

Thomas Hirschhorn et la politisation du langage plastique

Alexandre Poulin

Number 110, Winter 2012

Langage plastique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65830ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poulin, A. (2012). Thomas Hirschhorn et la politisation du langage plastique. *Inter*, (110), 46–48.

THOMAS HIRSCHHORN ET LA POLITISATION DU LANGAGE PLASTIQUE

► ALEXANDRE POULIN

Précarité, urgence et accumulation sont des termes qui ponctuent la pratique de Thomas Hirschhorn depuis la fin des années quatre-vingt. D'origine suisse, l'artiste développe une pratique artistique fortement politisée, caractérisée par une utilisation singulière de matériaux utilitaires. En réaction à la production industrielle de la sculpture minimaliste et postminimaliste, il s'oppose à ces artistes qui délèguent une part de leur production à des spécialistes et ingénieurs. Ce qu'il utilise se trouve à même la réalité et ne requiert aucun savoir-faire spécialisé autre que l'assemblage spontané de ses matériaux de prédilection. Son exposition Crystal of Resistance présentée l'été dernier dans le pavillon suisse de la 54^e Biennale de Venise ne rompt certainement pas avec ces particularités.



Crystal of Resistance, Pavillon suisse, 54^e Biennale de Venise, 2011.

Le cristal de la résistance

Dès son entrée dans le pavillon, le visiteur est frappé par ce langage plastique qui fait la renommée d'Hirschhorn : matériaux pauvres et précaires issus du quotidien, images violentes et sanglantes provenant du Web, mannequins inquiétants, slogans révolutionnaires, prolifération de téléphones portables, de téléviseurs, de pièces automobiles, d'équipements de musculation ; le tout assemblé sous des couches de ruban adhésif et de papier d'aluminium, car rien n'est laissé à l'état de produit neuf – tout est transformé, malléable. Véritable caverne, l'œuvre *Crystal of Resistance* est submergée d'installations et de collages ludiques faisant place à un parcours d'étrangetés étalées çà et là dans l'espace. Tous issus de la société de consommation, les objets ici mis en scène nous semblent choisis judicieusement dans le but de pointer l'absurdité et la démesure du capitalisme contemporain.

Des mannequins perforés d'une gangrène de cristaux font face à des dizaines de magazines accolés sur un étrange monticule en papier mâché. Tout près, des livres de penseurs occidentaux (Foucault, Derrida, Bachelard et plusieurs autres) sont cloîtrés dans des boîtes de verre et semblent contaminés, eux aussi, par des cristaux. Le cristal, forme prédominante dans l'exposition, ajoute au fantastique du parcours. Pénétrant le plafond et les murs du pavillon suisse, il accentue une certaine mutation de cet espace qui se voit perdre ses qualités architecturales d'origine pour prendre l'aspect d'un endroit caverneux où le visiteur peut à tout moment heurter une stalagmite de miroir ou un assemblage fragile de cotons-tiges. Cependant, l'atmosphère ludique régnant dans le pavillon s'évapore alors que l'on s'attarde de plus en plus à ces innombrables reproductions de corps décapités suspendues à divers endroits de la salle. En poursuivant son avancée dans l'enceinte, le visiteur se voit confronté à une installation surprenante : une tour de téléviseurs usagés à écran cathodique cherchant à imiter le décor d'un grand centre bourgeois, motif maintes fois utilisé par l'artiste. Sur la vingtaine de téléviseurs, on remarque les mêmes images de soulèvements populaires et d'attentats qui alternent au rythme d'un doigté incessant : il s'agit de vidéos en plan rapproché de l'artiste qui se succèdent aux images cathartiques sur des écrans tactiles. Mais au-delà de cette mise en abyme technologique, les images de corps explosés nous hypnotisent tout autant que le geste répétitif d'Hirschhorn qui consomme les clichés sanglants avec obsession. Au fond de la pièce, une série de machines reliées par des tubes donne l'impression soudaine de se trouver dans un laboratoire clandestin. Toutes sont conçues, à l'image du reste du pavillon, de matériaux utilitaires (bols à cuisiner, chaudières, cartons...). En somme, *Crystal of Resistance* transforme le pavillon suisse en capharnaüm envahi par les cristaux et l'accumulation d'éléments emblématiques. Loin d'être puérile, la caverne hirschhornienne réserve une critique sociale acerbe aux visiteurs qui osent s'y introduire.



Crystal of Resistance, schéma, 2011.

La dévaluation de l'œuvre d'art

De toute évidence, l'artiste se penche sur un éventail iconographique pointant différentes industries (de l'automobile à la finance, en passant par les télécommunications, la mode, le loisir et la musculation) qui façonnent notre mode de vie occidental. L'usage d'objets caractéristiques de notre société de consommation constitue une façon de détourner la primauté de matériaux nobles. L'objectif d'Hirschhorn est de mettre en échec les qualités esthétique et matérielle tant attendues d'une œuvre d'art. En se tournant vers des matériaux sans qualité artistique, tout comme l'a fait Marcel Duchamp il y a de cela des décennies, il espère mettre à jour de nouvelles définitions et alimenter ces objets utilitaires d'une tout autre valeur : « *I want to provide my own definition of quality, of value and richness. I refuse to deal with established definitions. I'm trying to destabilize them. I'm trying to contaminate them with a certain non-valuable aspect of reality* ». Hirschhorn remodèle les formes qui nous entourent et, pour ainsi dire, questionne la valeur des objets, mais surtout celle de l'art.

Cependant, cette volonté essentialiste est-elle réellement opérante dans le contexte de l'art actuel ? Certes, l'artiste sait se forger une singularité qui lui est propre, mais arrive-t-il concrètement à remettre en question la valeur de l'objet œuvre d'art ? Ou plutôt, peut-on, encore en 2011, chercher à redéfinir la valeur de l'art ? Les années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, avec l'avènement de l'art conceptuel, des pratiques performatives et *in situ*, n'ont-elles pas justement vu s'opérer une désacralisation de l'art ? Bien que la pratique d'Hirschhorn puisse nous sembler anachronique, nous observons toutefois que cette dernière trouve son actualité dans un milieu qui, depuis quelques années, fait place à un essor de la commercialisation de l'art. La multiplication des grandes foires d'art contemporain internationales en est symptomatique. Alors que toute œuvre peut aujourd'hui être récupérée par le marché de l'art, des cochons tatoués de Wim Delvoye aux œuvres fructueuses de l'usine à production des Jeff Koons et Damien Hirst de ce monde, remettre en question la valeur de l'objet est toujours pertinent. C'est pourquoi Thomas Hirschhorn multiplie les stratégies pour mettre en échec sa propre valeur artistique.



Une nouvelle forme révolutionnaire ?

La précarité des matériaux, l'urgence d'exécution et l'accumulation sans compromis se trouvent au cœur du langage plastique développé par l'artiste afin de rompre avec les formes de création traditionnelles. Lié à une volonté de produire un art autonome et universel, Hirschhorn cherche à créer une nouvelle forme qui serait porteuse de valeurs renouvelées. Et cette nouvelle forme, indique-t-il, c'est la précarité : « *It's not about precarious as aesthetic, it's about "precarious" as a real form. THE NEW FORM, THE REVOLUTIONARY FORM² !* » Autant par la propriété des matériaux non durables que par la dégradation de ses œuvres dans le temps (le pavillon suisse a justement dû être en partie fermé durant l'été pour cause de détérioration), la précarité telle qu'entendue par Hirschhorn permet, espère-t-il, d'apporter un nouveau souffle, une énergie nouvelle à l'art. Dans *Crystal of Resistance*, l'artiste souhaite insister sur cette affirmation du précaire : « Il faut affirmer le précaire et entrer dans le champ du précaire parce que c'est là, dans cette affirmation du précaire, que se trouve le changement, le nouveau, le révolutionnaire – c'est cela le « politique ». [L]e précaire est toujours en mouvement, [...] le précaire tente toujours un nouvel échange entre les êtres humains, [...] le précaire crée toujours de nouvelles valeurs³. »

Par la précarité, l'artiste modifie la valeur de ses œuvres. Quelle valeur marchande possède un assemblage de magazines lorsqu'isolé du contexte d'exposition propre à *Crystal of Resistance* ? Elle est quasi nulle. Et comme elles sont précaires, les installations d'Hirschhorn ont une durée limitée dans le temps. Cependant, cette volonté de travailler avec des matériaux non durables s'inscrit dans une démarche qui semble prendre racine dans l'observation de l'actualité. Effectivement, l'ère contemporaine est caractérisée par la précarité que causent les attentats terroristes, les révoltes populaires et leurs répressions sanglantes, les catastrophes naturelles ainsi que les déplacements de population causés par des situations politiques sensibles. Obsédé par le catastrophique, Hirschhorn traduit le tout par une violence d'exécution et une urgence d'agir qui font partie intégrante de sa pratique : « Je veux travailler dans la nécessité, dans l'urgence et dans la panique. [...] La panique est la solution⁴ ! » Cette urgence revendiquée par l'artiste est en fait le double penchant de la précarité, comme le souligne Hal Foster⁵. Formellement, elle est observable dans l'accrochage et l'assemblage fragile de ses œuvres. Certes, le langage plastique nerveux et frénétique de l'artiste traduit cette urgence, mais la multiplicité sans hiérarchie des éléments dans l'espace évoque d'autant plus cette nécessité de transmettre de toute urgence un propos critique aux visiteurs.

« Qualité : non ! Énergie : oui⁶ ! »

Dans ses travaux, Hirschhorn présente souvent – sinon toujours – ses œuvres dans un trop-plein d'éléments. S'opposant au précepte moderniste du « *less is more* », il rejette toute forme d'épuration qui, comme l'indique l'artiste, consiste à choisir « *what's most important, most valuable* »⁷. Il se permet ainsi de combattre encore une fois la valeur de l'art en tant qu'objet de luxe en axant sa pratique sur l'excès et l'instantanéité. Avec lucidité et non sans la moindre brutalité – à l'image de son esthétique crue –, il affirme : « *[M]ore is more, as an arithmetical fact, as a political fact. More is majority. Power is power. Violence is violence. [...] I don't accept the dictatorship of the isolated, the exclusive, the fine, the superior, the elite. And that's why when I show so many, far too many, works, I'm making a political statement. [W]hat it's about is showing this excess actively, assertively ; it's not about all-over, it's about economy, power and a political position⁸.* »

Pour l'artiste, nul besoin de se contraindre afin de chercher à faire du beau. Seule l'énergie dépensée aux moments de la création, de la réception et de l'évolution de l'œuvre dans la durée importe. De la sorte, il dénonce l'importance léguée à la qualité de l'œuvre. Dans le pavillon suisse, Hirschhorn ne fait donc aucun compromis : ses œuvres encombrant littéralement l'espace. Cette saturation de l'espace, ce « *more*

is more », est redevable, selon Hal Foster, à la notion de *dépense* telle que développée par Georges Bataille : « *For Bataille the essential problem in almost any economy is not so much scarcity as surplus : "energy", he writes in La part maudite (1949), a key text for Hirschhorn, "must necessarily be lost without profit; must be spent, willingly or not, gloriously or catastrophically"; it is the "accursed share" that must be expended⁹.* »

L'énergie dépensée à l'excès dans les installations de l'artiste performe une mimesis de l'abus du capitalisme, de la surproduction et de la surconsommation tout autour de nous, ajoute Foster¹⁰. Le langage de l'urgence colore cette critique sociale instaurée par l'iconographie utilitaire. De son côté, la forme du cristal est présente comme une métaphore de l'art résistant au temps, résistant à tout. L'artiste insiste sur sa conviction que « l'art est résistance, résistance en soi »¹¹ dans un contexte où la valeur de l'œuvre d'art atteint désormais des sommets. C'est notamment au moyen de la philosophie qu'il formule ce précepte. Comme le souligne André Rouillé, la philosophie est une part importante du travail d'Hirschhorn, au point où ce dernier « compte parmi ses matériaux la philosophie »¹². La philosophie est dès lors contenue physiquement dans l'œuvre autant que dans son discours.

Flottant également à divers endroits dans le pavillon suisse, des banderoles affichent des slogans au verbe révolutionnaire : « *We Must Fight Against Transparency Everywhere* » attire entre autres le regard. Cette formule revendicatrice provient de l'œuvre de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant qui développe dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix un discours postcolonial sur la relation et la résistance. Il y défend, par exemple, le concept d'opacité portant sur la nécessité d'une diversité humaine. Cette différenciation culturelle se verrait protégée par notre opacité face à l'Autre¹³. Dans *Crystal of Resistance*, Hirschhorn revendique la singularité de son travail et, ultimement, celle de l'art. Cette appropriation du discours philosophique n'est pas, pour Yasmil Raymond, uniquement accessoire. L'auteur indique dans la dernière monographie de l'artiste, *Thomas Hirschhorn : Establishing a Critical Corpus*, parue pour l'ouverture de la Biennale, que les filiations philosophiques de ce dernier (particulièrement avec Deleuze, Spinoza, Bataille et, par conséquent, Glissant) émanent de corrélations pertinentes quant à l'intérêt de ces auteurs pour un discours public et un engagement à finalité sociale, mais surtout pour leurs fondements ultimement utopiques¹⁴. Et Hirschhorn, décidément, cultive l'utopie. ◀

NOTES

- 1 Thomas Hirschhorn, cité dans Alison M. Gingeras, « Conversation with Thomas Hirschhorn », *Thomas Hirschhorn*, Phaidon, 2004, p. 15.
- 2 *Id.*, « Sketches » [en ligne], *Crystal of Resistance*, réf. du 20 juillet 2011, www.crystalofresistance.com/sketches.html, diapositive 40.
- 3 *Id.*, opusculé de l'exposition *Crystal of Resistance*, Swiss Federal Office of Culture, 2011, p. 11.
- 4 *Ibid.*
- 5 Cf. Hal Foster, « Toward a Grammar of Emergency », *Thomas Hirschhorn : Establishing a Critical Corpus*, Swiss Federal Office of Culture, JPR et Ringer, 2011, p. 180.
- 6 T. Hirschhorn, « Statement » [en ligne], *Crystal of Resistance*, op. cit.
- 7 *Id.*, « Less Is Less, More Is More, 1995 », *Thomas Hirschhorn*, op. cit., p. 122.
- 8 *Ibid.*
- 9 H. Foster, op. cit., p. 176.
- 10 *Cf. ibid.*
- 11 T. Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, op. cit., p. 10.
- 12 André Rouillé, « Esthétique, philosophie et politique » [en ligne], *Paris Art*, 15 février 2007, réf. du 20 juillet 2011, www.paris-art.com/edito_detail-andre-rouille-181.html.
- 13 Cf. Celia M. Britton, « Concepts of Resistance », *Edouard Glissant and Postcolonial Theory : Strategies of Language and Resistance*, University of Virginia Press, 1999, p. 17.
- 14 Cf. Yasmil Raymond, « Take Care – Take Care », *Thomas Hirschhorn : Establishing a Critical Corpus*, op. cit., p. 268.

PHOTOS : Romain Lopez (Courtoisie de l'artiste).

ALEXANDRE POULIN poursuit actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Dans ses recherches, il s'intéresse particulièrement à la notion de perte dans l'art contemporain québécois. Depuis quelques années, il s'implique dans la communauté des centres d'artistes. Il collabore également avec différentes galeries et revues d'art actuel, en plus d'être coordonnateur de l'édition 2012 de *Projet complot* [alexandre.poulin@hotmail.com].