

ETC



Réflexions sur du carton. Thomas Hirschhorn après Robert Filliou ou la vie sans merci après la vie comme poésie

Isabelle Hersant

Number 77, March–April–May 2007

Industries

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34978ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hersant, I. (2007). Réflexions sur du carton. Thomas Hirschhorn après Robert Filliou ou la vie sans merci après la vie comme poésie. *ETC*, (77), 34–38.



ACTUALITÉS/DÉBATS

RÉFLEXIONS SUR DU CARTON

THOMAS HIRSCHHORN APRÈS ROBERT FILLIOU
OU LA VIE SANS MERCI APRÈS LA VIE COMME POÉSIE

« Si l'on envisageait de situer le système de l'industrie culturelle dans les grandes perspectives de l'histoire universelle, il faudrait le définir comme l'exploitation systématique de la rupture séculaire entre les hommes et leur culture. [...] Les grandes œuvres d'art et les constructions philosophiques sont restées incomprises non pas du fait de la distance qui les séparait du noyau de l'expérience humaine, mais pour la raison opposée [...] »

Theodor W. Adorno,
Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée

astidieuse lecture que celle du penseur à l'heure où la pensée devient un objet aussi encombrant qu'un vieux four de cuisine, trop démodé pour faire office d'autre chose que de décor. Aussi, plutôt que de rentrer dans les tréfonds de sa *dialectique négative*, paraphrasons Adorno en des termes qu'il n'a certes pas employés, mais qui pourtant ne le renieront guère.

Si l'on envisageait de situer au cœur de notre présent le seul titre de son ouvrage ici en exergue, il faudrait le définir par le rapport *hic et nunc* entre au-dedans, espace privé, et au-dehors, espace public. Au-dedans, dans l'espace de la maison où l'écran de télévision fait lieu exact d'une *moralia* moins que *minima* ; au-dehors, dans l'espace de la rue où le carton du sans-abri fait lieu exact de *la vie* plus que *mutilée*. Au-dedans où nous entendons par exemple le présentateur d'une nouvelle émission annoncer qu'elle est « culturelle » avant de nous vendre le *package* de célébrités qui en forme le contenu derrière l'étiquette, des plus alléchantes comme adjectif, mais des moins attrayantes comme substantif, car « le mot culture fait un peu peur » ajoute-t-il immédiatement¹.

Au-dehors où nous lisons *SVP, une petite pièce pour manger* en leitmotiv aussi inflationnel que le régime qui l'a produit, avant d'entendre le cri muet d'un *Aidez-moi, j'ai faim*, tracé par une main sans plus de visage qu'il n'y a de nourriture dans l'emballage qui la contenait, et qui sert maintenant à le dire. En sorte

qu'au-dedans, les corps en gloire qui défilent et au-dehors, les corps déchus qui s'alignent, que reste-t-il à constater aujourd'hui du système hier analysé par le penseur de l'École de Francfort? S'il s'est de fait réalisé comme total et non pas général, c'est qu'il laisse invisible le lien qui unit le champ du réel à celui du symbolique.

Faisant croire à une absence tout aussi totale de rapport entre misère sociale (organisée par le monde du travail ou champ du réel) et misère intellectuelle (organisée par le monde de la pensée ou champ du symbolique), il a fabriqué l'idée devenue opinion communément admise et intégrée que la culture est un superflu (c'est-à-dire un luxe) dans ce monde de nantis (c'est-à-dire de pauvres). Alors que sauf à considérer l'humanité comme une machine à réifier la vie dont l'homme serait l'instrument fonctionnel, la culture est de première nécessité pour l'homme afin de donner à l'humanité le sens de l'humain qu'elle contient en tant que mot le désignant d'emblée comme être de l'humanité.

Et si la résonance étrangement moderne des termes d'Adorno désigne cinquante ans plus tard un sort non plus restreint aux objets culturels, mais de plus en plus partagé par les œuvres d'art³, c'est néanmoins dans une forme de résistance au devenir-marchandise de l'homme comme pouvoir de la conscience que d'hier à aujourd'hui continue de se situer l'artiste comme tel.

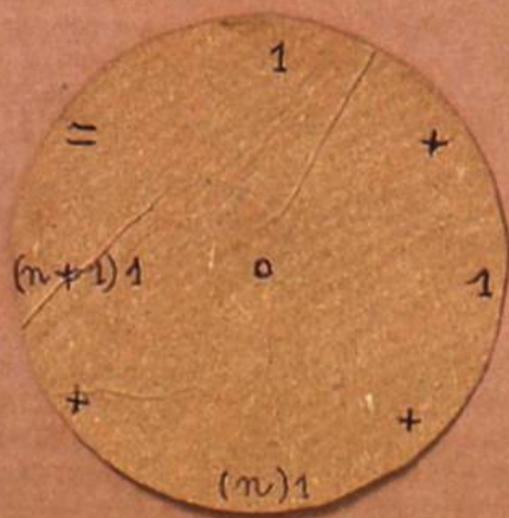
Hirschhorn après Filliou (1)

Ainsi de Robert Filliou, né en 1926 et mort en 1987 après avoir depuis longtemps inscrit sur la déchirure

d'emballages ce qu'on pourrait appeler des poésies quotidiennes. Des poésies qui vont et viennent tour à tour au jour le jour, comme les nuages dans le ciel avant la pluie jusqu'à nous, et que la vie produit d'elle-même en tant que force créatrice avant l'homme créateur. Soit des poésies non artistiques au regard du regard en tant qu'art ; ou encore : non pas tant le langage de la poésie que les mots de la vie, les mots inventés qui inventent la vie en fondant celle-ci comme *poiesis*, faire créateur qui est d'abord créateur de l'homme dans son rapport au monde ; mais que l'homme et le monde n'ont de cesse de toujours défaire sans plus de volonté de le réinventer qu'ils ne projettent de l'instaurer.

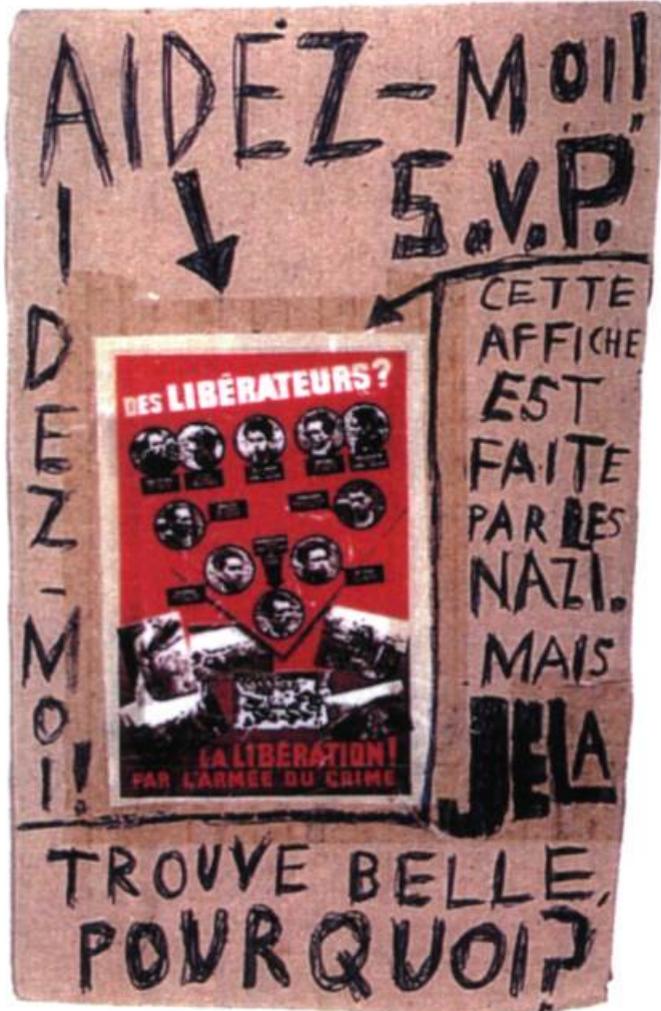
Le langage de la vie, donc, par les mots d'une poésie en minuscules pour la ténuité même du sens de la vie, à la fois absurde et essentiel, et désigné comme tel à se donner à lire sous la forme *inframince* d'une esthétique de la précarité. Portée aux marges du grand art qui furent aussi celles du milieu de l'art pour l'artiste pleinement Fluxus qu'il était, une poésie aussi fragile que le goût de la mort accompagnant la conscience de l'existence.

C'est-à-dire le goût de la vie, signée comme au revers de la société encore incendiaire plutôt qu'incendiée des années 70. Désenchantée, déjà, mais encore pensable comme ré-enchantable, une société qui, à l'endroit de ce revers, laisse apparaître le gribouillage d'un chaos par le filigrane d'un hors sens. Sous la liberté de phrases sans queue ni tête à l'égal de celles dont joue l'enfance, la mort se des-



MULTIPLE A EXEMPLAIRE UNIQUE

en l'occurrence *chaque seconde*
qui passe *réflexion*



sine ici avec la mélancolie d'une solitude qui reste sans âge. Car la mort, c'est ici la présence de la mort au dos de la vie en tant que capital poétique inscrit sur le matériau pauvre du capital industriel qu'est le carton d'emballage, reste aplati du désir consommé et trou sans fond d'une faim jamais assouvie. Ou encore, et si l'on préfère jouer au *Principe d'équivalence* sans le retournement de ses trois termes *Bien fait, Pas fait, Mal fait* : la vie tracée en lettres capitales l'est ici sur l'envers de la mort comme une carte postale.

Hirschhorn après Filliou (2)

Et ainsi également quoique très différemment de Thomas Hirschhorn, artiste né en 1957 qui reprendra, quant à lui, le carton jeté des rejetés de la société à l'exact moment de leur apparition en masse. C'est-à-dire en 1995, année précise où, en France, le candidat Chirac fit campagne sur le thème de la « fracture sociale » – thème qui lui fera gagner les ors de la République et la gloire de chef d'État, mais fracture qu'il ne réduira en rien puisqu'à l'inverse, lui étant devenue inutile avant de ne plus être utile pour sa réélection sept ans plus tard, elle n'a cessé de s'amplifier jusqu'à aujourd'hui.

Aussi, déchiré à l'identique, mais pour une déchirure devenue béante vingt ans après le *poélogos* de Filliou comme redéfinition possible de sa logique poétique, le carton d'emballage travaillé par l'artiste suisse installé à Paris fait signe brutal d'un corps social qu'on dirait désormais calciné plutôt qu'incendié. Inscrites au même stylo bic dont usait Filliou, ce ne sont plus

des poésies quotidiennes qu'ils portent; mais bien les violences *idem* de la mort pour seul horizon de la vie. Soit la mort à l'intérieur de la vie, mort du sens et de la chair au cœur de la vie cette fois réellement mutilée, et dont témoignent les corps abîmés de l'humanité piétinée dans ses appels à l'aide qui ne rencontrent que le silence.

D'où ce que le matériau pauvre donne ici à lire et à voir : règne de la détresse en points d'interrogation fermant des questions naïves ; mais cynisme, ou crudité cynique d'un désespoir laissé hors esthétisation. Insignes de l'horreur totalitaire qui fascinent et barbouillages d'images cosmétiques qui subjuguent. Hideur obscène d'une société qui ne répond plus à l'homme qu'elle rend invisible malgré ses blessures qui saignent ; ou forme hideuse d'un monde livré à la destruction de la vie comme à celle de sa poétisation. Car c'est maintenant la fin consommée du rêve qui se joue avec la fin de l'existence – ou concept de la vie comme ensemble des forces permettant à l'homme de transformer le monde en gagnant sa liberté. La fin, celle qu'aura donc fait advenir la fin du XX^e siècle, c'est à savoir : la fin bouclée et verrouillée du rêve devenu mauvais d'un monde ré-enchantable.

Hirschhorn après Filliou (3)

Usage du carton et contre-usage de son économie, le matériau emblématique du reste et de la perte est employé par l'un et l'autre artiste dans sa capacité à produire du sens, hors sens ou non-sens. Recyclé à l'égal inversé du monde du travail qui rentabilise l'homme en matériel humain ou ressource logistique dont le capital émotionnel doit être géré, il se transforme dans les deux cas en simple écriteau de la parole, terme s'il en est de l'homme comme être de culture, faire créateur et acteur politique. En sorte qu'à la productivité pour condition du système de l'industrialisation qui est aussi celui de l'art et la pensée, répond à chaque fois la production de symbolique qui détermine la création au sens premier de l'art et la pensée.

Pour autant, l'écart qui va de la parole prise et comme murmurante chez Filliou à la parole arrachée et comme hurlante chez Hirschhorn, rend manifeste la divergence irréductible qui va du carton à peine visible et pourtant presque sensuel du premier, au carton sali du second qui le rend insupportablement visible. En effet, l'hyperprésence du signe raturé sur l'image collée dont Hirschhorn recouvre chacun, le tout posé à l'horizontale selon un chevauchement où l'ensemble démultiplie la surcharge d'un seul⁴, contraste avec le dépouillement des quelques mots d'une phrase écrite par Filliou qui l'accroche, lui, à la verticale. Car précisément tracés selon la figure de l'effacement, les mots ne font ici signe de rien, hors le sens d'une sensibilité au hors sens qu'ils donnent à lire sur chaque carton, chacun étant séparé de l'autre par un espace qui fait office de marge ou d'intervalle où penser une à une ces

phrases nues⁵. Nues dans leur limpidité, mais voilées par leur silence, des phrases dont chacun de nous peut éprouver la portée à défaut de pouvoir la dire aussi simplement par les mots.

« Je meurs trop » nota ainsi l'artiste Fluxus sur l'un de ces supports écornés, mais effleurés par le délicat bruissement de ce qui vient d'un monde intérieur. « Qu'est-ce qu'ils ont à l'intérieur de la poignée fermée, les fascistes ? » commente Hirschhorn, aussi cinglant que sibyllin, sous une photo de presse montrant des néo-nazis au poing levé. Sous l'image dégradant plus encore la déchirure de l'emballage s'obscurcissent alors les mots d'une autre déchirure de la vie. Car ici, et par la laideur d'une inculture affichée, ils s'enfoncent dans le carton et, loin de le caresser, le percent en tant que lieu métonymique de la société ou lieu public du sens qui dégénère en matrice de non-sens, le souillant comme elle-même est souillée d'interrogations face auxquelles le monde reste muet. Impuissante humanité face à l'horreur qu'elle produit, telle est la chair de sa réalité qu'elle recouvre de son nom nous tous qui la peuplons. *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* est le titre de cette centaine de panneaux-clochards réalisés en 1995 d'où se présente, criante et nue comme dans la folie, l'insoutenable brutalité de la mort qu'est la vie sans la transfiguration de devoir vivre. Ou la déchéance qu'est la vie sans sa *recréation* par le symbolique.

« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », dit la voix sans visage de Filliou dans une vidéo de 1983 où, filmé par Jean-Hubert Martin, il n'apparaît qu'en buste coupé aux épaules. Aussi évident que ses poésies quotidiennes marquées sur presque rien, *Sans tête* est le titre qu'il a donné à cette pièce. Laquelle – rare production filmique de l'artiste des mots accrochés dans le vide – recèle l'énoncé oublié, dont seule demeure la célèbre formule au cœur du silence porté

sur l'ensemble de son œuvre, interstitielle de se définir par une humilité qui ne sied guère à la société du spectacle où se reconnaît aussi le monde de l'art.

Hirschhorn après Filliou (4)

En sorte que de l'un à l'autre artiste s'inscrit maintenant un tout autre écart, assurément impensable pour le regardeur-lecteur qu'est le spectateur, ici debout et là penché face à une parole qui n'est en rien une seule et même. Prise par Filliou dont on n'oublie pas qu'il étudia l'économie aux États-Unis avant de devenir artiste en Europe, arrachée par Hirschhorn dont on sait tout autant qu'il travailla avec les graphistes communistes de *Grupus* avant de faire carrière dans l'art, une parole dont on peut toutefois interroger l'exercice du pouvoir qu'elle recouvre concernant ce dernier.

Installé à Aubervilliers – ville historiquement ouvrière de la très proche banlieue nord de Paris qui devint schématiquement « ville d'immigration » à partir des années 80 –, Hirschhorn a sans aucun doute fait preuve de son engagement social et politique en y montant des projets artistiques auprès de publics exclus de la société, et par conséquent de l'art. Mais reste à savoir ce qu'il en est *en réalité* du statut économique et symbolique de ses assistants. C'est-à-dire, de sa main-d'œuvre aux fins de son œuvre ; en l'occurrence des « jeunes de banlieue » sans plus de reconnaissance que d'avenir, et dont on comprend aisément qu'ils travaillent avec fierté, si ce n'est gratitude, à la gloire de l'artiste international exposant à New York, comme dans tous les lieux majeurs du monde géographique de l'art où son appartenance à l'élite culturelle, sociale et économique l'amène à voyager sans compter.

Soit des lieux où l'inhumaine précarité de leur propre existence, qui renvoie à « l'exploitation systé-





matique de la rupture séculaire entre les hommes et leur culture » est, sans plus de doute, préférée dans son parfum canaille enrobé de compassion sans taxe par les désœuvrés du divertissement qui peuplent le milieu de l'art, champ de la société où l'hypercapitalisme comme système et comme idéologie s'est incorporé au point d'y faire paradigme.

À moins, bien entendu, que cette réalité ne puisse être dite à l'égal de celle que dénonce Hirschhorn et sur le mode qu'il s'est choisi. C'est-à-dire par la violence de la crudité sans masque d'où surgit ce qui est en vérité, et non ce qui est caché tout en étant prétendument montré.

ISABELLE HERSANT

NOTES

¹ Diffusé sur la chaîne publique France 3 en seconde partie de soirée, du mardi au jeudi, *Ce soir (ou jamais !)* fut présenté en ces termes par son animateur Frédéric Taddei lors de sa première édition, le 25 septembre 2006.

² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [1951], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, posface de Miguel Abensour, Paris, Payot/Critique de la politique, 2001. De cette édition (p. 157-158) est extraite la citation en exergue.

³ Hormis l'exemple que fournit l'États-unienne Cindy Sherman (cf. complendu d'exposition dans ce n° 77 d'*ETC*), citons le cas emblématique du Français Claude Closky, producteur d'une œuvre « pavlovienne » s'il en est, car surdéterminée par la complaisance du confort occidental qui prétend à une mise en abyme de la publicité dans un monde de citoyens capables d'en faire chaque jour la critique.

⁴ Comme on a pu le (re)voir à l'exposition collective « La force de l'art », qui inaugura la réouverture du Grand Palais, à Paris, à l'été 2006.

⁵ Comme on a pu le voir (et brûler de le revoir) à l'exposition rétrospective de Filliou, que la galerie Nelson de Paris a organisée au printemps 2006.

Isabelle Hersant, enseignante et critique d'art, vit à Paris. Elle est doctorante en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, et titulaire d'un DEA en Psychanalyse (Université de Paris VIII). Elle a enseigné l'Histoire de l'art et la Sémiologie, a été chargée de cours à l'École Normale Supérieure (Photographie et publicité au XX^e siècle) et depuis 2003, à l'Université de Paris VIII où elle donne deux cours : Histoire des théories et de la philosophie de l'art et Analyse des images photographiques. Elle collabore à diverses revues, écrit des monographies de catalogues (James Turrell, Ivan Polliart, S&P Stanikas...) et participe à des colloques de recherche internationaux et pluridisciplinaires (Montréal, Paris Sorbonne, Timisoara, Stockholm, Manchester...).