

Conférence Hirschhorn - 9/10/2014

Raphaële Jeune - Département des études françaises et francophones, UCLA, Los Angeles

« La surface, pour moi, c'est une métaphore pour dire qu'on touche l'autre (...). Si tu veux la profondeur, si tu veux vraiment transformer quelque chose, il faut toucher la surface. La surface est là où l'idée se transforme en forme, où la volonté se transforme en forme, tout de suite, et avec violence. C'est pour ça que la meilleure image que l'on puisse donner de cette surface que l'on touche c'est une pièce jetée dans l'eau : elle génère une forme, des cercles qui s'agrandissent. C'est exactement ça, le travail d'artiste, c'est de comprendre que la surface est importante, qu'elle est l'espace de vérité, là où la forme se crée. »

Avant de tenter l'analyse de cette citation issue d'un entretien réalisé avec l'artiste tout récemment, et pour bien comprendre comment elle s'incarne dans la réalité de ses oeuvres, je souhaite vous donner quelques éléments d'information sur son travail.

Thomas Hirschhorn travaille en France depuis la fin des années 1980 à la production d'un corpus d'œuvres éminemment politiques en ce qu'elles affirment la souveraineté du sujet. Mais attention: le sujet d'Hirschhorn est entendu comme processus de subjectivation ouvert au monde, un sujet en devenir et sans généalogie, plutôt qu'une individualité constituée et enracinée dans un rapport dual moi-sujet/monde-objet, portant son histoire passée et ses attentes pour le futur. Le sujet hirschhornien est, il me semble, un sujet deleuzien, un sujet qui s'instancie sans relâche à la surface du monde, c'est-à-dire dans l'événement toujours renouvelé du contact avec l'Autre, engagé en cela dans une génétique dynamique où l'un et le multiple sont une seule et même chose. C'est un sujet « impersonnel », en mouvement, qui se demande à chaque instant: Où suis-je ? Where do I stand? Qu'est-ce que je veux? What do I want? Ces deux interrogations portent et nourrissent chacun de ses projets, dans lesquels le « Je/I » n'existe ici qu'au prix d'une incorporation de l'Autre.

Son vocabulaire plastique est constitué d'éléments très ordinaires, accessibles à tous et peu coûteux : papier, carton, scotch, aluminium, bois, sacs plastiques, images récupérées dans les magazines ou sur internet, canettes, coton-tiges, mannequins de boutique, clous, stylo-bic, pneus, objets de rebut divers, etc. Il utilise également la vidéo pour des scènettes sans scénario, très immédiates, où il s'offre comme le vecteur d'expression d'une urgence à *voir* et à *toucher* le monde.

Ces éléments sont la plupart du temps agencés de façon à créer un environnement quasi immersif. Ils sont déployés les uns à côté des autres dans un souci d'accessibilité et de lisibilité. Sols et murs sont recouverts, chaque recoin est investi par des collages, banderoles, images et autres éléments, assemblés bord à bord comme pour ne pas laisser de respiration et pour dire la nécessité d'être là, bien présent, impliqué. S'ils ont chacun leur place et leur fonction dans l'ensemble, aucun texte, aucune image, aucun objet n'est mis en valeur plus qu'un autre. Aucun n'est mis en scène dans une dramaturgie scénographiée selon les normes muséales, aucun socle blanc, aucun éclairage dirigé ni aucun cartel ne vient surinterpréter la présence des choses et guider le visiteur. Ainsi, tout semble affleurer à la surface, tout est là, de façon étale et égale dans la sollicitation de l'attention. Chaque individu peut librement

laisser circuler sa conscience et sa sensibilité et établir des liens entre les différents éléments qui sont là (personnes, mots, objets, événements, espace, etc.).

Nous allons plus spécifiquement parler des oeuvres que l'artiste désigne sous l'appellation **Présence Production**, qu'il développe depuis une quinzaine d'année et qui ont pris de plus en plus d'importance. Dans ces oeuvres, l'artiste reste présent sur toute la durée d'ouverture au public.

Ces projets se déroulent le plus souvent dans l'espace public, généralement dans des quartiers d'habitation populaires au pied des immeubles, comme dans une banlieue de Paris avec le Musée précaire Albinet, à Amsterdam avec le Spinoza Festival, à Rennes où il a réalisé le Théâtre précaire, ou encore plus récemment dans le Bronx à New York avec son Gramsci Monument.

Et lorsque ces projets Présence Production ont lieu dans une institution artistique, c'est pour transformer celle-ci en espace public, par la gratuité, la facilité d'accès et des modalités d'« usage » qui s'affranchissent des codes de la consommation culturelle. Par exemple Flamme éternelle, son dernier projet au Palais de Tokyo, grand centre d'art à Paris.

Ces dispositifs rassemblent selon les cas une bibliothèque, une vidéothèque, une salle d'exposition, un auditorium, une scène, un bar, un atelier de production, une salle de rédaction pour le journal quotidien du projet, et l'on peut y stationner et y revenir autant que l'on veut.

Présence - production sont deux termes simples et explicites pour définir le mode opératoire qu'il adopte et qu'il partage avec les visiteurs :

en premier lieu: la présence > *sa présence d'abord* en continu sur le lieu, sur une durée relativement longue (entre 10 jours et deux mois), qui n'est pas celle, instantanée, de la performance ou du Happening. Cette présence n'est pas un simple acte de présence, le fait d'être sur les lieux. Elle consiste en un engagement à la surface, l'engagement à rester éveillé à chaque instant, disponible à ce qui vient, entièrement versé dans l'expérience présente dans toute ses dimensions > *la présence de l'Autre ensuite* – l'Autre désignant celui qui n'est (je cite) : « pas spectateur, public ou audience [et je rajouterais : ni même participant], mais entièrement et seulement l'Autre ». En effet, cet engagement de l'artiste à rester au contact de ce qui advient, invite celui ou celle qui vient, l'Autre donc, au « défi » de la réciprocité de cet engagement. Il l'invite à se livrer à ce contact par lequel il sera touché et touchera lui-même, dans ce qu'Hirschhorn appelle un « moment intense ».

- en second lieu: la production, tout simplement l'activité de produire, d'affirmer une production, également mise en partage avec l'Autre. > *La production de l'artiste* consiste dans la conception et la réalisation des dispositifs Présence Production, lieux d'existence où de multiples Autres évoluent, deviennent et se transforment et où advient une infinité d'événement, parfois sans crier gare (comme pour le principe de non-programmation dont nous parlerons plus loin). > *La production des autres personnes* peut prendre plusieurs formes: workshop de styropore à Paris, d'écriture à Aubervilliers, pièce de théâtre à New York, Rennes et Amsterdam, etc.

Je considère que ces oeuvres présence production constituent un exemple très intéressant pour comprendre ce que l'artiste entend par le mot surface. Si l'importance de la surface transparaît formellement dans les œuvres d'Hirschhorn, elle n'en est pas pour autant un préalable formel. Au-delà du mode de déploiement des éléments matériels cités plus haut, l'artiste considère la

surface comme un plan d'existence, un point de contact, mouvant, inconfortable et précaire (« Rien de plus fragile que la surface », dit Deleuze), un moment où l'on touche l'Autre, où l'on touche le monde. Dans sa citation, en exergue de cette conférence, l'artiste désigne la surface comme « l'espace de vérité ».

Je me propose d'analyser cette surface dans les oeuvres présence production d'Hirschhorn, en partant de sa citation, et en m'appuyant sur la philosophie deleuzienne de l'événement. Plus précisément, j'utiliserai comme outil d'analyse et de compréhension les notions développées par le philosophe français dans *Logique du Sens* (1969), son ouvrage clé pour aborder sa pensée de l'événement : l'effet de surface, l'insistance (en rapport avec l'existence), les singularités impersonnelles et pré-individuelles, le signe contre la signification, la fêlure et l'Aiôn.

Dans son propos, Thomas Hirschhorn affirme que pour aller vers la profondeur, il faut toucher la surface. Ce paradoxe, qui fait mentir le sens commun de la superficialité comprise comme absence de profondeur, nous invite à en redéfinir les deux termes, avec l'aide tant de l'artiste que du philosophe.

Dans les habitudes de langage, la profondeur désigne la condition de l'accès à la vérité, mais quelle conception de l'être permet à cette convention de perdurer ? Celle qui rendrait nécessaire l'introspection réfléchie et analytique d'un soi-disant « moi profond » pour atteindre à ses couches enfouies et les accorder avec son moi social ? Celle qui voudrait que l'épaisseur du savoir leste celui qui sait d'une authentique gravité ? Ou celle qui affirme l'enracinement de l'identité dans une qualité ou un attribut (historique, catégorielle, raciale, etc.) comme condition du vrai ?

A l'inverse, pourquoi la superficialité devrait-elle marquer l'incapacité à voir ce que révèlent « réellement » les êtres et les choses ? Leur « profondeur » est-elle enfouie sous une surface-paravent qui masquerait des blocs existentiels figés dans les tréfonds de l'être ?

Bien au contraire, Deleuze, comme Hirschhorn, envisage la surface comme le lieu de la vérité. Il la considère comme un plan d'effectuation dans un devenir, un devenir-illimité, et les effets de surface comme des événements. A la suite des Stoïciens, il distingue deux sortes de choses : les corps et leurs qualités physiques, leurs tensions, actions et passions, et les incorporels, qui sont des événements, issus de causes corporelles. Ces événements, comme le dit Emile Bréhier cité par Deleuze « se jouent à la surface de l'être et [...] constituent une multiplicité sans fin d'êtres incorporels ». Ces événements incorporels, ou effets de surface, ne se réalisent jamais dans une identité, ils n'existent pas comme un corps, mais ils insistent, ils adviennent continuellement à la surface, au contact d'autres événements incorporels, selon un mouvement d'éternel retour.

« C'est en suivant la frontière, en longeant la surface, qu'on passe des corps à l'incorporel. »

Le sujet de ces événements incorporels est donc un sujet qui se tient à la surface, « né de ce qui arrive » à chaque instant. Deleuze le définit comme « un sujet larvaire », « une singularité impersonnelle et pré-individuelle », et y voit le vrai événement transcendantal, « un unique Événement qui n'est que lui-même à nouveau, ou l'universelle liberté. »

Comment comprendre cela, et comment le relier à la démarche de Thomas Hirschhorn ? Par sa présence, par son attitude d'éveil envers ce qui advient dans ses dispositifs, Hirschhorn gravite et invite l'Autre dans cet espace des événements incorporels qu'il nomme « espace de

vérité ». Ce qui caractérise cet espace est la devise: **Energy = yes / Quality = no** qu'il utilise depuis de nombreuses années. Dans ses dispositifs, ce qui passe dans le choc du contact entre deux êtres, entre l'être et l'oeuvre, c'est avant tout l'énergie. Il ne s'intéresse pas à ce qui, dans la transformation issue de ce choc, réalise une qualité particulière dans l'un ou l'autre des êtres transformés. La qualité existe comparativement à d'autres qualités. Or, au contraire, l'énergie de la transformation, qui n'est autre que l'événement, n'est pas relative, mais assertive. Elle insiste à la surface, toujours renouvelée, inépuisable. L'attention sans relâche portée à ce qui est là, la réceptivité sans condition vis-à-vis de l'autre tel qu'il se présente ouvre à cet espace de vérité. C'est à cette attention, portée par l'artiste à ce qui arrive dans ses dispositifs "Présence production" que celui ou celle qui s'y aventure se sent invité(e), sujet larvaire en devenir dans un lieu non plus d'existence, mais d'insistance. C'est dans cette ouverture que tout ce qui advient recèle la même importance, sur l'horizontalité chaotique de la surface, loin de toute catégorisation et de toute hiérarchie.

L'universelle liberté dont parle Deleuze, celle dans laquelle circule la singularité pré-individuelle à la surface dans son jeu de touche-touche avec d'autres singularités sans qualité, rejoint l'universalité à laquelle Hirschhorn fait référence lorsqu'il explique : « Je ne pars pas de moi, c'est-à-dire, pas de mon vécu. En tant qu'artiste, je me demande constamment où je me situe avec mon travail. C'est évidemment moi que je questionne, mais en tant qu'un être humain parmi tous les autres. C'est une question universelle, que j'aimerais que tout le monde me pose ou se pose : Quelle est ma position ? Qu'est-ce que je veux ? Les questions relatives à mon histoire ou à ton histoire comme: "que t'est-il arrivé? Quel est ton problème" ne m'intéresse pas ». De même ne demande-t-il jamais: qui es-tu? D'où viens-tu? Que sais-tu?

C'est donc à une présence universelle, sans histoire et sans généalogie, une présence inscrite dans une génétique dynamique et rhizomatique, aux mutations imprévisibles, aux chocs pourvoyeurs de nouveau jamais stabilisé qu'Hirschhorn fait place dans ses dispositifs Présence production.

Revenons à la citation liminaire de Thomas Hirschhorn: « La surface est là où l'idée se transforme en forme, [...], tout de suite, et avec violence. »

Il y a dans cette phrase deux notions que je souhaiterais analyser.

Tout d'abord, la question de la forme qui rejoint la conception deleuzienne du signe.

Que veut dire l'artiste par la formule « l'idée se transforme en forme tout de suite » ? Que l'idée et son expression naissent dans une seule et même fulgurance, que la forme n'est en rien le signifiant de l'idée-signifié. Comme le mouvement d'onde, la forme, que vient générer l'impact du caillou, l'idée, à la surface de l'eau. Ainsi rien dans la réalité matérielle et esthétique de l'oeuvre ne se dérobe à sa coprésence immédiate avec le visiteur, elle se donne entièrement – fond et forme indistincts – à sa surface. La surface s'offre comme plan de surgissement de la forme, c'est-à-dire du signe, « tout de suite », on pourrait dire comme Deleuze et Guattari: « à vitesse infinie ». C'est donc là encore une affaire de contact, de toucher et de circulation d'énergie et non pas de représentation. C'est affaire de vérité, indissociable d'une a-signifiante du signe, loin du régime de la signification et de l'interprétation.

Pour Susan Sontag, dans son court essai *Against interpretation*, « interpréter, c'est appauvrir, diminuer l'image du monde, – lui substituer un monde factice de significations. Il s'agit de

transformer le monde en “ce monde-là”. Comme s’il ne pouvait en exister d’autres. » Or le signe est justement cette expression incontrôlable, imprévisible, qui vient à notre rencontre en court-circuitant nos savoirs et nos schématismes qui ordonnent ce monde-là par peur du chaos.

Susan Sontag affirme qu’il existe une façon de lutter contre l’interprétation, à laquelle Thomas Hirschhorn semble souscrire : « by making works of art whose **surface** is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is. » Hirschhorn refuse de considérer ses œuvres comme des commentaires, des opinions ou comme des explications sur la complexité du monde. Elles sont cette complexité faite signe, qui absorbe en elle autant le sens que le non-sens du réel. Elles témoignent de ce que Sontag appelle « la prééminence en art d’une valeur expressive », qui s’apparente au régime expressif du signe chez Deleuze. L’écrivaine et le philosophe situent cette force expressive à la surface et lui confie la tâche de donner accès à tous les mondes possibles et inconnus.

L’expressivité pure du signe (sans signification, sans interprétation) va de pair avec une idée fondamentale de transformation à la surface, qui ne se fait pas sans une certaine violence. Comme dit Deleuze, « s’il n’y a rien à voir derrière le rideau, c’est que tout le visible, ou plutôt toute la science possible est le long du rideau, qu’il suffit de suivre assez loin et assez étroitement, assez superficiellement, pour en inverser l’endroit, pour faire que la droite devienne gauche et inversement. » L’événement du signe, pour Hirschhorn et l’Autre, le visiteur, tous deux présents à ce qui vient et l’accueillant sans jugement, sans attente et sans peur, porte en lui la blessure de la vérité. Accueillir suppose d’être sensible, pour, dit l’artiste, pouvoir « se confronter au monde, lutter avec le chaos (et non contre lui), avec son incommensurabilité ». « Pour coexister et coopérer avec le monde et avec l’Autre, j’ai besoin de me confronter à la réalité sans distance. Je vais là où le conflit se trouve, là où ça fait mal ».

Cet endroit de la blessure, Deleuze le situe également à la surface et l’appelle la fêlure, une ligne qui court à vitesse infinie sur le plan où se joue le contact instantané entre l’être et le monde, ligne brisée qui craquelle la surface, bifurquant au gré des rencontres. Ce temps de la vitesse infinie, Deleuze le nomme l’Aïôn. Il dit : « Toute la ligne de l’Aïôn est parcouru par l’instant qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place ». Différent du Chronos, temporalité de l’inscription dans les corps et de la mesure, l’Aïôn est le temps des incorporels, le temps éternel de l’événement pur. Si Deleuze situe la fêlure au niveau de ce régime temporel, c’est qu’elle correspond à cet accueil de l’instant qui ouvre sans relâche une brèche sur l’inconnu, sur le radicalement nouveau. Et c’est à cet endroit précis que la fêlure devient synonyme de puissance, une puissance à l’œuvre dans le travail de Thomas Hirschhorn.