: essuie-mains, tampons caoutchouc, matières plastiques, l'empreinte de la main, le point d'interrogation, panneaux de signalisation, cartes d'identité, cartes postales, etc.

Remarque d'Hervé Fischer: «Doit-on appeler ce milieu social «réel»? «Non-artistique»? «Normal»? «Vulgaire»? Étonnante séparation entre le sacré et le profane, que le vocabulaire ne sait même pas masquer, tant est fort l'idéalisme religieux dont l'art est encore empreint. À cet égard, il semble que l'art sociologique, s'il hérite de l'art conceptuel le désir d'utiliser les sciences humaines (non plus la linguistique, mais la sociologie et la mythanalyse), reprend aussi de Fluxus la relation art/vie.

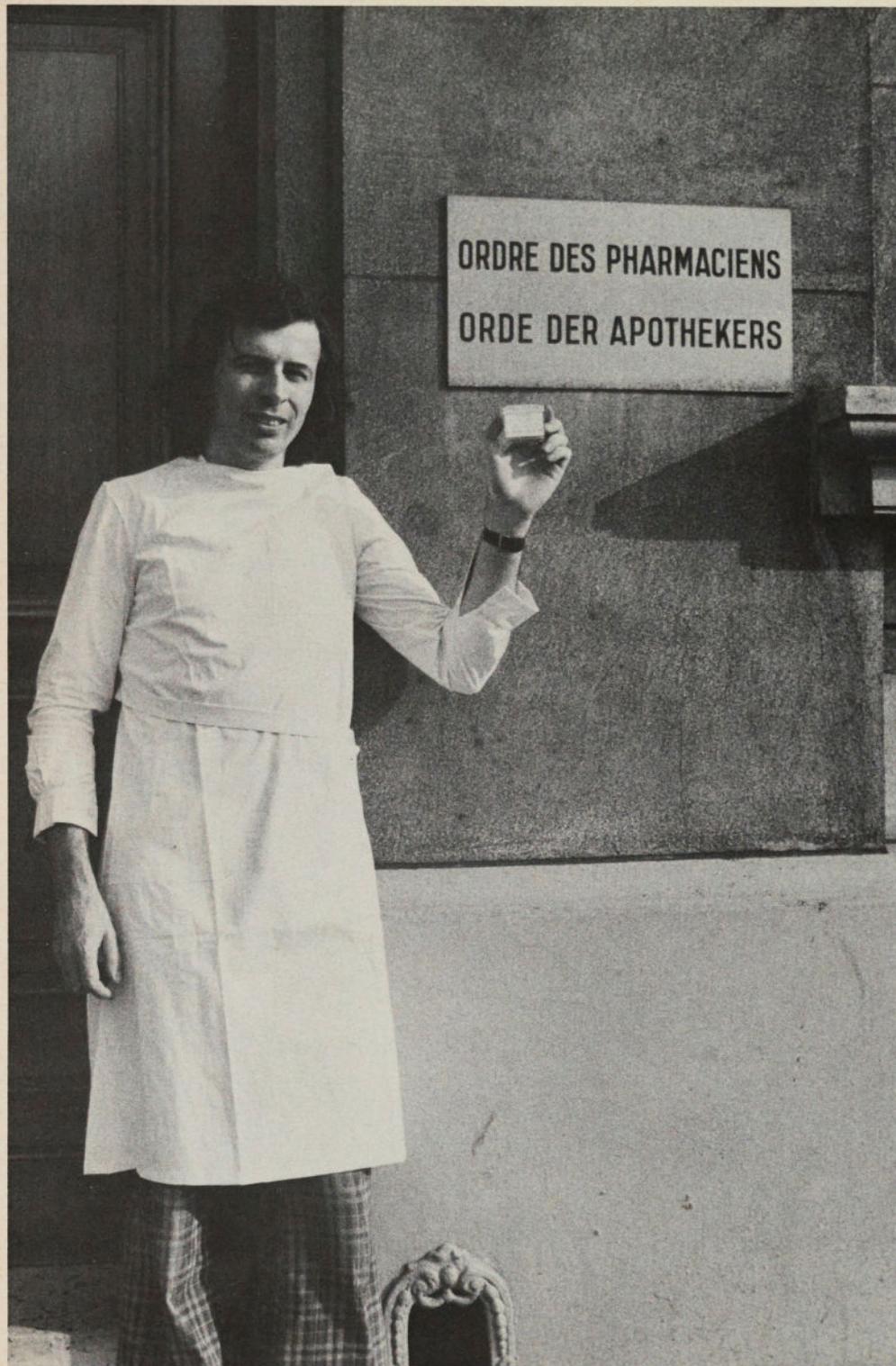
Cent panneaux signa



létiques, Paris, 1974



Action pharmacie



La Pharmacie: une caricature de la société, un matériel de communication en milieu social réel, qui permet une expression très libre de ceux que l'on rencontre dans des contextes très différents et de comparer les réactions.

Pharmacie Fischer, 1974
Hervé Fischer à Bruxelles.

Pharmacie Fischer, 1975
Praça da República à Sao Paulo, Brésil.



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

*Pilules pour visiter
les musées et pour les pieds.*

Pilules pour penser

FARMACIA FISCHER & SOCI
PILLOLE

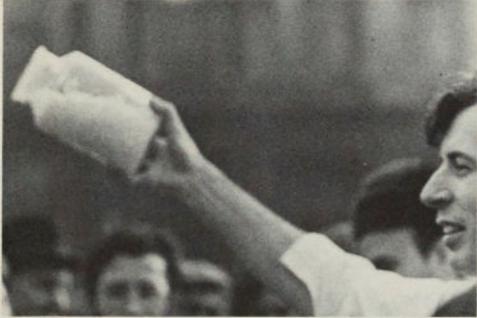
H. Fischer
Le pillole, sono la vita!

Para você sentir-se bem tome
pilulas! (campanha internacional
peles pilulas)





Pharmacie Fischer



Expériences de presse franco-allemande, 1977-1978

Les mass-media constituent le support «naturel» (!) de la communication sociale, une surface sur laquelle intervient l'artiste pour en questionner les structures et les valeurs, mais aussi pour sortir du ghetto artistique et entrer en contact avec le public large auquel on veut s'adresser. Depuis longtemps des artistes s'y essaient. Dans ces expériences, sur le thème de la vie quotidienne, Hervé Fischer a organisé des échanges de journalistes, de faits divers et de pleines pages d'information locale entre des grands journaux provinciaux français et allemands: «L'Indépendant» de Perpignan et la «Hannoversche Allgemeine Zeitung» à Hanovre (sept. 77 et janv. 78), «Le Provençal» à Marseille et le «Hamburger Abendblatt» à Hambourg (janv. 78), «L'Indépendant» de Carcassonne et le «Rottaler Anzeiger» à Eggenfelden (juin 78).

«Comme si un habitant de Perpignan, sachant brusquement lire l'allemand, lisait la page d'information de la vie locale à Hanovre la veille, ou comme si avaient eu lieu la veille à Perpignan exactement les mêmes faits divers qu'à Hanovre.» (H.F.)

Échanges d'articles d'information locale entre l'«Hannoversche Allgemeine Zeitung» (Hanovre) et l'«Indépendant» (Carcassonne); puis entre le «Hamburger Abendblatt» (Hambourg) et «Le Provençal» (Marseille).

Méthodologie en milieu rural, 1978

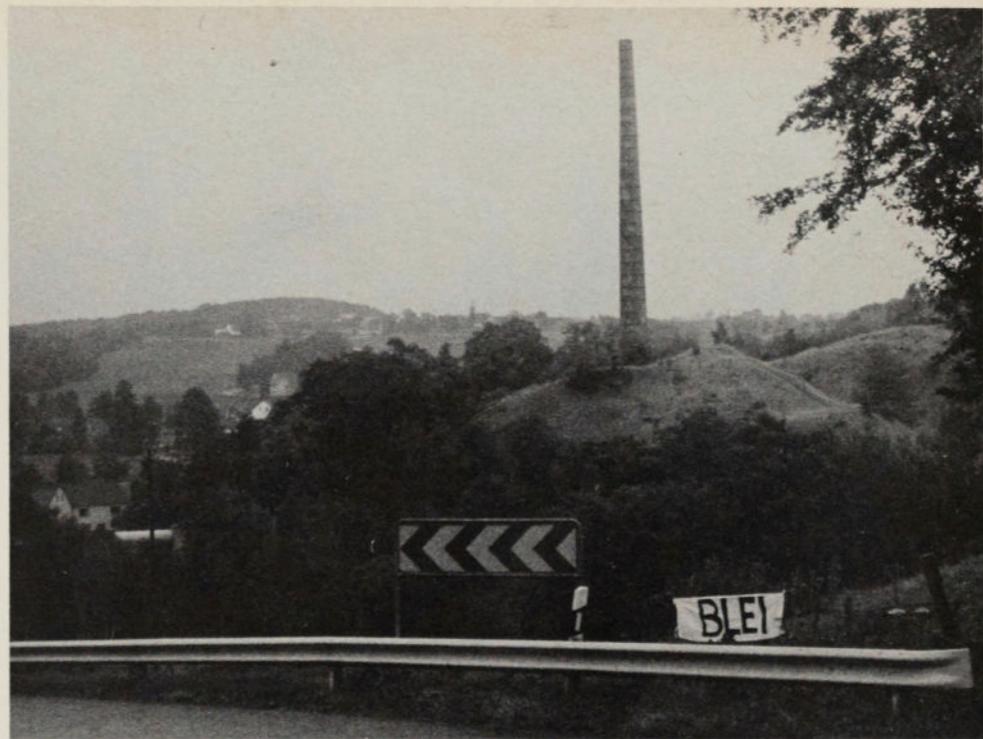
Intervention avec un groupe franco-allemand de 30 personnes dans deux petits villages d'Allemagne fédérale, entre Bonn et Köln, pollués l'un (Krautscheid/Seifen) par une usine de retraitement du plomb, l'autre (Stadt Blankenberg) par le tourisme de fin de semaine.

Deux méthodologies opposées sont expérimentées, l'une consistant à travailler en liaison étroite avec l'association de défense des habitants, déjà organisée (Krautscheid/Seifen), l'autre impliquant la provocation sur la place principale de Blankenberg, par rapport à une population peu consciente de la pollution touristique.

Mise en communication des deux villages (distants de 6 km): office touristique sur les méfaits du plomb, organisation d'un banquet préparé par les villageois et coloré en gris plomb, lacher de ballons etc. Confrontation rédactionnelle et par photomontage de la situation des deux villages dans de pleines pages du journal local qui a accepté de participer à l'expérience. Projections nocturnes de montages diapos sur les façades blanches des auberges, encerclement par un dispositif de fumigènes visualisant la pollution de l'usine de plomb, banderolles provocatrices ou humoristiques sur les voies d'accès à la vallée, plantation symbolique d'arbres sur les parkings, camping et pique-nique «sales» sur la place du village, édition de cartes postales, vidéo, débats avec les habitants.

**Blackenberg-Krautscheid /
Seifen, 1978**
Débat avec les habitants de
Seifen, dans une grange, après
le banquet coloré en gris
plomb.





Krautscheid - Seifen, 1978
Banderolles dans la campagne
autour de Krautscheid, dé-
nonçant la pollution par le
plomb (Blei). Travail du grou-
pe.

Stadt Blankenberg, 1978
Carte postale dénonçant la
pollution touristique.

Krautscheid - Seifen, 1978
Blei Bleibt Drin / le plomb reste dedans.



Krautscheid - Seifen, 1978
Kinder Sperrgebiet / zone interdite aux enfants.



Krautscheid - Seifen, 1978
Ein, Zwei, Blei / un, deux, plomb.



Krautscheid - Seifen, 1978
Gift / poison.



Krautscheid - Seifen, 1978
Blei Tötet / le plomb tue.



Krautscheid - Seifen, 1978
Frische Luft / de l'air pur.

Autogestion de la presse, Amsterdam, 1978

Expérience d'autogestion d'une page par jour pendant une semaine dans le principal quotidien amsterdamois, Het Parool, par la population d'un quartier central de la ville, le Jordaan (20,000h).

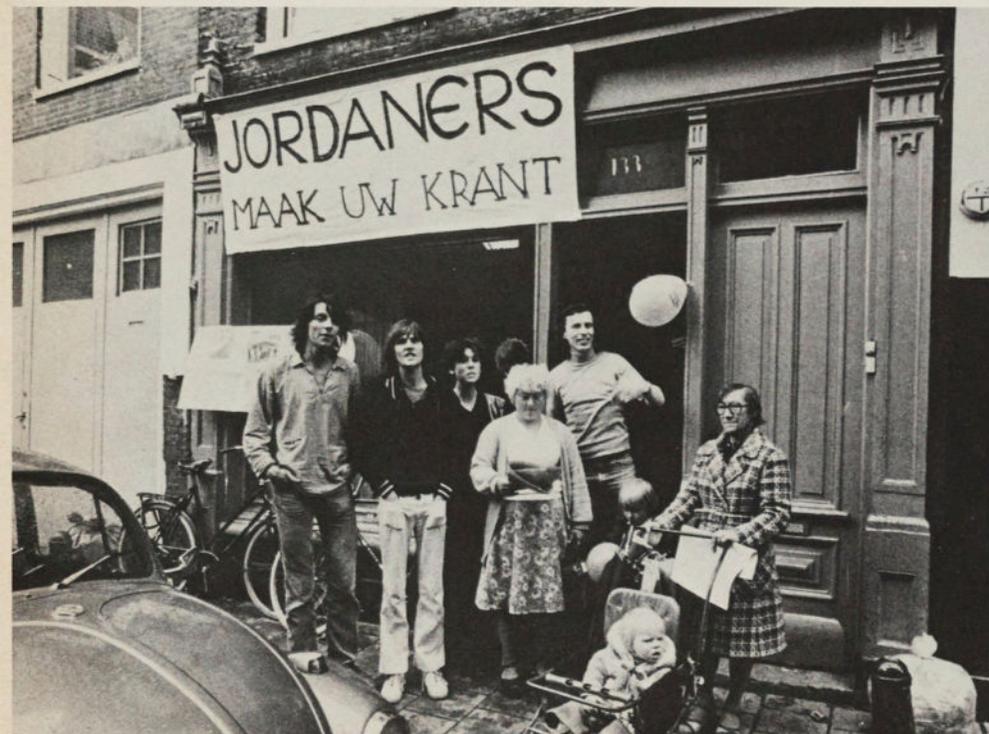
Campagne de sensibilisation, avec le concours d'un groupe d'étudiants néerlandais (distribution de tracts, collage d'affiches, interventions sur les marchés, appui par la radio locale et les journaux de quartier.) Une ancienne boutique fait office de local de rédaction - lieu d'information, réunion, débat, affichage des articles et documents (plus de 500), décision et mise en page par les habitants eux-mêmes pour chacune des 5 pages. Aucun thème n'était précisé et leur choix fut entièrement libre, mettant notamment en évidence les problèmes de la spéculation foncière dans le quartier.

Jordaners Maak uw Krant, 1978

Habitants du Jordaan, écrivez votre journal vous-mêmes. Avec la fondation De Appel, expérience d'autogestion d'une page du principal quotidien amsterdamois, le «Het Parool», à raison d'une page par jour pendant une semaine. La population du quartier central de la ville, le Jordaan, est responsable de la publication.

Jordaners Maak uw Krant, 1978

Action d'information dans le quartier du Jordaan à Amsterdam.





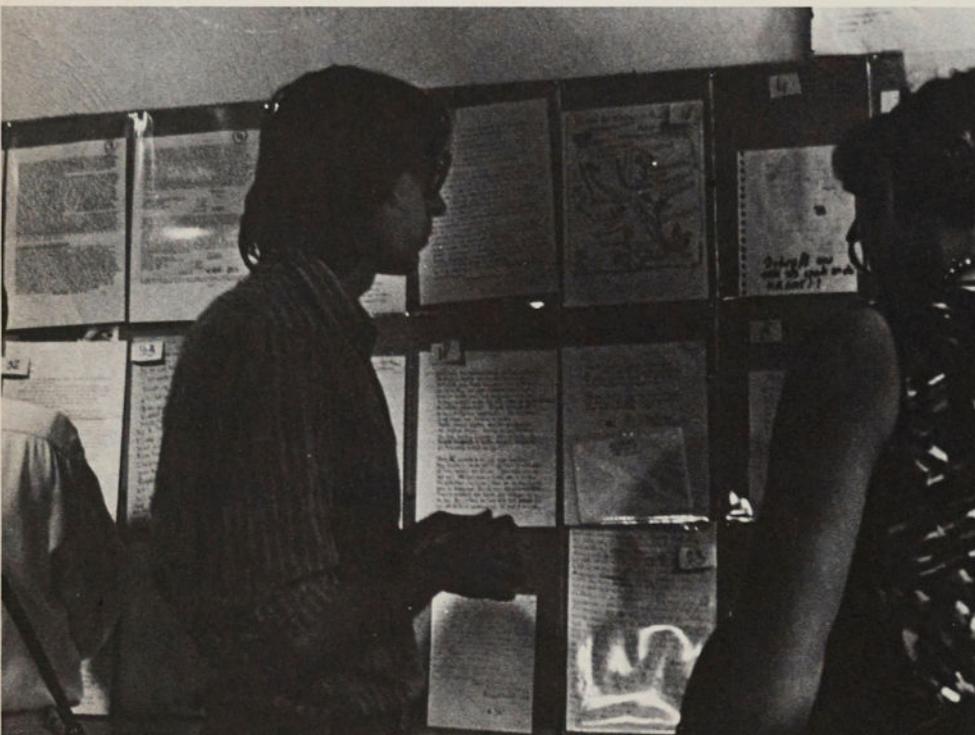
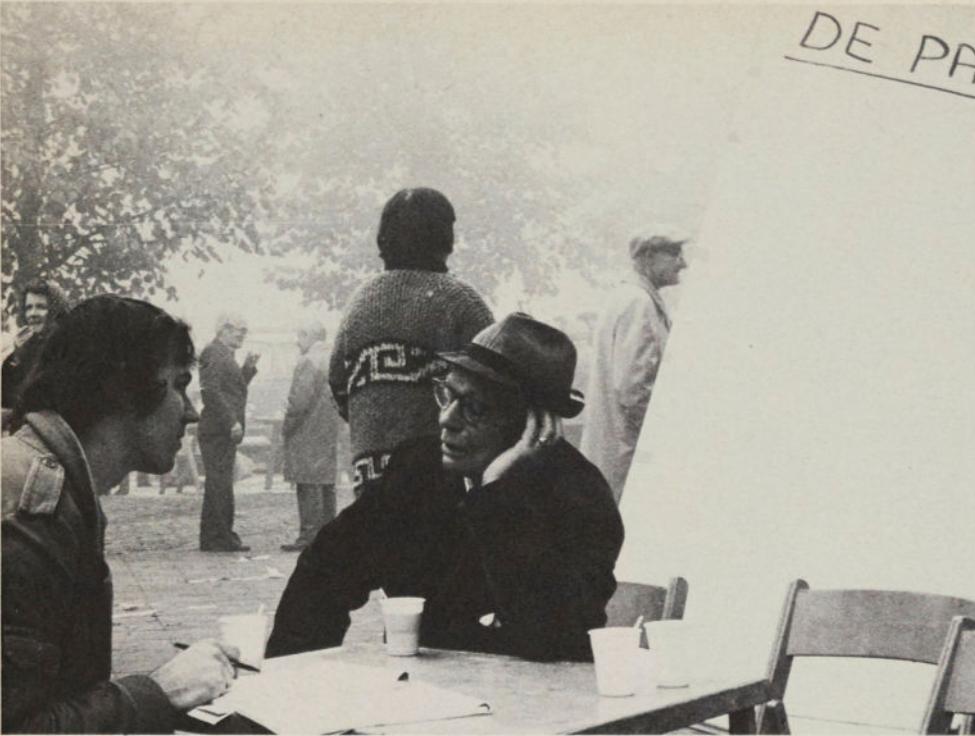
DE PA

Jordaners Maak uw Krant,
1978
Rédaction d'un article.



Jordaners Maak uw Krant,
1978
Affichage et lecture des arti-
cles.

Jordaners Maak uw Krant,
1978
Discussions autour des arti-
cles dans le but de préparer
une page.



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 krijgt om het te schrijven.

Het idee om morgen hun eigen krant te laten maken is van Herve Fischer, een Franse socioloog. Hij houdt zich vooral bezig met de uitwerking van krant, TV en radio op mensen. Stichting 'De Appel' (Nieuwsgier) is een gesubsidieerde instelling dievoor Fischer uit een zijn ideeën in de praktijk uit te voeren. Deze stichting financiert het krantengedrukt.

Er is een werkgroep opgericht die zich JORDANERS 'MAAK UW KRANT' noemt en die uit vrijwilligers bestaat. Samen met Herve Fischer heeft deze een verslagendrapje geschikt. Het Parool heeft ernaar een pagina's ter beschikking te stellen.

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

Verslag van het paling-oproer

De paling-oproer was een succes. Het was een oproer van de paling. Het was een oproer van de paling. Het was een oproer van de paling.

Iedereen kan meedoen

Iedereen kan meedoen. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.



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

JORDANERS, DIT IS UW KRANT

WORDT U AL GEHOLPEN

De hulp van de bewoners van de Jordaan is nodig om de krant te laten verschijnen. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.

RARA hoe kan dat?

Is de politie niet te veel bezig met de veiligheid van de Jordaan? Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.

ZWART GAT IN DE BELASTINGWETGEVING?

Zwart gat in de belastingwetgeving. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.

Tante Naa vertelt

Tante Naa vertelt. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.

EMANCIPATIE

Emancipatie. Het is een oproer van de paling. Het is een oproer van de paling.

Jordaners, Maak uw Krant, 1978
 Pendant une semaine les habitants du centre d'Amsterdam (quartier Jordaan) ont été invités à écrire, concevoir, mettre en page dans le principal quotidien hollandais (Het Parool) une page par jour.

De Noordermarkt VRIJ, STANDVASTIG

Opmerking vooraf	Onbegrijpelijk	Tom	Domme dingen	Green Peace	Bies
Gedicht	Om te lezen	Tom en nu	Ik wil werk	Geest ronnen in de Jordaan	Waarom kragen?
WONING	De wat voor een wijk zijn wij hier in de Jordaan?	Jordaan, stadsvernieuwinggebied	Waarom kragen?	Weg	Waarom kragen?
Probleem	Advertenties waar om het gaat?	Zaag zijn	Kinderbescherming	AAP	Wijkmark

ANDER JORDAANNIEUWS

Willemien van d'r geloof af	Paaltjesplan	Jordaanfestival '78	SPELENDERWIJS
Hokkie met duiven	9995.25	EEN BEDRIJF IN DE BINNENSTAD	Waarom kragen?
Weg	Het groene gat in de Kijkmanstraat	Wijkmark	Waarom kragen?

Comment imaginez-vous l'avenir? Guebwiller, 1979

Opération comparable à celle d'Amsterdam, mais cette fois dans l'ensemble d'une ville rurale, de 12,000h, en Alsace (F). Un thème est proposé: «Comment imaginez-vous l'avenir?». Le principal quotidien local, «L'Alsace», a donné son accord pour une page par jour pendant une semaine, qui sera prolongé par une 7^e page en raison du succès. Parution dans les deux éditions, française et allemande. Émission de la télévision locale. Campagne de sensibilisation, ouverture d'un local de rédaction au centre-ville, stands avec tables sur les marchés, annonces régulières par voiture à haut-parleur, affiches, tracts, etc.

Les débats publics, interviews, les articles écrits, illustrés et mis en page par les habitants eux-mêmes et eux-seuls, reflètent notamment de graves conflits de génération, les difficultés économiques et sociales de la région, et un pessimisme dominant quant à l'avenir.

Cette expérience, menée avec un groupe de trente personnes, fut financée par l'Office franco-allemand pour la jeunesse.

Comment imaginez-vous l'avenir, 1979



Écrivez une page par jour de votre journal, 1979
 Expérience art-mass media sur le thème «Comment imaginez-vous l'avenir?» «Les habitants de Guebwiller ont été invités à concevoir, rédiger et mettre en forme une page par jour pendant sept jours publiées dans le journal «L'Alsace».

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Deuxième page entièrement réalisée par les habitants de Guebwiller

...La ville
 On compte rester en Alsace

Nous sommes immigrés du Maroc

Aux habitants de Guebwiller

An die Einwohner von Guebwiller

Die Ansicht des dritten Alters

Pour les jeunes l'avenir est triste

Point de vue

Triste tableau

L'avenir de Guebwiller sur le plan culturel

L'avenir ne promet pas

Habitants de Guebwiller aux stylos!

guebwiller et sa région
COMMENT IMAGINEZ-VOUS L'AVENIR?
 Deuxième page entièrement réalisée par les habitants de Guebwiller

On compte rester en Alsace

Nous sommes immigrés du Maroc

Aux habitants de Guebwiller

An die Einwohner von Guebwiller

La vie culturelle à Guebwiller 1990

Energies nouvelles

...Du nouveau pour les Dominicains

Monsieur

L'an 2000

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Troisième page réalisée par les habitants de Guebwiller

L'envers du décor

Point de vue de la majorité silencieuse (3)

Plus de frontières

Mon cœur est algérien

Y'EN A PAS LA FIN C'EST PLUS POSSIBLE!

Declaracion du vainqueur de la course des commentants

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Quatrième page réalisée par les habitants de Guebwiller

L'avenir, oui mais!

L'avenir n'appartient pas aux pessimistes

Après le plus beau temps

L'homme se détruit lui-même

Le théâtre alsacien de Guebwiller ou l'avenir - Optimisme

Revenir aux valeurs humaines

Habitants de Guebwiller aux stylos!

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Cinquième page réalisée par les habitants de Guebwiller

Après le plus beau temps

L'homme se détruit lui-même

Le théâtre alsacien de Guebwiller ou l'avenir - Optimisme

Revenir aux valeurs humaines

Habitants de Guebwiller aux stylos!

A propos de la première page de l'expérience

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Sixième page réalisée par les habitants de Guebwiller

Les jeunes

Avenir de la science et science de l'avenir

Est-il possible d'imaginer l'avenir?

Pessimisme ou confiance

Relance de l'avenir

L'avenir? Je le souhaiterai un peu plus propre, plus coquet, plus fleuri

Un sport pour l'avenir?

L'équation du bonheur

Toucher des débris avec les Neveux!

LA VILLE

Parce qu'un groupe d'opérateurs

guebwiller et sa région
Comment imaginez-vous l'avenir?
 Septième page réalisée par les habitants de Guebwiller

Point de vue de la majorité silencieuse (3)

La science de l'avenir et l'avenir de la science (2)

Pour une dynamique sportive

Pour une ville accueillante

Retrouver le goût du bonheur

Communiqué du groupe de travail

LA VILLE

Parce qu'un groupe d'opérateurs

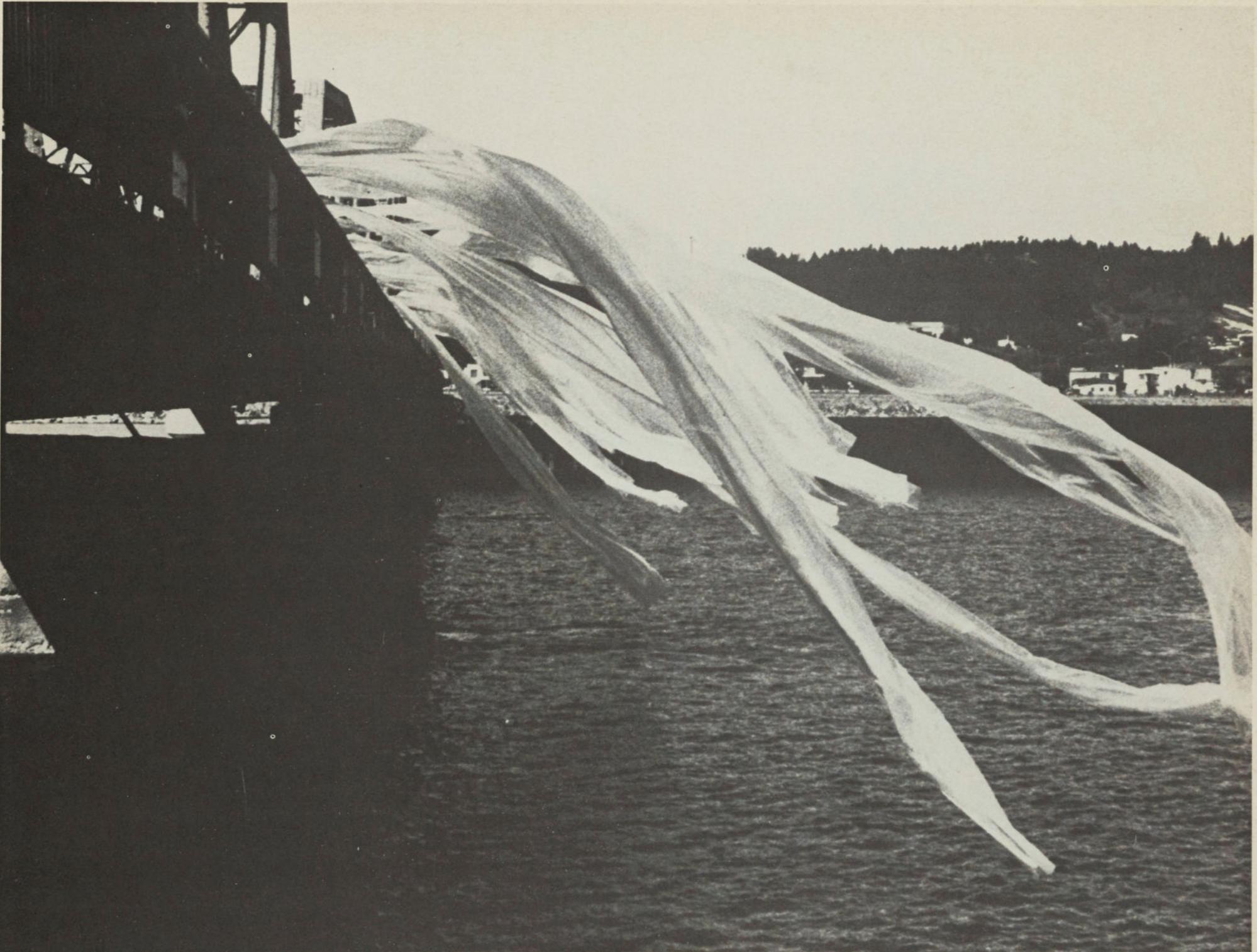
Citoyens sculpteurs, Chicoutimi, 1980



Une expérience communautaire d'art sociologique au Québec à l'occasion du symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, réalisée avec un groupe franco-québécois de 30 personnes, et qui proposa à la population, non sans succès, de démontrer que «chacun de nous est un sculpteur». En interrogeant la population sur son idée de l'art et du rôle qu'il peut avoir dans la société, l'action suscita une large participation et un vote populaire demandant le réaménagement d'une voie de chemin de fer et d'un pont désaffectés, comme lieux privilégiés de communication sociale, pour la ville.

Citoyens sculpteurs, 1980
La rue Racine à Chicoutimi.

Citoyens sculpteurs, 1980
Le pont Sainte-Anne dont le réaménagement a été choisi par la population. Intervention coordonnée par Alain Snyers.



Citoyens sculpteurs, 1980
Le pont aux milles reflets,
d'Alain Potvin.



ATELIER CITOYENS/SCULPTEURS
440 RUE RACINE 545-1854

chacun de
nous est un
sculpteur



CHICOUTIMI 1980

ART ET MYTHANALYSE, 1979

«Les enfants ont un père et une mère. Leur biographie intéresse la psychanalyse. Mais il ne naît pas de pères ni de mères: c'est la mythanalyse qui tente d'élucider les structures et les valeurs de la société. Cela résume la différence. Ce n'est pas la psychanalyse qui expliquera le passage du polythéisme au monothéisme, ni la force inconsciente de ces deux religions dans les sociétés. Ni le fait que l'idéologie avant-gardiste ait été monothéiste. En revanche, la sociologie nous montre la coïncidence entre société indivise (où groupe et famille large sont indistincts) et polythéisme; elle peut suivre l'évolution parallèle de la structure familiale et de la structure religieuse. Car, la généralisation du monothéisme coïncide avec le développement de la famille conjugale (père, mère et enfants directs). Même le développement du culte de la Vierge coïncide avec l'émancipation féminine. Et c'est la mythanalyse qui repère la présence et le rôle des grands mythes, en tant que pseudo-explications des origines, calquées sur les toutes premières interprétations que se donne le nouveau-né de sa présence au monde et de ses moyens d'y agir selon ses besoins. Interprétations élémentaires masquées et transformées par les rapports de pouvoir dans la société qui y réfère. C'est avec ces hypothèses que l'art sociologique peut enrichir sa pratique et s'aventurer plus loin. Aventure d'autant plus excitante, que la mythanalyse est balbutiante et sa pratique à inventer.» H.F. 1979.

Signalisation, Angoulême, 1980

Mise en place d'une centaine de panneaux exactement imités de ceux de la signalisation officielle. En exploitant la symbolique sexuelle (directionnel/rectangulaire) des panneaux Paris et Angoulême. À tous les grands carrefours (avec un pourcentage de panneaux «père» placés dans de fausses directions et lus comme «Paris» par les chauffeurs venant du sud de la France vers Paris pour y apporter les «primeurs», et qui créeront un embouteillage avec leurs poids lourds dans les rues étroites du centre ville. Nous plaçons aussi systématiquement des panneaux «Paris» et «père» devant les bâtiments officiels (gare, palais de justice, poste, théâtre, musée, bureau du touris-

Angoulême, 1980



me, commissariat de police, etc.) Distribution de cartes postales interrogatives, discussions avec les passants... et avec les autorités de police qui réagissent très mal à ce «parcours poétique» (nous les croisons et ils ont aussi des panneaux sous les bras!.)* D'autres interventions prévues à Sao Paulo, Québec, Épinal permettront de mieux juger de l'effet de ces signalétiques, qui peuvent jouer très diversement sur les divers registres (politique, utopie, poésie...)

*Intervention réalisée avec l'aide d'étudiants de l'École des Beaux-Arts d'Angoulême

Angoulême, 1980



Identités imaginaires, Montréal, 1981

Projet d'expérience à Montréal:
enquête événementielle sur les identités imaginaires.

Qui penses-tu être?
Qui voudrais-tu être?

Parallèlement à l'exposition au Musée d'art contemporain, je souhaite mener une expérience portant cette fois sur le thème de l'identité imaginaire (sous le nom de «Bureau d'Identité Utopique»). J'avais déjà fait cette expérience sous forme de performance ponctuelle plusieurs fois en Europe et au Canada (Vancouver, Calgary en 1976). Un premier état de ce projet est publié aussi dans le catalogue «03.23.03» («Premières rencontres Internationales d'art contemporain», Montréal 1977, p. 167).

Cette expérience est menée en collaboration avec le Musée d'art contemporain à Montréal, afin de constituer avec les étudiants un groupe de travail, et de s'assurer la collaboration des spécialistes (sociologues, psychologues, psychanalystes, notamment). Je prévois une série de 100 interviews individuelles sur ce que les gens pensent être, voudraient être, ne voudraient pas être, ce qui ferait ressortir une image de la société réelle et utopique. Le but n'est pas seulement de faire une étude sérieuse (méthodologie), mais aussi de créer un événement de communication sociale in-

terrogeant le grand public sur son identité utopique et sur l'image de la société qui en ressort.

Cela suppose de pouvoir travailler dans des lieux de rencontre (complexe Desjardins, réseau du Métro, etc.), de pouvoir afficher des cartes-réponses, montrer des vidéos, mais aussi de bénéficier de la collaboration des mass-media.

L'équipe comportera des spécialistes pour analyser les réponses (stéréotypes, symboles d'accession sociale, fantasmes, psychanalyse, mythanalyse, différences de génération, de niveau social, etc.) Tout particulièrement, les images d'identité québécoise et féminine.

Prévoir une analyse légère des réponses au fur et à mesure, pour mener au mieux l'enquête. Il est essentiel que le résultat de l'enquête revienne à ceux que nous avons interviewés, en même temps qu'au grand public (conscience comparative de ce que chacun pense des autres). Cela implique une animation.

Des débats publics sur l'identité utopique individuelle et collective, québécoise, féminine, adolescente, vieillissante, ouvrière ou de personnes privilégiées, etc., soit avec des gens de la rue, soit avec des spécialistes choisis, devraient apparaître dans les medias (presse, radio, télévision). La notion de «personnalité de base» (Mikel Dufrenne) serait intéressante à envisager sous l'angle utopique.

Dates: novembre/décembre 1981.

1366

NOM F I S C H E R

Prénoms HERVÉ XAVIER LOUIS



Né le 14 OCTOBRE 1941
à BOURG LA REINE
HAUTS DE SEINE

NATIONALITÉ FRANÇAISE

Taille 1 M
Signes particuliers o o o
Domicile 59
PAR
17



nature du titulaire

Fait le par



P^r Le Préfet de Police
et par délégation :
Le Préfet, Secrétaire Général

Empreinte index gauche



Chronologie

1971

ACTIONS

«Hygiène de l'art», tract, nov.
«Hygiène de l'art»: la déchirure», envoi postal, déc.

RECUEIL

«La vie d'artiste», 10 sérigraphies, préface de Pierre Restany.

1972

EXPOSITION COLLECTIVE

«Impact II», Musée d'art moderne de Ceret, France.

ACTIONS

«Hygiène du Musée», envoi postal.

«Hygiène du plastique, usage ultime du chlorure de vinyle».

«Le conditionnement dans la deuxième moitié du XXIème siècle».

«Pilules anticonceptuelles pour artistes».

RECUEIL

«Sans titre», en collaboration avec George Badin.

1973

EXPOSITIONS SOLO

«La vie d'artiste» Galerie Liliane François, Paris, France; Galerie Matarasso, Nice, France.

ACTION

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

RECUEILS

«Identité-Fiction», six sérigraphies, ed. Laage, Paris, France.

«1 + 1» en collaboration avec J.-F. Bory, ed. Gheerbrant, Montréal, Canada.

1974

EXPOSITIONS SOLO

«La déchirure des oeuvres d'art», Galerie La Bertesca, Gènes, Italie; Galerie Impact, Lausanne, Suisse; Galerie Stadler, Paris, France.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

Palais des Arts et de la Culture, Brest, France; Maison de la culture, Amiens, France.

«Prospectiva 1974», Sao Paulo, Brésil.

«L'art en position critique, pratique et théorie», Rio de Janeiro, Brésil.

«L'art contre l'idéologie», Galerie Rencontre, Paris, France, déc. Organisé par B. Teyssebre.

«Art et communication marginale, tampons d'artistes», une initiative de H. Fischer, Institut de l'Environnement, Paris, France; Galerie Hervé Alexandre, Bruxelles, Belgique; Galerie Écart, Genève, Suisse.

ACTIONS

«Signification de l'art sociologique», envoi postal, juin.

«Qu'est-ce que l'art sociologique», envoi postal, juin.

«Collectif d'art sociologique», Le Monde (Paris), 10 oct. Premier manifeste du Collectif d'art sociologique.

«Pharmacie Fischer et Cie: Pilules», Galerie Hervé Alexandre, Bruxelles, Belgique.

VIDÉO

«Hygiène des chefs-d'oeuvre», 30 mn.

1975

EXPOSITIONS SOLO

«La déchirure des oeuvres d'art», Véhicule Art, Montréal, Canada; Galerie One, One, One, Winnipeg, Canada.

«Hygiène de la peinture», Galerie le Flux, Perpignan, France.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

«Vidéo-Art Impact», Lausanne, Suisse.

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique.

Espace Cardin, Paris, France.

Palais des Diamans, Ferrare, Italie.

«Art et communication marginale, tampons, d'artistes»

une initiative de H. Fischer, Galerie Cheap Thrills, Helsinki, Finlande; Galerie Saint-Petri, Institut d'Histoire de l'art, Lund, Suède; Institut Français de Cologne, Allemagne; I.C.C., Anvers, Belgique; Musée d'art contemporain, Sao Paulo, Brésil; C.A.Y.C. Buenos Aires, Argentine.

«Expanded Media», Centre culturel des étudiants de Belgrade, Yougoslavie.

«Art sociologique I: L'art et ses structures socio-économi-

ques», Galerie Germain, Paris, France, mars. Une initiative du Collectif d'art sociologique.

«Art sociologique II: Problèmes et méthodes de l'art sociologique», Galerie Mathias Fels, Paris, France, mars. Une initiative du Collectif d'art sociologique.

«Art sociologique III: Art et communication», Institut Français de Cologne, Allemagne, Une initiative du Collectif d'art sociologique.

«Le collectif d'art sociologique», I.C.C., Anvers, Belgique, avr.-mai; Galerie Wspolczesna, Varsovie, Pologne, juin; Musée Galliera, Paris, sept. (Second manifeste du Collectif d'art sociologique): C.A.Y.C., Buenos Aires, Argentine.

«Une expérience franco-allemande. Neuenkirchen, démarches sociologiques et écologiques», Musée d'art Moderne, Paris, France.

ACTIONS

«Hygiène de l'art: trois esuie-mains», «Hygiène de l'art: la déchirure»; tracts du 28 février.

«Le musée Beaubourg», Banque de France (Agence Raspail), 10 janv. En liaison avec l'exposition «L'art et ses structures socio-économiques».

«Pharmacie Fischer et Cie: Pilules», Bruxelles, Belgique; Neuenkirchen, Allemagne; Sao Paulo, Brésil.

1976

EXPOSITION SOLO

«La déchirure des oeuvres d'art», Galerie de l'Université Simon Fraser, Burnaby, Canada.

EXPOSITION COLLECTIVE

«Bombardando Venezia», Biennale de Venise, Italie, juin. Troisième manifeste du Collectif d'art sociologique.

ACTIONS

«Contextual Art Seminar», CEAC, Toronto, Canada, nov. Avec J. Swidzinski, Provisional Art Language, J. Kosuth, S. Charlesworth, A. McCall, J.-A. Daugher, A. Marnas.

Ouverture de l'I.I.R. (International Institutional Register / Institutions artistiques marginales), Écart, Genève, Suisse.

Ouverture de l'École Sociologique Interrogative, Pa-

ris, France.

«La vie quotidienne dans quatre quartiers de Perpignan», intervention urbaine, collectif franco-allemand.

«Pharmacie Fischer et Cie», Piazza del Duomo, Milan, Italie.

1977

EXPOSITION SOLO

«La déchirure des oeuvres d'art», Galerie de l'Université de Calgary, Canada.

EXPOSITION COLLECTIVE

«Bureau d'identité utopique», 03 23 03, Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal, 1977, Galerie nationale du Canada, Ottawa, mai.

ACTIONS

«La vie quotidienne à Hanovre comparée avec celle de Perpignan», échange d'information entre ces deux villes à travers leurs journaux.

«Bureau d'identité utopique», série de performances.

Intervention, Documenta 6, Kassel (publication du C.A.Y.C.). Séminaire «Art et transformation sociale», École Sociologique Interrogative, Paris, France.

Manifeste IV de l'art sociologique.

Front hors New York.

Séminaire à l'E.S.I. sur le court-métrage engagé en France et en Allemagne.

Participation à la rencontre de Varsovie, Galerie Rémont sur l'art sociologique et l'art contextuel.

1978

EXPOSITION COLLECTIVE

«Jordaners, maak uw Krant», Fondation de Appel, Amsterdam, Hollande.

ACTIONS

Échange de pages locales (en fac-similé traduit) puis échange d'articles d'information locale entre la «Hanovershe Allgemeine Zeitung» (Hanovre) entre le «Hamburger Abendblatt» (Hambourg) entre le «Rottale Anzeiger» (Eggenfelden) et «l'Indépendant» (Carcassonne).

Invité du lundi, France-Culture, 27 mars.

En collaboration avec Fred Forest, six heures de radio en direct avec les auditeurs, Radio Belge de Liège.

Méthodologie de l'art socio-

logique: pollution touristique, travail sur la population de Stadt Blankelberg: pollution industrielle, travail en collaboration avec la population de Krautscheid-Seifen.

Festival de performance d'Arnhem, Hollande.

«Jordaners, maak uw krant», journal «Het Parool», Amsterdam, Hollande.

Participation à la rencontre internationale de Graz, Autriche, «Art, Artists and the Média».

1979

EXPOSITION DE GROUPE

«Tendances de l'art en France, 1968-1978, 2 - les partis pris de Gérard Gassiot-Talabot», Musée d'art Moderne, ARC 2, Paris, France.

ACTIONS

«L'histoire de l'art est terminée», performance-exposition, organisée par le C.A.Y.C., Centre George Pompidou, France, fév.

«L'art sociologique, que se passe-t-il?», rencontre-débat organisée par la revue + - 0, avec F. Forest, J.-P. Thénot, J.-P. Van Tieghem, A. Snyers.

«Terminus tout le monde descend», performance, salle d'attente de la gare des Brotteaux, Festival d'art de Lyon, France.

«Les chaises ne sont pas libres», performance-manifestation organisée par le C.A.Y.C. et l'Université de New York, Palazzo Grassi, Venise, Italie, août.

«Écrivez une page par jour de votre journal», journal «L'Alsace», Guebwiller, France. Émission FR3, Alsace, 28 août.

«La fin des avant-gardes», débat organisé au titre de E.S.I., Musée d'art moderne de Paris, France, nov.

1980

ACTIONS

Fondation des «Cahiers de l'École Sociologique Interrogative», Paris, France.

«Action de signalisation artistique, Angoulême, France, mai.

«Citoyens / Sculpteurs», atelier, Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi, Canada, 38 juin - 11 juil.

«Bière humaine», performance, Symposium International de Sculpture environne-

mentale de Chicoutimi, Canada.

Colloque «Penser l'art actuel», Biennale de Paris, France.

1981

EXPOSITION COLLECTIVE

«Citoyens sculpteurs» (en collaboration avec P. Fertray, F. Garcia-Mochales, S. Hirigoyen, C. Rostini, A. Snyers, B. Venet) Centre culturel Canadien, Paris, France, 2 avr. - 31 mai.

ACTIONS

«L'art en contexte social réel», débat, Centre Beaubourg, Paris, France, févr.

«Action de signalisation artistique», Biennale de Sao Paulo, Brésil, oct.

«Action de signalisation artistique», Colloque Art et Société, Québec, Canada, oct.-nov.

Bibliographie

1972

PÉRIODIQUES

BOUYEURE, C., «Comparaisons», *Lettres Françaises*, 23 juin 1972.

FISCHER, H., «Art sociologique. Pour une pratique artistique socio-pédagogique», *Artitudes International* (1), févr. 1972.

CATALOGUE

FISCHER, H., «Hygiène de l'art: Défense d'Art-Fischer», in: catalogue *Occupation de l'espace*, Toulouse, mars 1972.

OUVRAGE

PARMELIN, H., *L'art et la rose*, Paris: U.G.E., 1972.

1973

PÉRIODIQUES

PLUCHART, F., «Le coup de main d'Hervé Fischer», *Combat*, avril 1973.

PLUCHART, F., «Dix questions sur l'art sociologique et l'art corporel», *Artitudes International* (6-8), déc. 1973-mars 1974.

FISCHER, H., «La quatrième dimension de l'espace pictural: analyse de la fonction sociologique du cadre», *Artitudes International*, (4), mai 1973.

FISCHER, H., «Entretien avec Bernard Teyssèdre», *Artitudes International* (4) mai 1973.

GAUDET, M., «La contestation d'Hervé Fischer», *Le Patriote Côte d'Azur* (300), 22 juin 1973.

FISCHER, H., «Propos recueillis par Claude Bouyeure», *Opus International* (47), automne 1973.

CADERE, A., «Choses à dire», *Opus International* (47), nov. 1973.

FISCHER, H., «Hygiène de Ben», *l'Humidité*, déc. 1973.

FISCHER, H., Art et communication», *Micro et caméra* (51-52), 1973.

CATALOGUES, BROCHURES

FISCHER, H., «Hygiène de la critique d'art ou le genou de Clair», in: catalogue *Rencontre La Rochelle*, févr. 1973.

FISCHER, H., «À propos de l'art conceptuel», in: *Cadre de vie*, Institut de l'Environnement, Paris, 1973.

FISCHER, H., «Hygiène de l'art. Repères», in: catalogue *Badin / Fischer*, Palais des Beaux-Arts, Brest, 1973.

FISCHER, H., *Identité / Fiction, circulaire no 292*, Paris: Laage, 1973.

OUVRAGE

FISCHER, H., «Travaux critiques sur l'idéologie des matières plastiques», in: *Le plastique dans l'art*. Paris: André Sauret, 1973.

1974

PÉRIODIQUES

BERGER, R., DUVIGNAUD, J., MORIN, E., RESTANY, P., «Sur Fred Forest», *Coloquio Artes* (16), févr. 1974.

«Art sociologique - Hervé Fischer», *l'Humidité* (21), févr. 1974. Numéro spécial sur Fischer.

FOREST, F., «Art - Communication», *Coloquio Artes* (16), févr. 1974.

VACHEY, M., «De l'arrière-fait au Tiers-monde», *Chroniques de l'art vivant* (47), mars 1974.

FISCHER, H., «Hygiène de la couleur», *Chroniques de l'art vivant* (49), mai 1974.

MONNIER, J., «L'hygiène de l'art, une ironie subversive», *La Tribune de Lausanne*, 5 juin 1974.

HAHN, O., «Hervé Fischer», *l'Express*, 17 juin 1974.

LEPAGE, J., «Enquête sur la province», *Opus International* (51), juin 1974.

RESTANY, P., «L'art sociologique d'Hervé Fischer», *Quotidien de Paris*, 3 juillet 1974.

THÉNOT, J.-P., «Champ artistique spécifique et champ non-spécifique», *Artitudes International* (12-14), juillet-sept. 1974.

FISCHER, H., TEYSSÈDRE, B., «La déchirure des oeuvres d'art comme pédagogie», *Artitudes International* (12-14), juillet-sept. 1974.

SCHWARZBAUER, G.F., «Künstlerstempel», *Magazin Kunst*, été 1974.

BEAUNE, C., «La drôle d'hygiène d'Hervé Fischer», *Quotidien de Paris*, 3 juillet 1974.

RESTANY, P., «Hervé Fischer», *Domus* (537), août 1974.

FISCHER, H., FOREST, F., THÉNOT, J.-P., «Collectif d'art sociologique», **Le Monde**, 10 octobre 1974.
THÉNOT, J.-P., «Identités», **Artitudes International** (15-17), oct.-déc. 1974.
FOREST, F., «Le médiateur d'un dialogue», **Artitudes International** (15-17), oct.-déc. 1974.
AKOUN, A., «Art et communication marginale», **Communication et Langage**, 31ème trimestre 1974.
FISCHER, H., «Soziologie der Kommunikation», **Magazin Kunst** 14 (4), 1974.
BORD, D., «L'art est un jeu», **Tribune de Genève**, 27 nov. 1974.

CATALOGUES

FISCHER, H., «Hygiène de l'art: la déchirure», catalogue de la galerie La Bertesca, Gênes, févr. 1974.
FISCHER, H., «Hygiène des chefs-d'oeuvre», catalogue **Impact-Vidéo**, Lausanne, sept. 1974.

OUVRAGE

FISCHER, H., **Art et communication marginale. Tampons d'artistes**. Paris: Balland, 1974.

1975

PÉRIODIQUES

TEYSSÈDRE, B., «L'art contre l'idéologie», **Artitudes International** (18-20), janv.-mars 1975.
LEHMANN, H., «Stop! Look! See!», **The Montréal Star**, 8 févr., 1975.
TOUPIN, G., «Hervé Fischer: une campagne prophylactique», **La Presse**, Montréal, 16 févr. 1975.
GOSSELIN, C., «Sur l'hygiène de l'art...», **Le Devoir**, Montréal, 14 févr. 1975.
TEYSSÈDRE, B., POINSOT, J.-M., JOUFFROY, A., FOREST, et al., «Dossier sur l'art sociologique», **Opus International** (55), avr. 1975, Numéro spécial sur l'art sociologique.
TEYSSÈDRE, B., «L'art après la mort de l'art», **Études philosophiques** (2), avril-juin 1975.
RONA, S., «Art sociologique, Hervé Fischer, + - 0 (8), 1975.
CIRICI, A., «Art sociologique», **Serra d'Or** (184), 1975.
RESTANY, P., «Arte Sociolo-

gica», **Domus** (548), juillet 1975.
«Der Zusammenhag Zwischen: Kunst und Gesellschaft», **Magazin Kunst** (15), 1975.
FOREST, F., «Sentimentalité et art sociologique», **Artitudes International** (27-29) oct.-déc. 1975.
FISCHER, H., «Manifesto no 2 for sociological art», **Control magazine** (9), déc. 1975.

CATALOGUES

FISCHER, H., «Signification et extension de l'art sociologique», catalogue **Art sociologique I**, Galerie Germain, Paris, janv. 1975.
FISCHER, H., «Problèmes et méthodes de l'art sociologique», entretien avec Otto Hahn, catalogue **Art sociologique II**, Galerie Mathias Fels, Paris, mars 1975.
FISCHER, H., «Théorie de l'art sociologique», catalogue **Collectif d'art sociologique**, Musée Galliera, Paris, juin 1975.

OUVRAGE

FISCHER, H., «Position de l'art sociologique», in: **Skira annuel, art actuel**, Genève, 1975.

1976

PÉRIODIQUES

COMBALIA, V., «Qué es verdaderamente el arte sociológico?», **Batik**, mai 1976.
TORRIANI, F., «Arte sociologica, utopia», **Gala**, juillet 1976.
PONTI, L.-L., «Hervé Fischer in piazza a Milano», **Domus** (557), août 1976.
FOX, M., «Torn art», **The Vancouver Sun**, 28 oct. 1976.
GIBSON, H.-J., «Hervé Fischer expounds new art», **Emery Weal** (50), nov. 1976.
RESTANY, P., «La Biennale de Venise», **Domus** (560), nov. 1976.
BARNADAS, J., FISCHER, H., «Entrevista sobre arte sociológico», **Revista de Occidente** (13) nov. 1976.
FISCHER, H., «100 panneaux de signalisation dans la rue», **Die Löwe** (8), 1976.
FISCHER, H., «Sociological art as utopian strategy», **The Fox** (3), 1976.
FISCHER, H., «Notes et commentaires», **Parachute** (5), hiver 1976.

FISCHER, H., «The meaning and span of sociological art», **Parachute** (5), hiver 1976.

1977 PÉRIODIQUES

FRY, P., «Le potage outaouais, a contextual prescription / description for Jan Swidzinski and Hervé Fischer», **Parachute** (6), printemps 1977.
COMBALIA, V., «Qué sexo tiene Catalunya», **Batik**, avril 1977.
FOREST, F., FLUSSER, V., RESTANY, P., «Le m² de Fred Forest», + - 0 (17), mai 1977.
FOREST, F., «La soupe au canard», **Artitudes International** (39-44), avr.-nov. 1977.
FOREST, F., «Le m² artistique», + - 0 (18) juil.-sept. 1977.
«Entretien Hervé Fischer - Giuseppe Panza à Milan, février 1976», **Parachute** (7), été 1977.
«Une guérilla philosophique», entretien entre Hervé Fischer et François Pluchart, **Artitudes International** (39-44), avr.-nov. 1977.
FRY, P., WOODROW, P., «Discussion», **Parachute** (8), automne 1977.
MALLANDER, J.-O., «Hervé Fischer's anti-conceptual art pill», **North Information** (80), 1977.
«Sociological art group», **Contemporair art** (9), (la Mamelle, Californie), 1977, Numéro spécial: «From Europe».
GRIBLING, F., «Sociale Plastic», **De Museum journal** (4), Amsterdam, 1977.

CATALOGUE

FISCHER, H., «Le Bureau d'identité utopique», in: **03 23 03 Premières rencontres internationales d'art contemporain**, Montréal, 1977. p. 129.

OUVRAGES

FISCHER, H., **Théorie de l'art sociologique**. Tournai: Casterman (coll. «Synthèses contemporaines»), 1977.
FOREST, F., «Art sociologique, vidéo», Paris: U.G.E., 1977.
OZ, D., «Hervé Fischer», in: **Contemporary Artists**. London / New-York: St. James Press, 1977.
«Entretien J. Ardoino, R. Barbier, H. Fischer, J. Lourau», in: BARBIER, R., **La recherche - action dans l'institution éducative**. Paris: Gauthier-Villars, 1977.

1978

PÉRIODIQUES

FISCHER, H., «À la recherche d'une société perdue», **Nouvelles littéraires**, 2 mars 1978.
WICK, R., «Kunst als sozialer prozess», **Kunst Forum** (27), mars 1978.
FISCHER, H., «Théorie de l'art sociologique et action», (interview), + - 0 (20), avril 1978.
GRIBLING, F., «Art sociologique», **Museum Journal** (5), 1978.
LYOTARD, F., Notes préliminaires sur la pragmatique des oeuvres», **Critique** (378), nov. 1978.

CATALOGUE

FISCHER, H., «Travail dans la rue: conditions fondamentales à remplir», in: catalogue **Les artistes sur les pavés**. École des Beaux-Arts, Angoulême.

OUVRAGES

BORDIER, R., **L'art moderne et l'objet**. Paris: Albin Michel, 1978.
LEVESQUE, J.-J., **Le complexe de Pompei**. Paris: Horay, 1978.
RAGON, M., **L'art pour quoi faire**. Paris: Casterman, 1978.
FISCHER, H., «Art sociologique, la vidéo sociologique», in: Richard Kriesche, **Art Artists and the Media**. Graz: AVZ, 1978.

1979

PÉRIODIQUES

FISCHER, H., SNYERS, A., «Art sociologique. Jordaners, maak uw krant», + - 0 (26), juin 1979.
«Art sociologique, Que se passe-t-il?», + - 0 (26), juin 1979.
TORRIANI, F., «La pratica della comunicazione come del sociale» **Cinéma Nuovo** (259) juin 1979.
D'AMORE, B., «Critica della critica», **Quest'arte**, nov. 1979.
YAMAGUCHI, «Art sociologique», **Sogetsu** (119), 1979.

CATALOGUES

FISCHER, H., «Notes sur la fin des avant-gardes», in: **Tendances de l'art en France II, les partis-pris de Gérard Gasiot Talabot**. Paris: Musée d'art moderne, 1979.
FISCHER, H., «Theory of sociological art», in: **Esperienze**

di contestualita sociale. Buenos Aires: C.A.Y.C., 1979.

FISCHER, H., **Jordaners, maak uw krant**. Amsterdam: De Appel, 1979.

OUVRAGES

RESTANY, P., **L'autre face de l'art**. Paris: Galilée, 1979.
SWIDZINSKI, J., **Art, Society and Self Consciousness**. Calgary: Alberta College of Art, 1979.

1980

PÉRIODIQUES

FISCHER, H., «Les trois portes du palais du Louvre», **Studio International** 195 (990) 1980.
FISCHER, H., SNYERS, A., «Art sociologique, que se passe-t-il?», + - 0 (29), avr. 1980.
FOREST, F., «Art sociologique (acte II)», + - 0 (29), avr. 1980.
FISCHER, H., «Sculpture sociologique», **Intervention** (8), 1980.
FISCHER, H., SNYERS, A., «Citoyens-Sculpteurs», **Intervention** (9), automne 1980.
TOUPIN, G., «Hervé Fischer en quête des citoyens sculpteurs», **La Presse** (Montréal), 26 juillet 1980.
GROUPE UNTEL, «Comportement en rupture», **Libération** (Paris), 7 juillet 1980.
LEMELIN, S., «Une grande opération d'accessibilité à l'art», **Le Quotidien** (Chicoutimi), 2 août 1980.
WICK, R., «Neverscheinungen zur kunstsoziologie», **Kunst Forum** (40), 4/1980.

CATALOGUES, BROCHURES

L'art comme pratique philosophique. Paris: Cahier de l'École Sociologique Interrogative, 1er trimestre 1980.
Crises. Paris: Cahier de l'École Sociologique Interrogative, second trimestre 1980.
Deux expériences d'art sociologique, Perpignan, Guebwiller. Paris: Cahier de l'École Sociologique Interrogative, troisième trimestre 1980. Édition bilingue français-allemand.
Le Sympographe. Chicoutimi: Université du Québec, 1980. (Journal du Symposium International de sculpture environnementale).
Performances, Québec 1980. Montréal: Véhicule Art, 1980.

OUVRAGES

BALANDIER, G., **Le pouvoir sur scènes**. Paris: Balland, 1980.
LOUREAU, R., **L'auto-dissolution des avant-gardes**. Paris: Galilée, 1980.

1981

PÉRIODIQUES

ARTAUD, E., «Chacun de nous est un sculpteur», **Arts Magazine**, (14-17), avr. 1981.
TORRIANI, F., «Punte e virgola», **Marka** (2), avr. 1981.
LEVEQUE, J.-J., «Tous dans la rue», **Les Nouvelles littéraires**, 21 mai 1981.
FOREST, F., THÉNOT, J.-P., «Collectif d'art sociologique (suite et fin)», **Intervention** (12), juin 1981.
FISCHER, H., «Pour une nouvelle étape de l'art sociologique», **Intervention** (12), juin 1981.

OUVRAGES

FISCHER, H., **Art et communication marginale 2**. Genève: Écart, 1981.
FISCHER, H., FERTRAY, P., ROSTINI, C., SNYERS, A., et al. **Citoyens Sculpteurs. Une expérience d'art sociologique au Québec**. Paris: S.E.G.E.D.O., 1981.
FISCHER, H., **L'histoire de l'art est terminée**. Paris: Balland, 1981.
SELZ, P., STILLES, K., **Art in our times, a pictorial history, 1890/1980**. New-York: H.N. Abrams, 1981.

Catalogue

Responsable de l'événement:

Manon Blanchette, conservatrice

Bibliographie et chronologie:

Louise Gagné

Photographies:

Hervé Fischer

Yvan Boucherie pp. 35 43, 47

Graphistes-conseils:

Couthuran, Québec

Pour leur aide précieuse à

chacune des étapes de la réa-

lisation de cet événement

nous tenons particulièrement

à remercier:

Hervé Fischer

Sophie Hirigoyen

Le Ministère des Affaires

extérieures du Canada

L'Office franco-québécois

Le café «Les Gâtéries»

La ville de Montréal

ISBN 2-551-04504-5

Dépot légal:

Bibliothèque nationale

du Québec

4^e trimestre 1981

Réalisation:

Direction des communications

© Ministère des Affaires

culturelles, 1981.



PARIS

PERE

ROEHJE
COIFFURE

7
papiererie

CAPITE, SAS

**AYEZ PLUS D'IMAGINATION
QUE LES BUREAUCRATES**

MARSEILLE - 8-9 Février 1978
Centre Bourse

**DITES-LE AVEC
DES TAMPONS**

ARSEILLE 8-9 Février 1978
Centre Bourse



HERVÉ FISCHER

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.
LES PILULES PLASTIQUES, C'EST LA VIE !

**HARICOT
HYGIÈNE
DU
DAD-ART**

ÉCOLE SOCIOLOGIQUE INTERROGATIVE
Le Concierge : Hervé FISCHER

IDENTITÉ / FICTION

