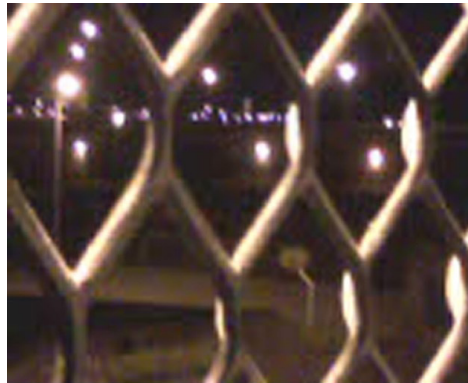


## *Temps mort* de Mohamed Bourouissa : espace et art politiques

Maxime de Brogniez

---



1

En 2009, alors qu'il est étudiant au Fresnoy, Mohamed Bourouissa produit une œuvre d'une singularité poétique et d'une puissance politique inouïes. L'une des rares œuvres dont je puisse affirmer qu'elle a changé mon rapport au monde. Si j'ai choisi de m'intéresser à cette œuvre, c'est avant tout en raison de l'émotion violente qu'elle a d'abord suscitée en moi. Plus j'y pensais par la suite, et plus il me semblait que sa portée théorique devait être importante. C'était alors une intuition, l'embryon de toute recherche réellement excitante. Il va de soi que plusieurs auteurs ont par la suite nourri ma réflexion et m'ont permis de l'inscrire dans un cadre conceptuel plus large. Il n'empêche que le choix même des auteurs est, lui aussi, souvent issu d'un premier contact d'ordre affectif. C'est en lisant, touché, souvent physiquement ému par l'écriture, sans tout comprendre à la première lecture mais avec l'intuition que quelque chose de génial est en train de se jouer, que j'ai par exemple entrepris de m'intéresser à Georges Didi-Huberman dont la pensée nourrit ma réflexion. Pour toutes ces raisons, je choisis de rédiger ce texte à la première personne.



## 1. L'œuvre

*Temps mort*<sup>2</sup> est composé de deux volets : une série de photographies, d'une part, et une vidéo qui reprend certaines images et une sélection d'échanges de SMS, d'autre part. Alors que le projet s'esquisse à peine, Mohamed Bourouissa confie à Magali Jauffret : « Je ne t'ai pas dit, j'ai commencé un nouveau travail. Je fais des photos en prison. En fait, j'ai un pote détenu. Il fait des images pour moi. Ce qu'on voit n'est d'ordinaire pas palpable, comme si l'œil glissait dessus sans s'arrêter »<sup>3</sup>. *Temps mort* est donc avant tout le résultat d'un échange : échange entre Mohamed Bourouissa et Al, son ami incarcéré en région parisienne ; échange entre deux lieux, la prison et le monde extérieur ; échange entre deux mondes, le monde pénitentiaire et le monde de l'art ; échange entre deux modes du sensible, celui de l'invisibilité, du mutisme et celui de la visibilité, de la parole légitime. Les vingt-deux images qui composent le montage final sont le résultat de huit mois d'échanges, de trois cents SMS et MMS envoyés, le tout ponctué de longues périodes de silence. En 2014, un livre d'art est édité conjointement par Études Books et la galerie Kamel Mennour et distribué par les Presses du réel. Chaque double page comporte simplement soit une image, de mauvaise qualité puisque dérobée à l'aide d'un téléphone portable, soit une date et le texte d'un SMS, soit une date uniquement. En tournant les pages, on égrène le temps qui se rend palpable : 07.03.2007, 11.04.2007, 02.05.2007, 04.06.2007, 29.06.2007, 05.07.2007, 01.08.2007, 11.08.2007 et enfin, le 26.08.2007 à 17 : 43, un SMS de Al qu'on ne peut rattacher à aucune conversation fluide. Je ne choisis pas de m'attarder en particulier sur les images, sur la vidéo ou sur le livre. Il me semble en effet que l'œuvre réside avant tout dans la démarche de Mohamed Bourouissa et qu'il importe peu, en dernière instance, de circonscrire un objet précis.

Précisons encore que Bourouissa fournissait à Al les recharges téléphoniques qui permettaient de maintenir le lien : « N'est-il pas important que j'ai un rôle dans l'espace social de ce détenu, que j'ai une fonction, que je lui serve à quelque chose ? »<sup>4</sup>. En fournissant un téléphone à Al, en lui assurant les recharges et, simplement, en communiquant avec lui, Bourouissa agissait évidemment en toute illégalité. Loin d'être réductible à une simple provocation, une énième entreprise de dénonciation ou un témoignage, c'est le rapport fondamental entre plusieurs

---

2. Les photos sont disponibles sur le site internet du Musée d'art moderne de Paris qui a acquis l'œuvre en 2012 : [http://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks?filters=query%3Abourouissa&page=1&layout=grid&sort=by\\_author](http://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks?filters=query%3Abourouissa&page=1&layout=grid&sort=by_author)

3. M. JAUFFRET, « Une image qui s'évade », in M. BOUROUISSA, *Temps Mort*, Paris, Études studio & Galerie Kamel Mennour, 2014, pas de pagination.

4. *Ibid.*

humanités artificiellement séparées qui est interrogé. Bourouissa *n'autorise* pas la parole de AI. Il rend possible – techniquement possible – une expression artificiellement, c'est-à-dire humainement et autoritairement, réduite à néant. En se positionnant d'emblée dans l'illégalité, Bourouissa se fait « complice » de AI. Ils sont d'emblée situés, partiellement du moins, sur un même terrain, ils entretiennent une relation de pure horizontalité, d'amitié : « Normale t la famille Ma gueule. AI »<sup>5</sup>.

## 2. Espace carcéral et art politique

Un abîme sépare le monde pénitentiaire du monde extérieur. Là où il y a abîme il y a espace entre deux pôles, il y a un vide à franchir, à combler, et donc, potentiellement, il y a du lien. C'est en cela que cet abîme est éminemment politique. La politique, en effet, gagne à être pensée sur le mode du rapport : « Dès que les hommes se réunissent, le monde s'intercale entre eux, et c'est dans cet espace intermédiaire que se déroulent toutes les affaires humaines »<sup>6</sup>. Cet espace-rapport qui est espace-pour-la-politique fait en même temps écho aux places qui sont effectivement occupées, aux lieux entre lesquels se forme quelque chose comme un tissu sensible. La politique, en effet, « c'est [aussi] un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps »<sup>7</sup>. L'action politique, et singulièrement l'art politique, « rompt l'évidence sensible de l'ordre "naturel" qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire »<sup>8</sup>. L'art politique donne une place sensible aux marges invisibles. Ce faisant, il permet simplement – mais c'est fondamental – une existence politique, c'est-à-dire une existence relationnelle : « être et apparence sont réellement une même chose. Il n'y a de politique que d'apparence, là est sa noblesse »<sup>9</sup>.

---

5. SMS de AI à Mohamed.

6. H. ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 2014, p. 185.

7. J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, pp. 13-14.

8. J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 66.

9. E. TASSIN, « La question de l'apparence », *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot, 2004, pp. 109 et 112. Cité in G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, p. 24.



C'est bien le lien entre le lieu de la prison et le lieu de l'art, ainsi que leur apparente hétérogénéité, qui est interrogé par Bourouissa. D'un côté, il y a un espace clos, un espace d'invisibilité, de répression et de silence. De l'autre côté, il y a un lieu de visibilité et de parole légitime. Bourouissa ne se contente pourtant pas d'importer les éléments de la prison dans les lieux de l'art. Ce faisant, il évite un écueil important : « en remplissant les salles de musées de reproduction des objets et images du monde quotidien ou de comptes rendus monumentalisés de ses propres performances, l'art activiste imite et anticipe son propre effet, au risque de devenir la parodie de l'efficacité qu'il revendique »<sup>10</sup>. Transporter des éléments d'un lieu extérieur à l'art au lieu de l'art ne reviendrait qu'à les intégrer dans une structure éminemment hiérarchisée, à les inclure dans des rapports de domination, ce qui semble bien peu émancipateur. On note en effet avec Bernard Lahire, dont le propos théorique fait écho au propos polémique de Dubuffet<sup>11</sup>, que « l'art n'est pas anecdotiquement ou accessoirement enjeu de pouvoir : il est structurellement et intrinsèquement lié à des sociétés hiérarchisées qui ordonnent verticalement le monde selon une échelle qui oppose un haut, sacré et spirituel, à un bas, profane, matériel et corporel. Les catégories même d'"art" et d'"artiste" sont intimement liées à la séparation du sacré et du profane, et, au fond, du dominant et du dominé »<sup>12</sup>. Se borner à extraire des images de la prison pour les transporter à la galerie ou au musée reviendrait à simplement renverser le rapport hiérarchique : d'images illégales, clandestines, subordonnées, elles deviendraient des images légitimes, publiques et commentées. Or, je suis convaincu que *Temps mort* porte quelque chose de beaucoup plus puissant et de profondément émancipateur. Quelque chose qui bouleverse les hiérarchies et horizontalise les rapports.

S'il est facile de penser la prison et l'art comme deux lieux séparés, deux mondes autonomes, l'appréhension politique du lien entre ces deux pôles nécessite

---

10. J. RANCIERE, « Les paradoxes de l'art politique », *loc. cit.*, p. 81.

11. « Je croirais bien qu'un caractère particulièrement marqué de notre culture est d'instituer partout des mensurations correspondant à des échelles de valeurs, avec permanent effort à réduire tous les objets considérés à un commun dénominateur, en vue d'obtenir une simplification du monde, au moyen de réduire le nombre des éléments primaires dont il est constitué. L'humeur qui y préside constamment, à ce qu'il me semble, est, à l'opposé de voir, dans les spectacles offerts une innombrable multitude d'objets de nature différente horizontalement dispersés, d'étagier les choses en piles verticales où elles se trouvent classées par ordre de mérite à partir du *sommet*. Notre culture est *classeuse*. Elle est par ailleurs aussi *fixeuse*, car, à l'opposé de ressentir l'aspect continuellement changeant d'un même objet à mesure que varient soit sa forme, soit ce qui l'entoure et à quoi il est lié, soit l'angle d'incidence du regard porté sur lui, elle insiste sur sa stable identité. Elle s'est constituée en appareil à traiter du stable et seulement des choses qui sont stables, et qui ne fonctionnent plus bien quand on veut l'employer à traiter de l'instable ». (J. DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, Paris, Les éditions de minuit, 1986, pp. 37-38).

12. B. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 209.

peut-être une autre approche, moins clivante. En fait, « la politique de l'art ne peut [...] régler ses paradoxes sous la forme d'une intervention hors de ses lieux, dans le "monde réel". Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique »<sup>13</sup>. Vouloir dissocier le monde de l'art d'un monde prétendument réel, du « monde réel qui recommence où finit la flâne et le dimanche »<sup>14</sup>, reviendrait à nier les possibilités d'actions de l'art dans le monde et inversement.

Lorsque le tissu sensible est parfaitement lisse, lissé, et même policé, les êtres restent à leur place. Il ne tient qu'à nous de froisser ce voile pour renverser les hiérarchies, superposer deux morceaux de tissu et créer ainsi une pénétration, une compénétration, qui se résout horizontalement. Bourouissa ne se contente pas, je l'ai déjà souligné, d'extraire des images de la prison vers les lieux de l'art. *Temps mort* est toujours en mouvement. La vidéo, en particulier, montre tant des images de la prison que de l'appartement de l'artiste. Le lavabo, la plante, sont finalement des images quelconques mais qui font émerger la conscience d'une communauté, une parcelle d'humanité. En regardant les images, en visionnant la vidéo ou en feuilletant le livre, le spectateur ne s'arrête jamais sur un lieu. Il est toujours rattrapé soit par la correspondance entre les deux hommes et donc par le lien, par le mouvement, soit par l'évocation du temps qui passe. Si le temps s'écoule peut-être plus lentement en prison qu'ailleurs, s'il y paraît suspendu, il n'est assigné à aucun lieu déterminé.

### 3. Un autre partage de la lumière

En rendant visible ce qui ne l'était pas et audible ceux qu'on n'entendait pas, Bourouissa redistribue le sensible, froisse le voile, perturbe les places assignées. Il opère aussi un nouveau partage de la lumière. Hannah Arendt pose le triste constat que « le domaine public a perdu le pouvoir d'illuminer qui appartient originellement à son essence même »<sup>15</sup>. « L'histoire connaît maintes époques où le domaine public s'obscurcit, où le monde devient si incertain que les gens cessent de demander autre chose à la politique que de les décharger du soin de leurs intérêts vitaux et de leur liberté privée. On peut les nommer justement de "sombres temps"

---

13. J. RANCIERE, « Les paradoxes de l'art politique », *loc. cit.*, p. 83.

14. L. ARAGON, *Les beaux quartiers*, Paris, Denoël, 1936, p. 358.

15. H. ARENDT, « De l'humanité dans de "sombres temps" », *in Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 12.

(Brecht) »<sup>16</sup>. Paradoxalement, on pourrait dire que, si le domaine public a perdu son pouvoir d'illuminer, c'est parce qu'il illumine trop, ou, du moins, parce qu'il répartit mal la lumière. C'est évidemment vrai du tissu sensible global – comment comprendre autrement l'enfermement de la prison face à la visibilité de l'artiste ? –, ça l'est aussi de lieux plus localisés tel le monde de l'art qui hiérarchise entre notoriété et donc projecteurs et anonymat et donc ténèbres. On relève à cet égard avec Dubuffet que « le propre de la culture est de projeter une vive lumière sur certaines productions, de drainer la lumière au profit de celles-ci sans souci de plonger par là tout le reste dans l'obscurité »<sup>17</sup>. Les sombres temps sont, bien entendu, les temps de guerre dont est nourrie toute l'œuvre de Arendt. Mais, « tout aussi sombres se révèlent les temps où la vie publique, la vie des peuples, se voit organisée – comme elle l'a été explicitement dans les régimes "communistes", comme elle l'est toujours, mais implicitement, dans nos régimes "libéraux" – autour du "concept d'une vérité unique de l'homme" »<sup>18</sup>. Les sombres temps seraient donc, avant tout, des temps d'homogénéisation excessive, des temps où le tissu sensible serait abusivement lisse.

#### 4. Le paradoxe de certaines mises en lumière

Dans *Survivance des Lucioles*, Georges Didi-Huberman distingue l'image de l'horizon. « On n'aperçoit pas du tout les mêmes choses selon qu'on élargit sa vision à l'horizon qui s'étend, immense et immobile, au-delà de nous ; ou selon qu'on aiguise son regard sur l'image qui passe, minuscule et mouvante, toute proche de nous. L'image est *lucciola* des intermittences passagères, l'horizon baigne dans la *luce* des états définitifs, temps arrêtés du totalitarisme ou temps terminés du Jugement dernier. Voir l'horizon, l'au-delà, c'est ne pas voir les images qui viennent nous effleurer. Les petites lucioles donnent forme et lueur à notre fragile immanence, les "féroces projecteurs" de la grande lumière dévorent toute forme et toute lueur – toute différence – dans la transcendance des fins dernières. Accorder son attention exclusive à l'horizon, c'est se rendre incapable de regarder la moindre image »<sup>19</sup>. L'horizon est du côté du tissu lisse, « immense et immobile » ; l'image du côté de la fêlure, de la pénétration et du faux-p pli. Les féroces projecteurs du

---

16. *Ibid.*, p. 20.

17. J. DUBUFFET, *op. cit.*, p. 15.

18. G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 26.

19. G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des Lucioles*, Paris, Les éditions de minuit, 2009, p. 99.



totalitarisme empêchent de voir toute luciole, d'apercevoir toute action dissidente à travers une brèche du tissu.

L'asphyxiante culture serait donc avant tout aveuglante culture et, pourtant, elle est, écrit Dubuffet, « génératrice de nuit »<sup>20</sup>. De même, les « sombres temps » dont traite Hannah Arendt par référence à Brecht semblent bien correspondre aux projecteurs, à une lumière trop abondante et trop homogène, à l'horizon de Didi-Huberman. Ces métaphores ne sont qu'en apparences paradoxales puisque l'aveuglement, l'éblouissement passif, on le sait, empêche de voir. Mais la nuit n'est jamais parfaitement noire : quand on est aveuglé, des scintillements troublent toujours le voile nocturne et immobile. Ces fêlures dans la nuit, ces lucioles, annoncent *un autre jour* ; elles laissent deviner – ou espérer – *un autre horizon*.

Cet autre horizon, qui n'est jamais donné que par fulgurances, comme quand on observe des lucioles, se laisse deviner lorsqu'émergent des parcelles d'humanité : « les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible »<sup>21</sup>. Les parcelles d'humanité, tout comme la force diagonale d'ailleurs<sup>22</sup>, sont bien entendu une référence explicite à Hannah Arendt. C'est dans le discours qu'elle prononce à l'occasion de la réception du prix Lessing qu'Hannah Arendt cherche à penser la question de l'humanité dans les temps sombres. Tout se profile sur fond de ruines, sur fond nocturne. Tout est à reconstruire sur un champ de décombres, ce qui n'est pas sans évoquer les *Thèses sur le concept d'histoire* de Benjamin. Pourtant, en ayant toujours ce fond sous les yeux, on peut oser se dire non pas « nous sommes des hommes, nous sommes donc égaux », ce qui reviendrait à de nouveau homogénéiser abusivement, mais bien « nous sommes Allemands, Juifs et amis ». C'est alors que, « sans faux complexes de culpabilité d'un côté, et faux complexes de supériorité ou d'infériorité de l'autre, une parcelle d'humanité dans un monde devenu inhumain s'est trouvée réellement accomplie »<sup>23</sup>. Lorsque Mohamed Bourouissa et Al se disent « artiste, détenu et amis », c'est bien là que se déchire le voile nocturne pour laisser paraître la lumière, laisser s'échapper les images-lucioles qui nous touchent tant.

---

20. J. DUBUFFET, *op. cit.*, p. 15.

21. G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 133.

22. Voyez H. ARENDT, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 22-23.

23. H. ARENDT, « De l'humanité dans de "sombres temps" », *loc. cit.*, p. 33.



## 5. Le hors-champ et la longueur de la chaîne

Mais comment opérer ce « retrait qui ne soit pas repli »<sup>24</sup> ou bien, précisément, qui soit repli du tissu sensible lissé, et même faux-p pli, mais pas repli sur soi-même ? Comment penser les « plis et [les] replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique »<sup>25</sup> ? En réalisant *Temps mort*, Mohamed Bourouissa a magistralement froissé le tissu sensible en perturbant les places assignées, en donnant à voir des images – certes banales, c'est-à-dire profondément humaines – qui n'auraient jamais dû sortir du lieu qui leur était dévolu, en donnant à entendre une voix vouée à l'isolement. Ce qui compte, bien entendu, dans ces images, c'est le hors champ. Les images sont l'indice, mais aussi la preuve, qu'il existe une humanité au-delà du visible : « Il y a quelque chose de beau dans cette émancipation de l'espace carcéral qui ressuscite AI, escamoté par la justice, renvoyé dans le hors champ de la photo et de la vie »<sup>26</sup>. Pour opérer ce pli, ce faux-p pli horizontal, il était nécessaire de trouver un point *contre* lequel se positionner mais aussi *contre* lequel s'appuyer pour superposer deux parcelles de tissu, c'est-à-dire deux lieux originellement séparés, et ainsi opérer la pénétration mais aussi faire surgir la timide lumière, les images-lucioles qui nous échoient. Les rapports entre les lieux peuvent se penser sur le mode de l'autorisation ou de l'interdiction : l'artiste est autorisé à intervenir dans les lieux de l'art, en dehors il serait *en décalage*. C'est pourtant là que réside le cœur de sa démarche : superposer deux lieux, deux couches du tissu sensible mais dans une perspective horizontale. Le lieu de l'art, lieu de la culture par excellence, ne vise pas à absorber, coloniser ou civiliser le lieu auquel il se superpose, il cherche à explorer les possibilités d'une cohabitation, d'un nouveau mode de vivre ensemble et donc d'un nouveau partage du sensible. Ce nouveau partage du sensible opéré par *Temps mort* trouve bien son intelligibilité dans une opposition : c'est *contre* la loi, *contre* le pouvoir établi que Bourouissa se positionne en quittant son statut d'artiste institutionnalisé pour le statut de hors-la-loi, de correspondant clandestin d'un prisonnier. Il s'oppose au pouvoir de « police » qui assure « une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit »<sup>27</sup>. *In fine*, c'est bien un écart qui est cultivé. Écart par rapport à l'ordre établi, par rapport au lieu « naturel ». À cet égard, il importe de veiller à ce que l'écart ne se mue pas en renversement pur et simple, en assignation à un autre lieu. Je ne résiste pas au plaisir de citer Dubuffet à ce propos : « qui s'évertue à instituer un nouvel ordre pour

24. G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 133.

25. J. RANCIERE, « Les paradoxes de l'art politique », loc. cit., p. 83.

26. M. JAUFFRET, loc. cit.

27. J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », loc. cit., p. 66.



remplacer celui qui règne fait absurde besogne, le statut d'un chien attaché ne se trouvant pas changé pour ce qu'on change de place son point d'attache, dès lors que reste la même la longueur de la chaîne »<sup>28</sup>.

Le montage d'images de Bourouissa, montage d'images-lucioles, qui se donnent sans souci de narrativité, images grossières, pixélisées parce que dérobées, nous « [offre] la possibilité – ou mieux, la *ressource* inépuisable – d'une relecture du monde. *Relire* le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la *remonter* sans croire la résumer ni l'épuiser »<sup>29</sup>. Le tissu sensible dans sa configuration la plus lisse, en effet, est formé de mailles et de plis. Plis qui prennent le visage de la domination dans le monde de l'art comme dans le monde carcéral. Mailles qui sont les concepts et qui, par leur nombre limité, façonnent déjà la pensée. En opérant des faux-plis, les concepts eux-mêmes, nos catégories, sont interrogés. Comment continuer de penser l'art en termes de chefs-d'œuvre et d'œuvres mineures, de sphère sacrée détachée de la réalité, après *Temps mort* ? Comment continuer de penser la prison comme lieu hors du monde, comme communauté en dehors de l'humanité après *Temps mort* ? L'art politique, et l'art de Bourouissa en particulier, parvient magistralement à « jeter un pont entre les ordres de réalité les plus éloignés, les plus hétérogènes »<sup>30</sup>.

Jeter des ponts entre des ordres de réalité hétérogènes, c'est bien ce que j'ai entrepris de faire en usant et abusant de figures métaphoriques dans ce texte. Finalement, qu'est-ce que ce tissu ? Ces lucioles ? Ces plis ? Ces faux-plis ? Ces mailles ? L'imagination, écrit Baudelaire, « a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf »<sup>31</sup>. Or c'est bien cela l'exigence de l'art politique : redistribuer, réorganiser, l'organisation sensible du monde pour faire émerger un monde nouveau, autre chose, et, notamment, *un autre savoir*. « Le savoir, écrit Goethe, est bien sûr nécessaire, mais il demeure inopérant sans la pensée, elle-même inopérante quand elle se trouve désincarnée, coupée du regard [...]. Il n'est donc de savoir authentique que connecté au sujet et à sa capacité d'expérience. Voire à sa capacité d'inven-

---

28. J. DUBUFFET, *op.cit.*, p. 99.

29. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les éditions de minuit, 2011, p. 20.

30. *Ibid.*, p. 22.

31. C. BAUDELAIRE, « La reine des facultés », in *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1999, pp. 367-368.



tion, d'imagination [...]»<sup>32</sup>. La dialectique féconde de l'association d'hétérogénéités dont émane un troisième terme se trouve illustrée dans une dernière métaphore que je m'autoriserai avec Didi-Huberman et Kant : « C'est l'action réciproque de deux substances physiques d'espèces différentes, agissant intérieurement l'une sur l'autre et tendant à l'unité ; l'unification détermine alors un troisième élément qui a des propriétés qui ne peuvent être engendrées que par l'unification de deux substances hétérogènes. L'entendement et la sensibilité, dans leur dissemblance, se lient fraternellement d'eux-mêmes pour constituer notre connaissance, comme s'ils avaient leur origine l'un dans l'autre, ou comme s'ils la tenaient tous les deux d'une racine commune »<sup>33</sup>.

Il nous reste donc à déterminer cette racine commune, qui rejaillit en même temps comme troisième terme dialectique, à l'origine du *savoir* produit par Bourouissa, « savoir-luciole »<sup>34</sup> qui nous montre d'autres réalités à la fois géographiquement éloignées des nôtres et matériellement semblables. En pénétrant les lieux de l'art, par l'intermédiaire de Bourouissa, les images, qui sont aussi des points de vue, nous forcent à entendre un discours qu'on ne devrait pas entendre, à voir une vie qu'on ne devrait pas voir, à prendre conscience d'autres existences. Les images, images-lucioles, sont autant de brèches, de faux-plis, dans un tissu sensible lisse – et donc dans un voile : « l'improbable et minuscule splendeur des lucioles [...] ne métaphorise rien d'autre que l'humanité par excellence, l'humanité réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit »<sup>35</sup>. En pénétrant les lieux de la prison, Bourouissa provoque des prises de paroles et laisse s'exprimer un point de vue différent, un point de vue voué à l'isolement et au silence. Ce point de vue, pourtant, ne nous montre à voir que des choses ordinaires, banales, humaines en somme. Et le va-et-vient entre la prison et l'extérieur, entre le lieu de la non parole et celui du discours légitime ne peut produire qu'un troisième terme, en décalage par rapport aux deux lieux. La compénétration est parfaite et la récupération de la subversion impossible. Seule sa répression est envisageable, ce qui renforcerait la portée du geste artistique. *Temps mort*, c'est le troisième terme horizontal et en même temps le fondement : la zone de liberté qui émerge de la pénétration de l'art et de la prison, donc de la verticalité. *Temps mort* c'est le temps suspendu à un autre horizon qui apparaît par fulgurances : celui d'une commune humanité.

---

32. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 138.

33. *Ibid.*, p. 159.

34. G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 118

35. *Ibid.*, p. 25.