

« La fêlure, ou la résistance comme insistance à la surface du monde : le travail de Thomas Hirschhorn »

Raphaële Jeune

Journée d'études *Les fonctions de l'art*, Université Rennes 2, 18 décembre 2014.

« La question essentielle en Art est la question de la forme. Comment puis-je donner une forme qui crée une vérité. Comment puis-je donner une forme – aujourd’hui, dans mon champ historique – qui crée au-delà des faits historiques et de l’actualité, une vérité universelle. Ce sont des questions essentielles pour moi en tant qu’artiste. On ne doit pas oublier qu’une œuvre peut être quelque chose qui ne fonctionne pas (je ne dis pas que l’art n’a pas de fonction, mais il n’a pas à fonctionner !). Aujourd’hui, la question du fonctionnement (par exemple les questions « Est-ce que ça marche ? », « Est-ce un succès ou un échec ? ») se pose automatiquement et devient vite le critère de jugement d’un art bon ou mauvais. L’art dépasse ces critères. Travailler politiquement en tant qu’artiste signifie, je crois, tenter de résister à cette pression de la fonctionnalité. Je sais – en tant qu’artiste, que donner forme est une absolue nécessité. » Thomas Hirschhorn

A travers cet exposé, j’entends explorer le travail de Thomas Hirschhorn, artiste suisse né en 1957, installé en France depuis la fin des années 1980, comme exemple permettant de traverser de part en part l’épineuse et inépuisable question de la fonction de l’art par le paradoxe qui le rend si problématique : sa présence est indispensable dans nos vies sans toutefois qu’aucune fonctionnalité précise ne puisse lui être accordée si ce n’est d’être là, comme le réceptacle des échos d’une réalité que notre propre enfermement dans des fonctionnalités nous empêche de voir. Face à tous les projets qu’on a eus et qu’on a toujours pour lui – faire du lien social, esthétiser le quotidien, éduquer, combattre les formes de pouvoir, susciter l’innovation, etc. – il semble que chaque fois l’art se dérobe, poussé par sa propre nature à déjouer les assignations qui l’assèchent et le font dépérir. L’art n’a de fonction que de n’en avoir pas que l’on décide pour lui, c’est là la condition de sa survie. Il tire sa force de sa pugnacité à toujours se poser là, quoiqu’il arrive, parfois avec douceur, parfois avec violence, au contact du monde le plus neuf. Il se lève toujours de nouveau, imprévisible, pour dérouter l’attention que porte l’homme sur son monde, il ne démord pas,

sans fournir toutefois aucune solution puisqu'il n'y a pas de problème auquel il réponde. En un mot, il insiste dans son être propre, se métamorphosant au gré des mouvements du monde à la surface duquel il se manifeste pour qui voudra le voir.

Qu'appelons-nous surface ici : Pour Hirschhorn, la surface est la zone de surgissement de la forme et du sens au contact du monde, au contact de l'autre, je le cite, « **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. (...) 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. »** »

Après avoir décrit les grandes lignes de la pratique singulière de cet artiste, une pratique assez récurrente comme nous le verrons, et en particulier ses projets « Présence Production » dans lesquels le public est plus que simple spectateur, je vais tenter d'analyser ce qui en elle relève de cette puissance de l'art qui insiste à la surface. J'établirai avec Hirschhorn que la vocation à « résistance » de l'œuvre ne se résume pas à un discours d'opposition à un état de fait ou une réalité historique mais qu'elle réside toute entière dans l'insistance de sa forme.

Ensuite, je tenterai d'éclairer le concept de surface dans le travail de Thomas Hirschhorn à la lumière de la philosophie de l'événement de Gilles Deleuze, notamment celle qu'il a déployée dans *Logique du sens*. Il y fait la distinction entre deux régimes d'événements, les corporels et les incorporels, qui correspondent respectivement à deux régimes du temps, Chronos et Aïon. Nous verrons dans quelle mesure les projets « présence et production » de Thomas Hirschhorn ont à voir avec ce second régime, qui est celui des effets de surface et de la félure.

Enfin, nous nous pencherons sur le fait que la fragilité et la précarité dans lesquelles œuvre toujours celui qui se tient à la surface du monde, tel Hirschhorn, sont aussi les véritables ressources de la souveraineté du sujet dépersonnalisé, et d'une éthique à venir.

Voici quelques éléments sur le travail plastique de Thomas Hirschhorn et en particulier ses projets présence production :

Les projets Présence Production sont des dispositifs à vivre qui intègrent la présence du public au-delà d'une simple activité de contemplation des œuvres. Ils s'implantent le plus souvent dans l'espace public, généralement dans des quartiers d'habitation populaire au pied des immeubles, comme dans une banlieue de Paris avec le *Musée précaire Albinet*, à côté d'Amsterdam avec le *Bijlmer-Spinoza-Festival*, à Rennes avec le *Théâtre précaire*, ou encore plus récemment dans le Bronx à New York avec son *Gramsci Monument*.

Ces projets Présence Production peuvent aussi se déployer dans une institution artistique, mais 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 à Paris en mai dernier.

D'une durée pouvant aller d'une dizaine de jours à plus de 2 mois, les projets Présence production sont des lieux de vie qui reproduisent de façon précaire et bricolée un condensé des institutions artistiques et culturelles où l'on peut se tenir au contact de l'art et du savoir : bibliothèque, vidéothèque, salle de conférence, théâtre, internet café. Hirschhorn se réapproprie ces institutions pour les désinstitutionnaliser, les rendre au hasard des allers et venues du public, les soumettre à un régime temporel qui n'est plus celui des programmes, mais de l'aléatoire des petits et grands événements qui se font jour au gré des visites et des rencontres. Le dispositif d'Hirschhorn est disponible, étendu, il est une plage de temps étale, habitée par la présence constante de l'artiste. Une présence insistante qui, comme le dit Jacques Rancière dans un entretien avec lui, « épouse le temps des spectateurs, plutôt qu'elle n'impose le sien ».

Hirschhorn a donné à ces œuvres le nom de Présence production pour pallier l'insuffisance de la critique qui utilisait à leur encontre les étiquettes préexistantes d'art participatif ou d'esthétique relationnelle, impropre à les qualifier, car rattachées à une fonctionnalité de l'art (faire participer le public, établir une relation avec le spectateur).

Ici, présence et production désigne deux états de fait qui ne disent rien de leur ambition pour les spectateurs, mais qui traduisent le minimum qu'il puisse faire et partager avec eux. Être présent et produire.

Selon ses propres mots : « Par la ligne de conduite “Présence et Production”, mon ambition est de répondre au questionnement : un travail – à travers sa notion de présence, par ma propre présence – peut-il créer pour d’autres les conditions d’être présents ? Et mon travail – à travers sa notion de production – peut-il créer les conditions pour que d’autres productions s’établissent ? ».

Analysons ces termes, Présence et production :

en premier lieu: la présence

> *sa présence d’abord* en continu sur le lieu, sur une durée relativement longue, 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 sans relâche à la surface, l’engagement à rester éveillé à chaque instant, disponible à ce qui vient, entièrement versé dans l’expérience présente dans toutes ses dimensions.

> *la présence de l’Autre ensuite* – l’Autre désignant celui qui n’est (je cite) : « pas spectateur, public ou audience, 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, dans ce qu’Hirschhorn appelle un « moment intense ». Lorsqu’il parle toutefois de public, Hirschhorn affirme sa volonté d’adresser sa production à un public qu’il appelle « non exclusif », sans qualité : ni intéressé ni revêche, ni cultivé ni populaire, ni blanc ni noir, mais rien de cela et tout cela à la fois. Un public qui se constitue public par son choix d’être présent, comme lui-même l’est.

- en second lieu: la production, tout simplement l’activité de produire, d’affirmer une production, également mise en partage avec l’Autre. Cette production ne suppose aucune technique particulière ni aucun moyen spécifique aux artistes puisqu’elle consiste en des abris et mobiliers de fortune réalisés avec des matériaux pauvres, récupérés et facilement disponibles. Elle rassemble des images trouvées dans les magazines ou sur internet, imprimées à la va-vite et scotchées sur des cartons de transport ou à même les murs, ainsi qu’une multitude d’autres matériaux facilement accessible dans un supermarché : scotch, tasseaux de bois, clous, polystyrène, marqueurs, tissus et vêtements bon marché, bandes de papier. Preuve que l’on peut produire avec ce qu’on trouve, si on le désire. Les visiteurs sont d’ailleurs invités à participer à la production dans des ateliers divers, qui rende le dispositif

totallement plastique et mutant. La forme n'est ici jamais stabilisée et ne cesse de surgir à nouveau.

Lorsque du *Bataille Monument à Flamme éternelle*, Thomas Hirschhorn revient quotidiennement dans son œuvre à la rencontre de qui voudra, jusqu'à épuisement, il pose chaque jour un acte de résistance qui ne s'érige contre aucune instance de pouvoir, ne revendique aucun contre-discours ou ne commente aucun fait d'actualité ou d'histoire. En réalité, il pose un acte d'insistance, par sa seule présence et celle de son œuvre, celle de la forme elle-même.

Insister vient du latin, *in-sistere*, qui veut dire se placer ou se poser sur... Sur une pelouse, dans un garage, aux abords d'une piste de course sous le métro aérien, Hirschhorn et son œuvre ne font rien de plus que se poser sur un coin du monde où ils vont rester quelques temps, dans l'accueil de l'autre. C'est cette posture d'accueil de ce qui vient qui caractérise le mieux l'idée d'être à la surface, sur le seuil de soi-même.

Ainsi, la résistance selon Hirschhorn consiste dans cette présence radicale, qui prend l'empreinte du monde au moment même où celui-ci advient. Dans son recueil de textes *Critical Laboratory*, Hirschhorn écrit : « L'art résiste aux habitudes esthétiques, culturelles et politiques. L'art résiste à la morale et à l'actualité. L'art – parce qu'il est art – est résistance. ».

L'art d'Hirschhorn se décline dans un devenir au contact nu de la réalité qui jamais ne le voit se figer en discours, ni se soumettre à la communication d'une histoire personnelle ni même s'inscrire dans un combat circonstancié contre telle ou telle valeur, en réaction à tel ou tel fait réel. Si l'artiste utilise des images, des citations, des noms de penseurs, ils sont toujours détachés de leur corporalité historique et ne servent pas à illustrer un système de pensée. Une image de corps déchiré n'est rien d'autre qu'elle-même inscrite dans une multiplicité, comme une forme en cours d'actualisation, mais elle ne réfère à aucune tragédie en particulier, ni ne sert aucun discours moralisateur.

Il poursuit : L'art est résistance, affirmation, mouvement, croyance et intensité ; l'art est "positif". (...). L'art résiste à chaque argument, chaque explication, et chaque discussion. »

L'art est donc pour lui instance du signe et de la forme : une présence affirmative et volontaire face à l'événement permanent du monde dans toutes ses dimensions : positive mais aussi négative, avec sa violence et son chaos.

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

La question de la forme rejoint ici 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. Ainsi rien dans la réalité matérielle et esthétique de l'œuvre ne se situe au-delà de sa coprésence immédiate avec le visiteur, elle se donne toute entière ici – 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 une affaire de contact et de circulation d'énergie et non pas de représentation. C'est affaire de vérité, indissociable d'une a-signiance 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. Hirschhorn affirme : « L'art est résistance parce qu'il résiste à tout ce qui a déjà existé et est déjà connu. »

Selon l'écrivaine américaine, il existe une façon de lutter contre l'interprétation, à laquelle Thomas Hirschhorn semble souscrire : « en réalisant des œuvres d'art dont la surface est si unifiée et propre, dont le rythme est si rapide, dont l'adresse est si directe que l'œuvre n'a qu'à être elle-même et rien d'autre. »

Ainsi 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 confient la tâche de donner accès à tous les mondes possibles et inconnus. Ainsi, la forme n'a pas pour vocation de jeter de la clarté sur le monde car elle n'explique rien. Bien au contraire, si l'on en croit le philosophe Markus Steinweg, compagnon de route de l'artiste, présent comme lui sur la durée de ses projets « présence production », « la forme est une clarté qui sème le désordre ». Je le cite : « Le diffus coopère avec la lucidité, alors que l'assertion de la forme se risque à une clarté qui ne révèle pas l'étendue de l'actuelle complexité. Cela conduit au hasard d'un certain non-savoir, au risque d'une non-science. L'art et la philosophie mettent en avant des expériences qui indiquent l'inconsistance de tout savoir. » La vérité ne réside donc pas dans le savoir, car ce dernier n'est qu'une construction dans un système de pensée structuré par des conventions et des normes (« ce que nous savons est indissociable de ce que nous faisons pour le savoir » nous dit le scientifique Francesco Varela). Mais, comme l'affirme Hirschhorn, la vérité est à trouver dans le surgissement de la forme à la surface. Seule la forme est consistante, parce qu'elle insiste à la surface, sans revendiquer aucune vérité autre qu'elle-même, sans se justifier ni par ses origines ni par une quelconque transcendance.

Selon l'artiste, ce surgissement de la forme vraie opère grâce à ce qu'il nomme la « headlessness », un agir sans tête, sans raison, sans intelligence rationnelle et calculatrice, mais au gré « de rencontres hasardeuses, contradictoires et cachées ». Etre « headless », pour Hirschhorn, cela ne signifie pas être ignorant ou stupide mais « insister encore et encore », œuvrer « sans relâche, (...) dans l'accélération, la générosité, la dépense, l'énergie, etc. ».

Nous allons désormais puiser dans la philosophie de l'événement de Gilles Deleuze pour nous aider dans l'analyse de cet agir à la surface du monde.

Deleuze, comme Hirschhorn, envisage la surface comme le lieu de la vérité. Dans *Logique du sens*, il la considère comme un plan d'effectuation dans un devenir, un devenir-illimité, et il définit les effets de surface comme des événements. A la suite des Stoïciens, il distingue deux sortes de choses : les corps d'un côté, avec leurs qualités physiques, leurs tensions, actions et passions, et les incorporels de l'autre, qui sont des événements purs, 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 des corps, ne laissent aucune trace tangible, inscrite dans les chairs ou la matière du monde mais ils insistent, ils adviennent continuellement à la surface, au contact d'autres événements incorporels également issus de causes corporelles. Le plan superficiel se trouve secoué d'un mouvement d'éternel retour, parcouru par une ligne qui ne cesse de bifurquer sans jamais dessiner de forme reconnaissable.

« *C'est en suivant la frontière, en longeant la surface, qu'on passe des corps à l'incorporel.* » La frontière, c'est la limite de toute corporalité, sa bordure, le point de passage avec ce qui n'est pas elle. Le sujet de ces événements incorporels est donc un sujet qui se tient à la surface, au bord de lui-même, « né de ce qui arrive » dans le contact avec ce qui n'est pas lui-même à chaque instant. On pourrait dire que c'est au point ténu de frottement entre le sujet et le monde, dans l'immédiateté du choc de leur rencontre que s'exhalent ces événements incorporels, ces dynamiques virtuelles. Ce sujet, Deleuze le définit comme « un sujet larvaire », « une singularité impersonnelle et pré-individuelle », qui ne s'est pas encore moulée dans les habits d'une identité nommée, qualifiée. Le philosophe voit dans ce sujet larvaire le vrai événement transcendantal, « un unique Evénement 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 dans ses œuvres, par son attitude d'éveil envers ce qui y advient, 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'œuvre, 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 lui-même, n'est pas relative, mais assertive, elle circule, jaillit, se répand. Elle insiste à la surface, toujours renouvelée, volatile et fulgurante comme l'influx électrique.

Ainsi, 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, accordée

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. Hirschhorn s'applique à ne juger aucun individu plus légitime qu'un autre à partager l'espace et le temps de ses œuvres. Il accorde la même attention à chaque membre de son « public non exclusif », dont les individus ne sont pas considérés pour leurs qualités, leurs compétences ou leur histoire mais pour leur intensité de présence.

L'universelle liberté dont parle Deleuze, ce serait celle sous-jacente à la présence dépersonnalisée à laquelle le visiteur se sent convié dans *Flamme éternelle* ou dans le *Gramsci Monument*, à côtoyer toutes sortes de gens dont l'origine ne semble d'aucune importance, à partager un temps commun, sans aucune injonction culturelle, morale ou économique. Ainsi le visiteur-sujet larvaire circule à la surface de lui-même dans un jeu de touche-touche avec d'autres singularités sans qualité, et cette dynamique semble faire écho à 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 je 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'intéressent pas ». De même ne demande-t-il jamais : qui es-tu ? D'où viens-tu ? Que sais-tu ? Sous aucun prétexte il ne s'enfonce dans les profondeurs biographiques des gratifications et blessures de l'histoire.

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

« Rien de plus fragile que la surface », nous dit Deleuze. Nous allons donc voir dans quelle mesure cette présence sans histoire, sans certitudes construites et sans généalogie, qui se

risque nue au bord d'elle-même à la rencontre de l'autre et du monde, engage dans une procédure de vérité dont le tissu est la précarité même.

L'expressivité pure du signe (en deça de toute signification ou 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 du sujet 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. La fêlure est une ligne brisée qui craquelle la surface, bifurquant au gré des rencontres. Ce temps de la vitesse infinie, Deleuze le nomme l'Aiôn. Il dit : « Toute la ligne de l'Aiôn 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'Aiôn 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 éternellement rejoué, à la pointe duquel le sujet s'actualise perpétuellement au contact de l'inconnu. Ce sujet est un sujet larvaire, comme nous l'avons vu, en deça de toute formation d'identité, de toute personnalisation et dont le devenir se joue dans la course en zigzag de la fêlure.

Le processus de subjectivation décrit ici semble s'apparenter à ce qu'Hirschhorn nomme le « précaire », lorsqu'il affirme : « le précaire est ce qui vient », ou encore « le précaire est la dynamique, le chemin, la possibilité et le mouvement qui s'offre aux êtres humains. Pour atteindre ce moment, je dois être présent et je dois être éveillé. Je dois être debout, je dois faire face au monde, à la réalité, au temps, et je dois me lancer. »

Se lancer, c'est ici se risquer à la perte de soi et attester de l'inconsistance de l'identité personnelle et de ses petites histoires ; c'est éprouver la fragilité de l'existence et développer une attitude d'affirmation de la vie comme simple processus d'« émission de singularité » au gré des mouvements de ce qui nous entoure. « Seul celui qui accepte peut changer les choses » proclame Heiner Müller. Seul celui qui se risque à accueillir tout ce que présente le visage changeant du monde, le bon comme le mauvais, peut réellement résister et transformer ce monde. Une vision éminemment politique dans laquelle nous pouvons déchiffrer le projet éthique d'un art qui aurait, dans son instance à la surface du monde, la fonction de donner forme à cette précarité. « Donner forme au précaire, commente Hirschhorn, revient à attester de la fragilité de la vie. »

Le futur consisterait donc pour l'artiste dans l'affirmation de ce précaire, qu'il définit comme le « non stabilisé et le non établi » et dans le mouvement duquel il discerne une inépuisable créativité pour inventer de « nouveaux échanges entre êtres humains » et de « nouvelles valeurs ». Ainsi conclut-il avec une hypothèse que je souhaite poser ici comme une question ouverte : « Plutôt que de vouloir lever nos boucliers contre la précarité, plutôt que de la nier, il est possible que l'attitude opposée, celle d'une affirmation du précaire, soit une attitude universelle et que la justice, l'égalité et la vérité soient constitutive du précaire. »