

Rencontre avec Thomas Hirschhorn, le mercredi 30 avril, dans le cadre de son exposition « Flamme éternelle » au Palais de Tokyo.

Thomas Hirschhorn est artiste, depuis plusieurs années il affirme, par sa pratique, l'importance de faire exister l'art au-delà des espaces qui lui sont consacrés. À travers l'utilisation de matériaux issus de la vie quotidienne (scotch, cartons, journaux...) Il conçoit des installations qui se déploie aussi bien dans l'espace d'exposition que dans l'espace public. Il pense ces espaces comme des situations de rencontres avec le public. Nous l'interrogeons autour du terme « présence et production » et sur les rapports qu'il entretient avec le graphisme.

Pour donner forme à vos œuvres, vous proposez à différents d'acteurs (habitants, écrivains, philosophes...) de venir les activer. Comment cette implication extérieure est devenue évidente dans votre démarche ?

Je dirais par l'expérience, par des expériences. C'est devenu effectivement dans mon travail, une des nécessités, pas la seule, mais une des nécessités. Que ce soit dans l'espace public où comme ici dans une institution.

En effet, j'ai du créer mes propres notions qui font sens aujourd'hui parce que c'est avec ces notions là que j'espère créer une œuvre qui implique l'autre directement d'un à un. C'est notamment ce que j'appelle un public « non-exclusif », c'est pourquoi j'ai inventé le terme « présence et production ». Je suis venu ici avec cette volonté car j'ai fais des travaux, notamment dans l'espace public, qui m'ont amené à être présent et à produire. Donc ça s'est fait expériences après expérience.

Qu'est-ce que le terme « présence et production » implique comparé au terme « participatif » ?

D'abord je trouve que le terme participatif est un terme flou et mou. Je ne l'utilise jamais, je le refuse. Ce terme souhaite rendre responsable seulement celui qui participe, or je considère qu'il faut d'abord partir de soi-même, de celui qui fait, qui donne. Il faut donner d'abord, commencer avec l'autre, que l'on voudrait impliquer. Je ne dis pas que je voudrais que les gens participent, je me demande ce que moi personnellement je pourrais faire. Je peux être présent, je peux produire quelque chose, parce que j'ai la discipline et je me donne les moyens.

Deuxièmement pourquoi je trouve ce terme très

injuste ? Parce que c'est un terme de critiques d'art feignants car tout art est participatif. Si moi je vais dans un musée du Moyen-Âge où je vois un tableau, une sculpture, je peux participer car je peux être touché, je peux être impliqué seulement ça ne se voit pas. Le terme participatif veut rendre cela visible.

D'ailleurs dans mon travail, ce terme est utilisé, je le sais bien. Je ne suis pas contre que les gens participent mais ce n'est pas un terme qui peut être à l'origine d'une affirmation artistique.

Donc j'ai créé « présence et production », car cela je peux le contrôler, je peux donner, je peux moi-même être celui qui est présent, être celui qui produit. Je suis là, je discute avec vous, donc ma mission est remplie qu'il y ait des gens ou non. C'est pourquoi je rejette réellement le terme participatif ou art participatif, comme je rejette le terme esthétique relationnelle, qui sont des termes d'historiens d'art. C'est à nous les artistes de faire émerger nos termes.

Quand une institution vous commande une exposition, un travail artistique est-ce un terme qui se retrouve dans la demande ?

Non, ici par exemple – au Palais de Tokyo pour Flamme éternelle –, on m'a proposé une exposition de 2000 m² sur mon travail mais ce n'est pas un terme qui est venu. C'est moi qui ai voulu faire un travail basé sur « présence et production ». J'ai voulu créer une situation plus qu'une exposition, une situation pour des rencontres entre différentes disciplines (art, littérature, philosophie...) mais aussi une rencontre entre ces disciplines et le public. Que les gens soient là, qu'ils puissent produire dans cet espace au travers de lectures, de discussions... Qu'ils créent par leurs paroles, leurs pensées, leurs concepts, une audience.

C'était important mais pas seulement le concept de « présence et production » mais aussi la condition de la gratuité, même si l'on est dans une institution. Ce qui ici a posé un problème, puisque habituellement les entrées sont payantes, mais c'était une condition. Car moi mon rêve est que les gens puissent venir tout le temps, s'approprier le lieu. Donc pour répondre la « présence et production » n'était pas dans la demande, on m'a juste invité à faire une exposition, c'est moi qui ai voulu cette condition comme la gratuité en était une autre.

Comment se déroule alors la relation avec les institutions pour imposer ces conditions, pour bousculer les limites, comme ici avec la gratuité ou lors du projet du Musée précaire Albinet avec le centre Pompidou pour faire sortir les œuvres ?

Le temps, il faut une longue préparation. Ici la préparation a été de deux ans et demi. C'est long mais c'est à nous les artistes de lutter – et je ne m'en plains pas – pour l'entière réalisation du travail comme on l'a projeté, de lutter pour son projet sans compromission. Mon but premier n'est pas de faire bouger l'institution mais si tu fais un travail que tu trouves sensé et que tu veux le faire sans compromis, tu te donnes tous les moyens. Alors forcément après il y a un rapport de force institution/artiste qui s'instaure que l'on doit soutenir, que l'on doit livrer. Ce n'est pas pour repousser les limites, simplement pour faire exister mon travail le plus fortement et justement possible par rapport à ce que j'ai voulu.

Est-ce toutes ces choses qui font que vous dites: « je ne fais pas de travail politique mais je travaille politiquement » ?

Oui, c'est un très bel exemple, c'est très juste. Ici – dans l'exposition Flamme éternelle – j'ai lutté pour que la flamme ne soit pas toute petite, que ce soit une vraie flamme, pour que les gars ils éteignent leur talkie-walkie qu'on ne les entende pas. J'ai lutté pour chaque pneu, pour chaque centimètre entre les tables, pour chaque euro moins cher au bar. Je ne m'en plains pas, seulement c'est notre travail de le faire. Toutes ces batailles non perceptibles, oui ça c'est politique, je le pense. De la même manière que je parle tous les jours aux personnes qui travaillent dans ce lieu, je les inclus, je les accompagne, je leur parle de mon travail, de mon projet d'art, qu'ils comprennent, qu'ils ne perdent jamais le fait que c'est une œuvre d'art et justement parce que c'est une œuvre d'art, il y a des choses de possible.

Pour exemple dans le projet du Musée précaire Albinet, vous aviez fait en sorte que les habitants du quartier du Landy à

Aubervilliers viennent eux-même emballer et transporter les œuvres du centre Pompidou ?

Oui, c'était un moyen d'impliquer encore plus les habitants et c'était beaucoup plus intéressant pour eux et également pour moi de participer au processus du début à la fin et de mieux comprendre les enjeux. D'ailleurs, juste tout bêtement de les déplacer, de déplacer quelqu'un de la cité au 2^e sous-sol du centre Pompidou. Déjà le voyage que l'on fait, qui n'est pas donné à tout le monde, du coup ça aide notre compréhension du monde, des structures, de l'organisation de la vie sociale, de la vie culturelle... Je pense que c'est ça.

Vous réalisiez un journal quotidien lors de votre projet du Monument Gramsci à New-York, vous renouvez la proposition ici au Palais de Tokyo. Quel est la place des objets éditoriaux dans vos productions ?

C'est important parce que cela manifeste que chaque jour il y a une production, que chaque jour est différent et que chacun compte. Ce n'est pas lié à l'actualité. C'est plutôt lié au quotidien, et aussi au matériel. Donc ce journal est là pour montrer que l'on produit ici. Puis il y a cette idée aussi qu'il n'y a qu'ici que l'on peut le prendre, c'est gratuit. Parce qu'il y a des gens qui viennent tous les jours pour le prendre. On ne va pas l'envoyer, il n'y a pas d'abonnement, donc il faut venir ici pour prendre le journal, se déplacer, ce qui fait une ouverture aussi vers l'extérieur. On peut également le télécharger sur le site, ça c'est le deuxième point. Mais c'est un acte aussi par rapport au matériau papier, la photocopie, la rapidité et la simplicité de diffusion. Chaque jour on fait environ deux cents exemplaires.

Avec Natacha nous sommes en quelque sorte les éditeurs du journal. Ce sont des textes ou des images produits ici ou alors pour ici, par exemple quelqu'un envoie son texte et va le lire ici, donc il y a des textes d'auteurs ou autres, ça doit simplement avoir rapport avec « Flamme éternelle ».

Nous savons que vous avez une formation de graphiste, quel est votre rapport avec l'objet imprimé ?

J'ai toujours aimé avoir un objet imprimé, là, photocopié, ce côté immédiat, simple. Ce qui me plaît aussi c'est réunir mon intérêt pour ces choses-là et le geste parfois un peu facile et stupide que les gens ont lorsqu'ils se servent simplement parce que c'est gratuit. Moi j'aime bien ça, car je le comprends quelque part ce geste, que les gens veulent prendre quelque chose pour se rassurer. Moi aussi je l'ai. Mais je dis : « très bien prenons ce geste qui n'a pas beaucoup de sens et mettons du sens dedans », c'est tout. C'est pourquoi dans le texte il n'y a aucun compromis, aucune explication a priori c'est plutôt du matériel. Je me suis dit que

peut-être quelqu'un qui rentre chez lui pourra le lire après.

J'ai l'impression que vous mettez en place différents outils comme les lectures dynamiques, la bibliothèque... et que ces processus deviennent de vrais éléments de médiation pour les visiteurs ?

Évidemment c'est une des choses que je trouve le plus important. Car je crois que l'art, parce que c'est de l'art, implique l'autre directement de un à un. Donc il n'y a pas besoin de médiateur, et je suis content que vous ayez vu ça, qu'il y a des outils. On a des outils nous artistes, des matériaux pour rendre ça clair.

En tant que graphiste, déjà, la notion de travailler politiquement était présente ?

Alors pourquoi j'ai voulu être graphiste ? Parce que au départ j'ai refusé le terme artiste, j'ai cru que l'artiste était quelqu'un de nombriliste, qui ne s'occupe pas des autres en gros. C'est pour ça que j'ai voulu être graphiste parce que le graphiste pour moi est vraiment quelqu'un qui se met, entre guillemets, au service des autres, qui travaille pour les autres. Pour des causes que je partageais : l'éducation, la culture, le politique... Je pensais vraiment que c'était le graphiste qui était actif et qui changeait le monde, pas l'artiste. Mais voilà c'était mon cheminement, il était tortueux, lent et difficile. J'étais perdu avec ça.

D'abord avec ma formation en Suisse dans une école qui était une ancienne école du Bauhaus, dans cette tradition, avec l'idée que les arts sont appliqués, qu'il n'y a pas d'art libre. Donc après avoir fait ce type d'école, où l'on était toujours encouragé à ne pas faire de publicité par exemple, j'ai voulu venir à Paris rejoindre Grapus. Ce groupe était formidable par leur engagement avec le parti communiste, la culture, les syndicats... et très fort dans la forme. Du coup, en confrontation avec ces gens, j'ai compris que je m'étais fourvoyé, que je cherchais quelque chose qui n'était pas le cœur de ce que je devais chercher. Parce que moi je me suis interdit beaucoup de chose avec l'idée de graphisme, je me suis dit : « il faut que tous soit applicable », par exemple dans le format, « il faut faire que des choses que l'on peut photocopier ou imprimer ». J'avais une vision très rétrécie. Et dans ce conflit, c'est avec beaucoup de temps et en voyant des travaux artistiques dans lesquels je me sentais impliqué et vraiment interrogé, que j'ai à un moment, décidé de ne plus mettre mon travail dans le champ du graphisme mais dans celui de l'art. Sans le changer quelque part, sans le renier, mais aussi sans le lier soit à un commanditaire soit à une technique. Parce que moi j'étais coincé avec ça, sois je dis : « Ok il travaille pour le communisme, c'est excusé en quelque sorte, parce qu'il travaille

pour les bons entre guillemets, même si son travail n'était pas très bon ». Mais moi les gens n'aimaient pas ce que je faisais techniquement, du coup j'ai quand même continué à faire ce que je voulais. Je faisais des petites choses, des petits formats, je me disais comme ça on peut l'imprimer mais personne ne l'a commandité. Donc j'ai compris que ces deux choses, la technique et le commanditaire, il faudrait que je les abandonne tout en restant fidèle à ce que j'aime : la typo, les principes de collage, des formes, des matériaux simples. Du coup, j'ai compris qu'il fallait que je développe ça dans un champ plus large que celui du graphisme et c'était le champ de l'art. J'ai eu besoin de beaucoup de temps, huit ans, dix ans, jusqu'à ce que je prenne vraiment cette décision.

Et je n'ai pas pris la décision d'être un artiste parce que ça c'est pas le problème. Ça aussi je l'ai compris. Est-ce que t'es un artiste, ou pas ? Ce n'est pas le problème. Est-ce que tu fais un travail d'art ? C'est ça le problème. Moi, j'étais trop coincé, j'avais la vision trop rétrécie. Je me souviens de discussions avec des gens : « moi je suis né artiste ». Quelqu'un me dit « je suis né artiste », j'ai envie de le frapper. Où « moi tu sais, tout petit déjà... » Ce n'est pas légitime, ça ne veut rien dire. C'est pour ça que j'ai trouvé mon chemin tout seul avec ces confusions : art, politique... Et c'est en mettant mon travail dans le champ de l'art que j'ai compris ce que voulais dire travailler politiquement.

Le rapport que vous entretenez entre art et philosophie semble important ?

Oui, parce que je trouve que les écrivains, les poètes, les philosophes ont quelque chose à dire par rapport à aujourd'hui et à notre monde. C'est certainement pas les politiques, les économistes, les religieux qui nous apprennent quelque chose par rapport à nos vies. Il y a une amitié entre l'art et la philosophie. Ça m'a toujours intéressé parce qu'il y a des choses que je ne comprends pas.

Mon amour pour eux, l'amitié que j'ai ressentie entre les personnes mais aussi entre ce que l'on faisait. Eux faisaient de la poésie, je faisais de l'art donc il y avait de l'amitié. Un philosophe par exemple essaye de trouver un concept, moi j'essaye de trouver une forme. Il y a une amitié qui se crée, c'est pour ça que ça c'est basé sur cette amitié. Ce que j'aime bien c'est discuter avec un poète, avec un philosophe : « Comment tu fais toi ? ». Ça me nourrit et certainement plus que l'art contemporain ne me nourrit car moi-même je suis un acteur dans l'art contemporain. Je me nourris de l'expérience énormément. Ce n'est pas un truc de collectif, ce n'est pas le problème, le collectif ou non. Mais l'autre est important. Celui que tu veux toucher avec ton travail, c'est lui ! J'ai toujours fait ça, je le dis : « public non-exclusif ». C'est ça que je voudrais toucher, je voudrais faire tous les efforts pour que ce soit possible.

Sans-titre est une revue qui interroge de manière horizontale des problématiques traversant les pratiques actuelles de l'Art, du Design et de l'Architecture.

Sans-titre accompagne notre pratique comme une boîte à outils faite de retranscriptions d'échanges que nous avons eu avec différents acteurs. Ces échanges nourrissent nos réflexions sur des notions telles que la participation, la transmission et la pédagogie... qui continueront d'évoluer en fonction de nos rencontres.

Sans-titre peut se lire par entretien, mais aussi en empruntant les chemins traversants. Interrogeant des termes clés, ils permettront de parcourir les différentes conversations en proposant de nouvelles confrontations, propices à la création d'une vision critique.

Équipe éditorial

Luc de Fouquet
Lucas Meyer

Relecture

Jil Daniel
Florian Stéphant

Caractère

Grotesque 6 dessiné par Émilie Rigaud,
distribuée par A is for apple