

ETC



Signes et langages du numérique ou l'éloge de leur détournement

Hervé Fischer, Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 6 août - 6 septembre 2003

Manon Blanchette

Numéro 65, mars-avril-mai 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35105ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Blanchette, M. (2004). Compte rendu de [Signes et langages du numérique ou l'éloge de leur détournement / Hervé Fischer, Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 6 août - 6 septembre 2003]. *ETC*, (65), 68-70.

Buenos Aires

HERVÉ FISCHER

SIGNES ET LANGAGES DU NUMÉRIQUE OU L'ÉLOGE DE LEUR DÉTOURNEMENT

Hervé Fischer, Museo nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires. 6 août - 6 septembre 2003

Entre le voir et le faire, la peinture d'Hervé Fischer nous entraîne dans un monde qui nous est familier. Amenées au rang du « fait main », les icônes quotidiennes d'un monde dirigé par des valeurs économiques prennent chez Fischer un sens joyeusement critique. Mais qu'en est-il exactement de cet acte de peindre tout en apparence renouvelée ? Comment se situe-t-il dans le parcours de l'artiste ?

À ce propos, c'est à Duchamp que revient la définition du « faire ». C'est, dit-il, « choisir entre le tout fait et le tout trouvé, opérer une discrimination entre le ready-made déjà là et l'invention authentique... comme la remontée lente d'un fragment de cette vie secrète, ignorée, impersonnelle, jusqu'à ce qu'elle émerge et que, toute trouvée, l'on bute dessus comme sur une découverte¹. Voilà donc ce qui motive Fischer. Après avoir fait de l'art sociologique conceptuel prenant pour sujet le collectif, celui-ci redécouvre la possibilité de peindre, de matérialiser dans une fonction critique le médium qu'il avait volontairement pulvérisé.

Ses choix sont effectivement multiples car la peinture n'est pas morte pour autant. Il doit cependant assumer sa position privilégiée, se rendre disponible à l'expérience. Car, pour paraphraser à nouveau Duchamp, il faut savoir comment tendre une surface où l'expérience de la découverte se matérialise.

En d'autres termes, il faut accepter la position fragile de celui qui livre un peu de lui-même, un peu de ce qui le rend unique et l'éloigne d'une position purement intellectuelle.

Mais Hervé Fischer est sociologue et lucide par rapport aux changements profonds qu'a subis la société, ces derniers vingt ans. Voilà donc le sujet du regard qu'il entend maintenant partager avec nous. Il y a d'abord l'expérience de la peinture. Le geste de peindre et le plaisir qu'il recèle. Car, chaque trait de pinceau, s'il évoque par exemple le langage binaire de l'informatique, suppose également un « espace-temps » propre à l'artiste, un moment de solitude où le dédoublement de ce qu'est Fischer s'inscrit sur la surface du tableau. Ce qu'Éliane Escoubas appelle « l'apparaître de l'œuvre » ou ce moment d'harmonie entre l'identité de l'artiste et le signe transmis dans l'œuvre². C'est d'ailleurs pourquoi Fischer reprend inlassablement son geste imparfait, celui qui fait naître le trait de couleur. Un trait répété activement et qui propose une lecture dynamique de l'œil

sur le tableau, alors que celui-ci se laisse attirer par les similitudes de couleurs et les rythmes qu'elles induisent, et le mouvement du tableau lui-même dont la surface oscille des milles pulsions de vie que transmet l'acte de peindre.

De plus, les peintures de Fischer sont pour ainsi dire à double volets. D'une part, elles reprennent des icônes contemporaines que la société n'a plus la force de critiquer, sauf dans quelques rares cas. Rappelons-nous l'indignation collective et le débat médiatique à la veille du 25 décembre 2002, lorsqu'un clonage humain avait été annoncé. Cette nouvelle anecdotique venait alors de rencontrer les limites d'une éthique collective dont Fischer discute judicieusement par son choix du médium et par le processus auquel il s'astreint de manière rigoureuse et méthodologique.

Le deuxième volet de sa peinture rejoint la peinture elle-même et son esthétique. Car, faut-il le préciser, cette répétition, si elle risquait de niveler l'espace de l'œuvre pour ne laisser voir que le concept froid et objectif, par le geste imparfait de la main, devient subjective et porte la marque du moment éphémère. Par le mouvement des formes et des couleurs de l'œuvre et par son propre geste de peindre, Fischer donne vie à sa peinture et propose un regard critique sur notre société, ses icônes et ses mythes. Par exemple, c'est dans sa série sur l'ADN, réalisée en 1999, que Fischer se laisse en effet des libertés, celle de choisir les couleurs pour leurs effets sur l'œil de celui qui regarde, ou celle du rythme de la répétition et de l'accident qui, comme le titre d'une œuvre de la même année l'indique, devient l'événement. Bref, le travail de Fischer réunit des méthodologies qui sont opposées selon qu'elles proviennent de la sociologie ou de la peinture.

On se souviendra, en effet, qu'à la fin des années soixante-dix, Fischer avait totalement rejeté la peinture pour mettre de l'avant « l'action sociologique », qui se définissait par une mobilisation sociale dont les installations multidisciplinaires étaient les métaphores. Celles-ci, bien que réalisées à partir d'objets industrialisés, se révélaient à l'avant-garde d'une esthétique du foisonnement que l'on voit encore aujourd'hui comme l'expression du rejet des valeurs bourgeoises de notre société. Il n'en demeure pas moins que cette esthétique fait aujourd'hui « histoire » et ne surprend plus personne. Fischer préfère une stratégie moins interventionniste mais efficace et pertinente d'actualité. Il choisit à son tour le « hiatus » comme espace significatif et critique. Nous pensons, entre autres, à



Hervé Fischer, *La métamorphose d'Euclide*, 2000. 122 x 91 cm.

l'intervalle entre la répétition automatique du geste et l'accident de la main, entre la représentation de la perfection et celle de l'imperfection si humaine, entre ce qui fait que l'un n'est pas l'autre sur le plan de ce que nous sommes comme individu génétiquement représenté.

Car n'est-ce pas dans cette réconciliation de l'irréconciliable que les choses se passent, qu'une brèche s'ouvre sur la différence ou sur ce qui pourrait bien l'être ? Sur ce qui constitue le regard critique et esthétique ? La peinture de Fischer agit en effet sur ces deux plans. Elle fait réfléchir, nous laisse perplexe quant à l'avenir de notre société et, à la fois, nous séduit en nous proposant un plaisir esthétique renouvelé. Ce choix, manifeste dans les peintures des années 1999, se poursuit sans difficulté avec les tableaux illustrant les courbes du Nasdaq de 2000.

S'attaquant, non sans une pointe d'humour, aux signes d'enrichissement du collectif et du particulier, Fischer réalise des surfaces colorées que traversent des lignes graphiques hautement significatives aux lendemains de baisses importantes des valeurs en bourse. Même dépouillés de leurs chiffres, ces graphiques évoquent sans mal la frénésie d'une société qui cherche à calmer ses angoisses dans l'acquisition de pouvoirs économiques. Le geste de la main, mis ici au service d'une oscillation des graphiques représentant les variations incontrôlables du marché, permet à la fois de mettre en jeu la peinture et la société comme des sujets de l'œuvre.

De plus, c'est par la formule des associations incongrues entre des univers incompatibles que Fischer arrive à ses fins. Prenons par exemple l'œuvre de 2000

intitulée *Cathédrale numérique*. Évoquant visiblement les contours d'une cathédrale de style gothique flamboyant, le graphique des variations boursières choque. Il le fait par les couleurs pures qu'a choisi d'utiliser Fischer, soit le jaune et le bleu, ainsi que par la comparaison de valeurs économiques à celles de valeurs spirituelles dont les cathédrales étaient le reflet. Dans une société qui ne craint pas de rejeter les traditions religieuses, cette analogie a pour conséquence d'éveiller le questionnement et la critique du présent.

Poursuivant l'idée des courbes graphiques et de leur référence à l'architecture, la même année, Fischer réalise une œuvre dont le titre est tout simplement *Wall Street*. Des graphiques, judicieusement colorés et placés les uns à la suite des autres, ne manquent pas de suggérer ici une étude architecturale des lignes tantôt anciennes, tantôt moderne, d'un certain nombre d'édifices. En fait, le sens de cette œuvre possède de multiples plis. Il s'agit entre autres de la représentation stylisée d'une ville ou d'une organisation concertée et collective d'éléments individuels et différents, mais il s'agit aussi de courbes objectives des fluctuations du marché boursier. Enfin, il s'agit indéniablement de « peinture » où survient alors la notion de goût, d'harmonie, de rythme, voire d'esthétique. Se jouant encore une fois des signes organisés en langage, Fischer évoque la possibilité de la multiplicité de leur signification. Par cette seule évocation, il met en scène le choix, celui-là même qui existait avant que l'œuvre ne soit et qui en est le postulat. Un choix qui, s'il est assumé individuellement, peut générer un changement de société. Par ce propos subversif, Fischer ap-

pelle à la mobilisation de l'art tout comme il le faisait déjà dans les années soixante-dix.

Après avoir évoqué l'architecture à la même époque, Fischer, dans un tableau qu'il intitule *La métamorphose d'Euclide*, se propose maintenant de citer le paysage comme genre de la peinture classique, en l'opposant toujours à certaines courbes qui, dans leur ensemble, artificielles et trop agressives, suggèrent qu'elles sont le résultat d'une force extérieure à celles de la nature. Paysage dont l'espace est représenté par des masses de couleurs appliquées bien en aplat, cette œuvre fait également partie d'une série qui veut jouer sur l'ambiguïté pour suggérer le sens potentiellement critique d'une œuvre d'art. Prenant comme cible la force du pouvoir économique sur la vie de chacun et surtout sur une classe sociale moyenne et bien nantie, Fischer propose de revisiter les fondements des nos valeurs tout en gardant bien vivantes celles de l'art. Dans ce contexte, posons-nous cependant la question suivante : à qui s'adresse l'art ?

Conscient que, compte tenu de sa position iconoclaste du passé, il puisse être doublement la cible des critiques, Fischer ne craint pas de dire qu'il assume totalement sa position de peintre, affirmant ne pas craindre d'y prendre enfin un certain plaisir³. D'ailleurs, ce plaisir est bien visible dans une troisième série de tableaux qui s'appliqueront cette fois à reprendre le langage des codes barres pour en faire ressortir la plasticité. On pense, entre autres, au rythme qu'ils suggèrent et au mystère qu'ils évoquent pour le consommateur, le sens de ce langage ne se révélant que sous l'œil de la machine de lecture électronique. Malgré cela, bien installés dans la culture de consommation occidentale, les codes barres nous sont hermétiques, ne nous sont pas accessibles.

Si dans le réel du quotidien, les codes barres illustrent bien les zones obscures de certains langages développés par ordinateur, il reste qu'en art, pour les initiés, ceux-ci rappellent un courant de la peinture abstraite dont l'inscription dans l'histoire de l'art remonte aux années 1960. Nous pensons, entre autres, au travail de l'artiste français Daniel Buren comme un exemple d'un artiste dont l'art veut démontrer que la répétition peut être significative selon qu'elle s'applique à des lieux ou à des matériaux différents.

Cela nous amène à dire que si le travail de Fischer traite de peinture, il traite également d'idées et de langage. En ce sens, sa recherche est conceptuelle. Prenant comme objet d'étude la société, Fischer en extirpe les nouveaux codes d'un langage qui représente la force de certaines valeurs actuelles. Ici, son expérience de gestionnaire de projets innovateurs dans le domaine de l'informatique et tout dernièrement, suite à la publication de plusieurs ouvrages, de théoricien sociologue⁴, lui ont donné une vision précise des grands changements de société.

Sélectionnant, on l'aura vu, parmi une multiplicité de possibles les principaux signes de ces valeurs, Fischer retient : l'informatique et son langage, l'ADN, les courbes des valeurs boursières et les codes barres. Or

le dénominateur commun de ces langages n'est pas le fait qu'ils soient nouveaux, mais plutôt leur dissémination dans le quotidien de tout individu et cela même contre son gré. C'est ce qu'en filigrane Fischer entend bien critiquer. Il nous dit que, par leur degré d'abstraction et de mystère, les langages peuvent devenir des outils puissants entre les mains d'initiés. De plus, ceux-ci gommant la présence humaine, des ordinateurs ayant remplacé notre mémoire dans pratiquement tous les secteurs.

Au-delà de ce simple fait, comment ne pas reconnaître, à l'instar de Fischer, qu'il existe dorénavant des zones d'abstraction linguistique auxquelles tous n'ont pas accès mais qui gouvernent et influencent nos choix. Si les rencontres de couples se font maintenant à partir de bases de données, si chacun peut faire ses placements financiers sur internet, bien qu'il ne soit pas spécialiste, et si, pour reprendre les mots de Fischer, la psychanalyse se pratique « on-line », un retour sur ces langages permet une plus grande lucidité quant aux dangers qu'ils représentent.

Or pour bien faire ressortir la nature de ces langages électroniques, Fischer choisit la peinture. C'est comme s'il choisissait de les travestir dans ce qu'ils ont de plus fondamental, leur immatérialité. Car la peinture est au contraire bien là, bien présente au regard et à l'expérience individuelle. Le transfert d'un médium à l'autre a donc pour effet de faire émerger le degré de contamination des langages codés, leurs dangers et leurs limites.

Depuis 2003, Hervé Fischer s'intéresse également au thème des réseaux et tout particulièrement aux tensions et aux rencontres qu'ils suggèrent. Ici encore, l'univers des choix se déploie devant l'artiste car la cosmogonie numérique est infinie. À travers ce parcours, Fischer reprendra sans cesse l'expression de sa pensée, celle qui veut bien renouer avec le langage, qu'il soit esthétique ou numérique, ainsi qu'avec son évolution, mais qui entend aussi mettre de l'avant une position critique, celle de l'art et de l'individu. L'art est en soi une rencontre et une expérience qui permet de voir autrement, de questionner et de choisir, voilà pourquoi Fischer revient à la peinture. En fait, l'avait-il vraiment quittée ?

MANON BLANCHETTE

NOTES

¹ Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre, Mimésis et modernité, L'extrême contemporain*, Belin, Paris, 2001, p. 226.

² Éliane Escoubas, 1998. « Essai d'une phénoménologie de l'espace pictural », in *Définition de la culture visuelle III* : Actes du colloque Art et Philosophie* (Montréal 16-18 octobre 1997), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 67-75.

³ Entretien avec Hervé Fischer réalisé en avril 2003.

⁴ Hervé Fischer a publié plusieurs ouvrages théoriques au cours des années 1970. Il avait également une pratique artistique de type sociologique et éphémère, dont l'écho dépassait les frontières de la France. En 1981, la conservatrice du Musée d'art contemporain de Montréal, Manon Blanchette, réalisait avec Hervé Fischer une imposante rétrospective jumelée d'une action sociale à laquelle des étudiants de plusieurs universités avaient adhéré. D'autres interventions ont été réalisées au Mexique, au Canada et en Amérique du Sud.