



LAST PRAYER

Slimane Raïs

Paroles alternatives

Considérations à partir de l'œuvre de Slimane Raïs

Texte de :

Karim Ghaddab

Critique d'art

Exposition du 12 juin au 12 juillet
Chapelle du Clos des Capucins - Meylan

Parole prosographique.

Qu'est-ce que se regarder soi-même ? Que vois-je lorsque je me regarde dans le miroir ? Qui vois-je, et qu'y vois-je, lorsque je regarde celui qui est « moi » ? L'interrogation est aussi vieille que la constitution du sujet. C'est à travers la formalisation progressive de l'autoportrait en tant que genre pictural autonome, et de ce fait régi par des conventions propres, que les artistes ont avancé des éléments de réponse, au moyen de leurs outils et dans la sphère esthétique qui est la leur. L'outil récurrent de cette introspection, c'est d'abord celui où se manifeste notre propre image, un ustensile plutôt qu'un outil, un miroir.

« La surface du visage, écrit David Le Breton, est d'une profondeur redoutable. L'évidence des choses abrite volontiers le mystère. Le plus insaisissable de son être, tout homme le croise quotidiennement dans le face-à-face avec le miroir »¹. Par sa profondeur impénétrable, le miroir est toujours encore une occurrence de la fontaine de Narcisse ou du fleuve d'Eutélidas. Son étendue est limitée, mais l'infini du monde peut (s'y) glisser. Sa surface scintillante est dure et froide, mais elle recèle de grandes profondeurs mouvantes. Plus doué que les plus habiles copistes, il ne produit pourtant que des doubles inversés, qui nous ressemblent comme des frères, mais d'inquiétants frères siamois, des clones, comme issus d'une brillante matrice retournée. L'éclat mercuré de son tain le prive de tout teint propre, mais lui permet d'exprimer mille moires. S'y mirer est anodin, s'y admirer est fatal. Racontée par Ovide, l'issue de l'auto-érotisme – car il ne s'agit pas d'autre chose – est connue : celui qui tombe amoureux de son image se transforme, d'abord à ses propres yeux, en fleur. N'est-ce pas désirable ? Fraîcheur, éclat, douceur et même parfum, la fleur possède tous les attributs de la beauté idéalisée. Elle en est l'*accomplissement*. Mais elle en est aussi la fin et la fuite : la fleur fane, pourrit, dégage bientôt des relents de compost, elle perd ses couleurs et sombre dans le sombre. En si peu de temps, et pour une si petite chose, tout est accompli. N'est-ce pas misérable ?

Pour échapper à cet évanouissement qui accompagne l'épanouissement de l'image de notre visage, il nous faut pouvoir nous regarder *comme un autre*. Cela signifie pouvoir *s'étranger* à soi-même, ne plus se reconnaître dans le miroir, mais apprendre à faire connaissance avec une image autre, selon un autre dispositif. En 1998, Slimane Raïs fait paraître une petite annonce dans la presse, invitant des volontaires à le contacter pour réaliser leur portrait par téléphone. Dès ce premier protocole, la prise de contact se fait selon une prise de distance. Bien que devenant ses modèles, les participants ne rencontrent jamais l'artiste. Il n'y a pas de *face à face*. Comme dans d'autres œuvres de Raïs, notamment *Pour parler*², le téléphone y joue une fonction centrale. La mise à distance et l'occultation des modèles permet d'expérimenter l'exercice paradoxal d'une relation mimétique en l'absence de toute copie. L'artiste a pu obtenir l'autorisation d'utiliser, dans les locaux du Service d'Identité Judiciaire de l'hôtel de police de Grenoble, le logiciel dédié à l'élaboration des portraits-robots, servant à la recherche d'une personne disparue ou d'un suspect en fuite. Pendant ses heures de présence au commissariat, il a reçu les appels téléphoniques des gens ayant répondu à son annonce et, d'après leur auto-description et leurs indications, il a élaboré en direct leur portrait infographique.

La mise à distance est multiple. En premier lieu, comme nous l'avons indiqué, il y a le paradoxe d'un artiste qui réalise un portrait à l'aveugle : il ne voit pas son modèle et doit pourtant produire une image ressemblante, sans quoi l'exercice ne serait plus celui du portrait. En second lieu, la ressemblance du portrait ne repose plus sur l'image (dérobée) du modèle, mais sur la description orale que le modèle peut faire de lui-même. Les modèles se trouvent donc dans la situation singulière de diriger totalement les opérations (puisque ce sont leurs indications qui conditionnent directement l'image finale), l'artiste étant réduit au simple rôle d'exécutant. En l'informant (comme un indicateur va informer la police en communiquant le signalement d'un délinquant), ils *donnent forme* à leur propre visage. Par leur parole, ils font accéder à *l'évidence de l'existence* ce qui, auparavant, demeurait hors du visible.

Les participants ne se contentent donc pas d'être là, offrant leur présence au regard du peintre, puisque, précisément, ils ne sont *pas* là. Seules leur voix et leurs indications guident

¹ David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, 1992, Métailié, Paris, 2003, p. 53-54.

² Pour une analyse approfondie de cette œuvre importante, on pourra se référer à l'ouvrage de Pascal Nicolas-Le Strat, *Pour parler, rencontre avec Slimane Raïs*, Grenoble, PUG, 2002.

l'artiste. Mais eux non plus n'exercent pas de contrôle direct, l'image leur demeurant invisible. Ce qui manque, c'est la possibilité de contrôle : l'artiste ne peut pas vérifier la justesse de son image en regardant le modèle, et le modèle ne peut pas vérifier la bonne compréhension de ses descriptions en regardant l'image.

En outre, en l'absence de vérification possible, l'image naît véritablement de la parole. Chaque participant peut donc influencer directement sur l'apparence finale de son portrait en fournissant délibérément de faux renseignements. C'est une situation très particulière que celle qui me donne le pouvoir de modifier les traits de mon visage par le seul pouvoir de mes mots. Dans une telle *ekphrasis* performative, si la ressemblance demeure, elle se joue moins entre mon visage et son image qu'entre mon discours et l'image de mon visage.

Troisièmement, l'effort de description objective demande aux modèles de se regarder *comme un autre*. Cela suppose une opération bien particulière. Il ne s'agit pas simplement de fournir une marque de reconnaissance, un indice, un signe qui permettrait l'identification. Lorsque, au terme de son Odyssée, Ulysse aborde à Ithaque sous l'apparence d'un mendiant, après vingt années d'errance, seuls son chien et Eurycleé, sa vieille nourrice le reconnaissent spontanément. Mais en réalité, ni l'un ni l'autre ne retrouve le visage du jeune roi auquel ils étaient attachés, et parti autrefois se battre contre les Troyens. Le chien n'a nul besoin de *ressemblance* pour reconnaître la permanence de son maître au-delà de l'image inconnue de l'étranger qui se présente. Quant à la nourrice, elle ne reconnaît pas le visage d'Ulysse, mais une cicatrice qu'il porte au genou, souvenir d'une chasse au sanglier, pendant son adolescence. C'est ce *signe particulier* qui – enjambant toute dissemblance – fait le pont entre l'Ulysse d'autrefois et l'homme qui se tient là, entre le souvenir d'hier et la présence d'aujourd'hui.

La description langagière opère à cette manière de scarification : décrire n'est pas dépeindre. Nul ne peut montrer son visage au téléphone, il doit se borner à un signalement, c'est-à-dire une indication de *signes*. Lorsque Slimane Raïs demande, au téléphone, à chaque participant s'il a un « signe particulier », il déplace dans le champ de la visibilité la question rituelle du douanier qui nous demande si nous avons « quelque chose à déclarer ». Les modèles de Raïs déballetent donc leurs valises mentales, à la recherche de tels signes de leur apparence : cheveux courts, yeux marrons, teint mat, petite bouche... Mais ces signes, contrairement à la cicatrice d'Ulysse, ne sont pas un *séma*, ils ne sont guère caractéristiques. Communs à trop de gens, ils ne *signent* pas une identité et ne permettent pas d'établir le portrait d'un individu unique. C'est l'une des raisons pour lesquelles cette œuvre s'intitule *Les migrants*. L'image se déplace entre la perception qu'en ont les participants et celle que l'artiste en reçoit, entre la parole et l'image, entre l'intimité de leur domicile et l'hôtel de police... De cette odyssée migratoire, la ressemblance parvient altérée, comme exténuée. *Les migrants* apparaissent donc comme des sortes de *mutants*, des mutants de la ressemblance, toujours en décalage par rapport à leur propre image.

D'ailleurs, lorsque Slimane Raïs a exposé les portraits infographiques obtenus au terme de ce processus, plusieurs des participants (pas tous) – venus *vérifier* enfin, *de visu*, la ressemblance de leur portrait – ne se sont pas reconnus. Pourtant, ces portraits sont incontestablement les leurs, ils ont été produits selon leurs propres indications. Mais il leur a fallu *chercher la ressemblance*, comme égarée en chemin. Cette dissemblance à ce qui devrait être au plus proche d'eux (l'image de leur visage produite par leur parole) provoque un sentiment de malaise, de frustration, voire de culpabilité. Ce sentiment est plus profond que la simple question de savoir "pourquoi ça n'a pas fonctionné". David Le Breton écrit : « L'assignation à l'état civil, afin de favoriser la reconnaissance de l'individu et le maintien de l'ordre social, trouve son point d'aboutissement dans la photographie du visage qui signe le nom de l'homme. Difficile dorénavant d'échapper à son identité telle que les autorités policières la verrouillent et la "contrôlent". L'absence de ressemblance entre le visage reproduit et l'homme qui se tient devant le policier est une preuve d'usurpation d'état civil ou une forte présomption à ce sujet »³.

Dès le départ, le fait que ces portraits soient des portraits-robots, élaborés à l'aide d'outils utilisés par la police, au sein d'un service judiciaire, dans un commissariat, a rebuté beaucoup de volontaires. Confrontés à ce contexte, ils hésitaient à participer. La crainte d'un complot

³ David Le Breton, *op. cit.*, p. 43.

artistico-policier visant à prendre prétexte de l'intervention d'un artiste pour constituer un fichier anthropométrique de la population n'est guère réaliste. Les régimes qui décident de se lancer dans de telles opérations prennent rarement la peine de s'en cacher, la promulgation d'une nouvelle loi étant plus efficace que n'importe quelle machination improbable et aléatoire. Par ailleurs, en une période où la peur tend à devenir le principal facteur de cohésion sociale et le levier de toute action politique, une telle loi ne rencontrerait probablement que peu d'opposition. Ce qui a pu susciter la défiance dans le processus proposé par Raïs, c'est moins une finalité fantasmée que les outils auxquels il faisait appel. Portrait-robot, commissariat, police, logiciel anthropométrique, autant de mots qui font peur, moins pour ce qu'ils font (ou sont susceptibles de faire) que pour ce qu'ils sont. La présence de ces simples mots mettait *de facto* les participants dans la posture, voire dans la peau, de personnes recherchées. En d'autres termes, était interrogée rien moins que la relation entre ce qu'est une personne et la façon dont cette personne est traitée. Lorsque quelqu'un est traité *comme* un hors-la-loi (avec les mêmes méthodes, les mêmes outils, dans les mêmes lieux), qu'est-ce qui assure qu'il n'en est pas *effectivement* un? Ou encore, sous forme de syllogisme : si cette image est mon portrait et que ce portrait est celui d'un délinquant, alors suis-je un délinquant ?

Au défi de pouvoir se regarder comme un autre (et fournir de soi-même une description objective et efficace) s'ajoutait donc la situation de se regarder comme un criminel. La composante sociologique de la population à laquelle Raïs s'est adressé pour cette œuvre entre probablement en ligne de compte dans ce malaise. Il s'agit d'un quartier populaire de Grenoble, peuplé en majorité de « gens du voyage » – des *Migrants*, donc – en cours de sédentarisation, sinon forcée, du moins fortement encouragée par les autorités. « Il s'agissait d'un quartier à forte population gitane, explique Raïs, où la question de l'identité se posait et s'imposait là peut-être plus qu'ailleurs : cette population, bien qu'elle fût pour sa majorité officiellement sédentarisée, restait – et reste encore – en partie *mal identifiée* »⁴. Rappelons que la loi du 16 juillet 1912 appliquait à ces populations un traitement spécifique en leur imposant la possession d'un "carnet anthropométrique des nomades" établissant une liste impressionnante des mesures et caractéristiques physiques de chaque individu. Devant un groupe social jugé politiquement instable et incontrôlable, parce que physiquement et culturellement nomade, le pouvoir a tenté parallèlement, non seulement de les sédentariser, mais aussi d'en fixer les identités, comme si elles-mêmes étaient susceptibles d'étranges migrations d'un individu à un autre. On peut comprendre que cette population puisse appréhender son rapport à la police et, d'une manière générale, au contrôle d'une façon particulière.

Le déplacement opéré par Raïs consiste donc à avoir utilisé et détourné les outils de l'anthropométrie judiciaire pour en faire une « autométrie » qui redonne la parole à l'individu et le replace au cœur du processus d'élaboration de son image. L'entreprise n'est pas dénuée d'ambiguïté : pour une part, le sujet n'est plus l'*objet* passif d'un fichage effectué par une autorité tierce, mais d'autre part, c'est lui-même qui s'en fait l'auxiliaire volontaire, qui en devient l'*agent*. En ce sens, l'œuvre de Raïs révèle la spécificité des rapports que les citoyens entretiennent avec la notion de contrôle dans les sociétés démocratiques contemporaines, entre répugnance de principe et réel désir.

Le procédé produit donc un portrait, pas nécessairement plus « juste », mais autorisé, qui est porté dans sa genèse par la parole de son sujet. S'il ne produit pas, en réalité, l'image d'un hors-la-loi, bien qu'il recoure aux instruments du judiciaire (interrogatoire, portrait-robot, logiciel spécialisé, cadre policier...), c'est précisément parce que ce recours est lui-même instrumentalisé et hors-la-loi. En le déplaçant en-dehors de son utilisation *légitime*, en l'extirpant du registre procédural et procédurier de la loi pour en faire une procédure artistique, Raïs réintroduit ce jeu d'images dans le flux des libres échanges sociaux.

Selon les critères de la ressemblance mimétique, c'est une image biaisée, sans doute, trompeuse peut-être, mais une image assumée et dialectisée. À l'inverse, « la photographie judiciaire est purement fonctionnelle, constate David Le Breton, elle opère une mise à nu sans complaisance. Elle est à l'opposé de la photographie de famille où les visages sont souriants,

⁴ Slimane Raïs, cité in Arnaud Stinès, « Slimane Raïs n'aime pas que l'on dise qu'il fait de l'esthétique relationnelle », *Le jardin des délices*, Rurart éditions, 2006, note 7, p. 60.

pris sous un angle favorable et éventuellement retouchés lors du développement des clichés »⁵. Sur certains portraits des *Migrants*, Raïs s'est laissé aller à glisser un sourire, non pas comme un passage en contrebande d'un peu d'affect et de subjectivité, mais dans le souci – paradoxal dans l'optique d'un portrait-robot – d'être au plus près de la ressemblance. Si la voix de son interlocuteur lui semblait « souriante », il tentait de traduire ce caractère – ainsi élevé au rang de *caractéristique* – dans l'image de son visage.

Le portrait anthropométrique tel qu'utilisé par les services de police se tient délibérément à la surface. Il refuse toute profondeur sociologique ou psychologique, ces derniers aspects anticipant sur le processus judiciaire. Alors que la *compréhension* de l'individu et de ses actes fera l'objet des investigations du juge et des débats de la défense et de l'accusation, la démarche policière, elle, l'occulte délibérément pour se focaliser exclusivement sur l'identification du suspect, en vue de son interpellation. En ce sens, le portrait-robot contredit point par point l'image artistique, qu'elle soit peinte ou photographique. Il se ferme délibérément à l'interprétation, à l'exégèse, à l'analyse, bref au verbe. Il demeure enclos dans une pure visualité sans fond(ement). C'est une signalétique. Il se résume au lien informationnel binaire (oui / non, ou 0/1) unissant un œil qui compare et un doigt qui pointe le visage reconnu.

Dans cette phase, c'est donc un portrait muet que recherchent les enquêteurs. Les phrases complaisamment ritualisées par le cinéma populaire ne signifient pas autre chose : « Tout ce que vous direz pourra être retenu contre vous », disent les uns. « Je ne parlerai qu'en présence de mon avocat », répond l'autre. La sentence « Vous avez le droit de garder le silence » conclut le non-échange. Ce n'est pas le temps de la parole, pas encore. *Les Migrants* sont d'ailleurs muets, alors que nombre d'œuvres de Slimane Raïs recourent au texte, écrit ou sonore.

Si ce n'est pas quelqu'un qui "a parlé", alors quoi ? Bertillon, pionnier de l'anthropométrie, répond : « Avec les mensurations, point de dissimulation d'état civil possible, point de supercherie à craindre, car encore une fois : *c'est le corps qui parle* ». Confier la parole au corps – singulier paradoxe –, cela révèle que l'on ne peut pas se fier à la parole dite. Parce que la parole dite est changeante, *migrante*, elle est susceptible de s'adapter aux circonstances, en clair : de mentir. Mais, inscrite dans la chair (empreintes digitales, mesures morphologiques, code génétique, etc.), elle colle à l'individu, se confond avec lui et le définit, du berceau au tombeau. Le glissement opéré de la parole entendue à la parole *décryptée* à même le corps n'est nulle part plus évident qu'en ce qui concerne, précisément, le traitement accordé à... la parole. Autrefois, le policier recueillait les déclarations du suspect, puis vérifiait leur exactitude. Désormais, pour vérifier l'identité d'un individu, il est possible, non plus de vérifier sa parole, mais de l'*authentifier*. L'analyse vocale informatisée n'a nul besoin que les phrases prononcées soient exactes, qu'un individu dise effectivement qui il est, elle ne tient même aucun compte de leur contenu et de leur sens. L'appareil n'a pas besoin d'une parole juste, mais juste d'une parole. Les caractéristiques phoniques (timbre, hauteur, fréquence...), infalsifiables, suffisent à établir l'identité.

L'actuelle biométrie est héritière de l'anthropométrie et de la physiognomonie. Cette dernière présente la particularité de voir dans les éléments mesurables du corps, et singulièrement du visage, une sorte de code qui, convenablement interprété par l'homme de l'art, *démasque* la personnalité du sujet de manière infaillible. Ainsi, Lombroso, fameux physiognomoniste de la fin du XIXe siècle croit-il pouvoir avancer que « beaucoup de criminels ont les oreilles écartées, les cheveux abondants, la barbe rare, les sinus frontaux et les mâchoires énormes, le menton carré et saillant, les pommettes larges, les gestes fréquents, en somme un type ressemblant au Mongol, et parfois au Nègre »⁶. Que de circonvolutions pour en arriver à cette conclusion attendue ! Derrière un discours qu'elle voudrait scientifique, la physiognomonie ne fait que relayer le délit de faciès. Pour elle, tout doit faire signe. Ce qui est le plus insupportable à ce type de pensée, à cette entreprise du dévoilement, c'est moins le crime qu'elle se proclame capable de déceler et même de prévoir mieux que toute autre méthode (notamment le raisonnement logico-déductif, frappé d'une soudaine et ridicule obsolescence), que l'idée même qu'il y a, dans le réel, de l'opacité. « Les physiognomonistes font du visage un

⁵ David Le Breton, *op. cit.*, p. 48.

⁶ C. Lombroso, *L'homme criminel*, Paris, 1895, p. 221-222, cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 97.

palimpseste à déchiffrer et ne veulent pas renoncer à l'idée que le visage ne peut pas ne pas signifier. Et comme ces significations leur paraissent trop vagues, ils construisent des systèmes laborieux qui éliminent le visage pour ne considérer que la série de ses constituants : un front court ou large, des lèvres minces ou charnues, un nez pointu ou rond, etc. Un homme extérieur révèle de façon un peu brouillée, à la manière d'un négatif, un homme intérieur »⁷. Ce véritable délire interprétatif réduit les visages à un alphabet où le physiognomoniste serait à même de lire la configuration morale – le "vrai visage" ! – et le destin judiciaire des individus. De ce point de vue, la physiognomonie n'appartient pas au passé de façon aussi certaine que nous pourrions être en droit de le croire. Sa capacité (autoproclamée) à prédire l'avenir l'inscrit pleinement dans les modes de pensée actuels. David Le Breton explique ainsi que « le voleur n'est pas celui qui passe à l'acte et dérobe quelque bien, mais celui qui, n'ayant peut-être jamais rien volé, a néanmoins la disposition à le faire comme le suggère tel indice de son visage »⁸.

Si elle a perdu le peu de crédit scientifique qu'elle ait jamais eu (elle a toujours été critiquée, dès son origine), la physiognomonie n'a pas disparu pour autant. Comme nombre de pratiques irrationnelles aux fondements idéologiques douteux (astrologie, numérologie, graphologie...), son usage reste prisé dans les cabinets de "chasseurs de têtes" et les départements de "ressources humaines" de certaines grandes entreprises.

⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 72.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

Parole orthothétique.

Aujourd'hui, ce sont moins les traits apparents qui sont ainsi investis d'un pouvoir de révélation et de précognition (encore que l'inégalité statistique des groupes ethniques devant les bavures policières démontrent que l'apparence physique reste tout sauf neutre⁹) que des codes plus secrets. C'est davantage à la génétique que les pouvoirs, privés ou publics, sont désormais tentés de se fier pour évaluer les risques de comportement déviant des individus. Quoi qu'il en soit, les différentes méthodes de décryptage des corps ne visent pas seulement à connaître l'intériorité des individus, mais aussi, dans une logique littéralement *spéculative*, leur futur.

Dans une époque qui assimile volontiers la politique au *management* et où la conduite d'un pays tend à se modeler sur celle d'une entreprise, les solutions de contrôle adoptées à l'égard de certains "groupes à risques" sont désormais étendues à l'ensemble des citoyens. Philippe Melchior, inspecteur général de l'administration et directeur de la "mission biométrie" du Ministère de l'Intérieur, déclarait en 2006 : « Avec la biométrie, on n'est plus dans une optique d'identification ponctuelle de délinquants potentiels : l'identification porte sur une population beaucoup plus vaste et s'opère dans le cadre de l'exercice normal des mesures de police administrative »¹⁰. La visée est purement pragmatique et ne s'embarrasse guère de considérations de principes¹¹. L'efficacité (qui reste par ailleurs à démontrer) est érigée en justification absolue. Le fichage de la totalité de la population s'appuie sur un syllogisme imparable : tous les délinquants sont d'abord des citoyens ordinaires, or les délinquants doivent être fichés pour être traqués et punis, donc il est plus efficace de ficher l'ensemble des citoyens. Philippe Melchior coupe court aux atermoiements : « Bref, la biométrie, c'est du progrès, et le progrès peut et doit faciliter l'existence des honnêtes gens en rendant plus complexe celle des personnes qui violent la loi »¹². Au-delà de son obsession de "toujours plus de scientificité", la biométrie retrouve les égarements de la physiognomonie en croyant détecter une frontière ontologique et quasi organique entre « personnes qui violent la loi » et « honnêtes gens ».

Mais le visage ne se laisse pas ainsi enfermer. Quelque chose en lui, échappe à toute mesure. Les expressions faciales entraînent des déformations qui résistent à l'information : les mimiques échappent à la mimésis, les grimaces agissent comme un grimace. Tout cela est d'ailleurs rigoureusement interdit sur les documents officiels, parce que jugé défigurant, gênant la reconnaissance claire et certaine. Il y a là une volonté affirmée de chosification du visage, de réification. Pour les services de police, l'identité ne se conçoit que dans la stabilité. C'est pourtant dans l'instabilité du visage, dans ce qu'il peut avoir de mouvant ou de *migrant*, pour reprendre le titre de Slimane Raïs, que se manifeste, sinon son identité, du moins son irréductible singularité. Selon Henri Michaux, le masque identitaire se cristallise jusqu'à former une gangue dont le visage ne peut s'échapper qu'à force de convulsions : « Derrière le visage aux traits immobiles, déserté, devenu simple masque, un autre visage supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. Derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurleurs... »¹³. Si c'est à la photographie qu'a été confiée l'identification, depuis la physiognomonie jusqu'à nos actuels "papiers" officiels, c'est précisément parce qu'elle n'admet pas le *bougé*. Dès son apparition, la photographie exige un comportement normé de la part de son modèle. La technique impose un "temps de pose" immobile, d'abord d'une dizaine de minutes, qui est

⁹ Aux Etats-Unis, 95% des victimes de bavures policières sont noires ou hispaniques. En France, la loi interdit de telles statistiques sur critères ethniques.

¹⁰ Philippe Melchior, entretien in Xavier Crettiez et Pierre Piazza, *Du papier à la biométrie. Identifier les individus*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2006, p. 270-271.

¹¹ En adoptant le passeport biométrique par voie de décret (et non par une loi qui, elle, devrait être discutée et votée par le Parlement) le 4 mai 2008, le gouvernement français a choisi de ne pas suivre l'avis défavorable rendu par la CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés) dans son rapport du 11 décembre 2007. Le *Journal officiel* du 10 mai 2008 a publié les conclusions de la CNIL sur ce dossier, par lesquels l'organisme consultatif souligne que la France exige le relevé de huit empreintes digitales, lorsque le règlement européen n'envisage d'en recueillir que deux. Bruxelles ne demande pas non plus la constitution, voulue par la France, d'une base informatisée permanente pour conserver et centraliser les données biométriques. Dans son rapport, la CNIL relevait des « risques d'atteintes graves à la vie privée et aux libertés individuelles ». Alex Türk, président de la CNIL estime que « l'importance de l'enjeu aurait justifié un passage devant le législateur, mais nous n'avons pas été entendus » (*Le Monde*, 17 mai 2008).

¹² *Ibid.*, p. 281.

¹³ Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 59-60.

littéralement intenable et nécessite par conséquent le recours à des structures de contention destinées à empêcher le modèle de bouger. Daumier a notamment caricaturé la mine raidie et douloureuse des malheureux bourgeois aux prises avec la chaise de pose (et de pause) dans le studio du photographe, cou, tête et épaules maintenus par des anneaux de métal. Dans sa fonction d'image ressemblante, la photographie est indissociable d'une opération de figement. Certes, depuis les premiers temps de la photographie, le temps de pose n'a cessé de raccourcir, jusqu'à permettre de saisir désormais des mouvements si rapides qu'ils échappent à l'œil nu. Le flou, le nimbe, le halo, qui auréolaient les visages, les mains, la cime des arbres ou les chiens¹⁴ se sont dissipés. Selon Benjamin, la photographie n'a pas seulement anticipé sur la reproductibilité technique de toute image et la duplication de toute forme, elle a ainsi contribué à l'élimination de l'*aura* et à l'impossibilité de toute expérience directe du monde. Le *bougé* et la ressemblance sont devenus antinomiques¹⁵. La photographie d'identité a produit le triomphe de la ligne sur la tache, du clair sur l'obscur, du plan sur le mouvant¹⁶. François Dagognet considère que « ce qui, par contre-coup, perd la photographie d'identité – la peinture du pauvre –, de même que la présentation signalétique schématique (la fiche anthropométrique), vient justement de ce qu'on a chassé le halo plus ou moins flottant autour du visage : on a trop durci les traits; on a cerné les seules longueurs; on a éliminé, à des fins de rapide reconnaissance, l'éventualité du surgissement d'un sujet différent de lui-même »¹⁷. On a appliqué aux sujets des modes d'identification adaptés aux objets inanimés, négligeant que c'est le bougé ou la *migration* de soi à soi qui fait la singularité dans ce qu'elle a d'insaisissable et d'inassignable.

Le temps de pose, même écourté à l'extrême, n'a pourtant pas disparu. Il demeure techniquement indépassable, quand bien même l'obturateur rejoindrait la vitesse de la lumière (et il s'en faut de beaucoup), la photographie consistant toujours – quelle que soit sa technique, argentique ou numérique – à fixer une image de ce qui est devant l'objectif. Dans sa capacité à capturer n'importe quelle image, quelle que soit sa furtivité, l'appareil photographique moderne a comme figé la totalité du monde en une pause infinie et infiniment disponible. L'apparaître et le comportement de toute chose sont régis par un devenir-image érigé en justification première et dernière. Le réel pose. Le mot même de "photographie" paraît s'être chargé de significations nouvelles : il renvoie de moins en moins à l'idée d'une image produite par la lumière, une obsolète héliogravure, et de plus en plus à l'efficacité d'une image produite à la vitesse de la lumière. Dès la fin du XIXe siècle, selon Eric Michaud, « le passé lui-même n'appartenait plus à la catégorie de l'invisible : de même que l'archéologie naissante exhumait et entassait les fragments et les traces visibles de l'histoire pour la reconstituer, l'invention de la photographie empêchait le présent de s'enfoncer dans l'invisible de l'histoire. Elle le maintenait, toujours disponible, à la surface du temps »¹⁸. Depuis, l'accélération absolue de la prise de vue réalise la suspension indéfinie de tous phénomènes. Plus aucune fulgurance n'est insaisissable, plus aucun événement n'échappe et ne s'échappe, plus aucun fait ne bascule dans l'opacité d'un passé sans avoir pu être "saisi" au feu d'un éternel présent.

Parallèlement à l'accélération du monde, le temps s'est figé. Nous vivons *à-présent*, c'est-à-dire au présent, mais aussi, paradoxalement, privés d'une expérience pleine du présent. Or, à en croire Emmanuel Lévinas, le présent n'est pas éthiquement et politiquement neutre, c'est le temps de la pure subjectivité. « Le présent part de soi, écrit-il, mieux encore, il est le départ de soi. Dans la trame infinie, sans commencement ni fin, de l'exister, il est déchirure. Le présent déchire et renoue; il commence; il est le commencement même. Il a un passé, mais

¹⁴ Sur une célèbre photographie de Kafka, le chien de l'écrivain apparaît dans un bougé qui trouble les contours et les détails, comme une ombre fantomatique. Dans cette configuration précise, l'animal accède à un état de visibilité qui transcende sa propre identité pour entrer en résonance avec l'écriture de Kafka. Malgré sa trivialité, l'accident photographique fait ici basculer la représentation convenue d'un jeune homme en chapeau melon, posant avec son chien, en un portrait instable de l'écrivain, dont le génie accède fugitivement à une représentation dé-figurée et inhumaine qui n'est pas sans évoquer *La métamorphose*.

¹⁵ Ce n'est pas le cas en peinture, où un artiste comme Bacon a pu rendre une ressemblance mouvante, une identité du non-figé, notamment en travaillant à partir de la photographie en ses défauts.

¹⁶ Dans cette occurrence du plan, il faut entendre conjointement la planéité et la planification, la surface plane et l'ordonnement schématique.

¹⁷ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 1982, pp. 158-159.

¹⁸ Eric Michaud, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 166.

sous forme de souvenir. Il a une histoire, mais il n'est pas l'histoire »¹⁹. L'histoire, c'est nécessairement une histoire commune, une communauté de faits et de temps qui s'entremêlent et qui relient une communauté de sujets qui s'interpellent, qui s'entretiennent, se supportent (dans toute l'ambivalence de ces termes) de cet être-ensemble. Bernard Stiegler ne dit pas autre chose lorsqu'il explique le malaise né de la solitude par une véritable *perte de temps* : « Dans la solitude où l'autre fait défaut, il n'y a plus de temps, "rien ne se passe", "rien n'arrive", je rencontre l'ennui car je ne rencontre que la coquille vide d'un "moi" que le temps de l'autre ne porte plus »²⁰.

Parce qu'il détourne et, quasiment, dérobe l'usage du portrait-robot policier, Slimane Raïs échappe, avec *Les migrants* à la réification qui fonde pourtant ces techniques. D'ailleurs, nous l'avons vu, ces portraits ne sont pas des photographies. Elles prétendent à l'exactitude mimétique, voire signalétique, par laquelle la photographie s'est faite outil de la reconnaissance, mais c'est là, précisément, leur mimétisme et leur ruse. Ces portraits-robots ressemblent moins à leurs modèles qu'à des photographies. Ils miment l'exactitude plus qu'ils ne la réalisent. Techniquement, ce sont des images virtuelles, en ce sens qu'elles ne sont pas produites par la lumière, mais construites par les obscurités et les ambiguïtés du langage. Parce qu'elles naissent d'un dialogue, elles ne s'élaborent que sur ce que les participants veulent bien dire d'eux-mêmes et non sur une captation univoque de leur apparence.

Alors qu'il est générique (et occulté) dans *Les migrants*, ce rôle du langage, du texte dit ou écrit, est manifeste dans beaucoup d'autres œuvres de Slimane Raïs. À *quoi rêve la méduse* présente une galerie de portraits, différente : animés et sonores. Sept paraboles de réception de télévision par satellite sont peintes en doré et installées sur un abri bas bâti en parpaings bruts. Si l'on s'assied sur le banc, devant l'ouverture de cette construction, on peut voir un projection vidéo où défilent les portraits, en buste, de jeunes Algériens, hommes et femmes, qui livrent leurs "rêves". Quels sont ces rêves ? Les participants ne délèguent pas leur parole, ni leurs désirs. Ils les confient à la caméra de l'artiste, ils en livrent un témoignage direct. Ceci nous permet d'échapper aux poncifs journalistiques et aux points de vue surplombants (et trop souvent distanciés) sur les aspirations de "la jeunesse algérienne". Ici, pas de catégories abstraites, mais des individus singuliers, dont nous voyons les images et dont nous entendons les mots. Leur parole nous est même livrée en version originale sous-titrée, en rendant ainsi toute l'*exactitude* possible.

Une pièce comme *Trésor public* place même les textes confiés par des participants au centre du dispositif, puisque l'œuvre est une colonne hexagonale, évoquant un meuble-classeur en métal, où sont affichés les vingt-quatre textes. Ces textes racontent des histoires d'objets perdus et/ou retrouvés : papiers ayant appartenus à un père disparu, beaucoup de bijoux, offerts, reçus, perdus ; morceau de bois flotté ramassé sur une plage ; menues babioles sans autre intérêt que d'être héritées de l'enfance... Visiblement, ceux qui les ont rédigés considèrent que ces textes renferment des "trésors". Mais pour celui qui les lit, à moins d'être doué d'une exceptionnelle capacité d'empathie, ils ne présentent pas d'autre intérêt que celui que leur accorde manifestement leurs auteurs. Ce sont de purs témoignages qui ne témoignent de rien d'autre que du témoigner. En outre, ces témoignages sont directs, sans intermédiaire, sans censure, sans correction. Tel un mont-de-piété sentimental, ce *Trésor public* recueille et accueille sans discrimination les souvenirs que le public a bien voulu y déposer.

Dans l'installation *Le jardin des délices*, le son remplit la même fonction. Trois murs d'une salle plongée dans l'obscurité sont tapissés de miroirs. La quatrième porte le titre de la pièce inscrit en néons rouges, d'une écriture cursive. Nous retrouvons donc le miroir par lequel nous avons pénétré dans le travail de Raïs, en introduction de cet essai, et la tentation, pour le regardeur, de s'abîmer dans la contemplation de son reflet, tant il est vrai qu'il n'y a rien d'autre à voir, ici. Mais s'il n'y a rien à voir que soi-même, il est donné beaucoup à entendre et ce qui est à écouter, c'est autrui. Une dizaine de boules métalliques dorées, montées sur des tiges flexibles en laiton, occupent l'espace et diffusent des confidences enregistrées. Comme pour *Les migrants*, l'artiste a eu recours aux petites annonces pour demander à qui voulait de laisser sur son répondeur téléphonique le récit d'une faute commise. La genèse de l'œuvre repose sur une réflexion autour des notions de faute, de tentation et de culpabilité, à partir du tableau de

¹⁹ Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, 1979, Paris, Quadrige / PUF, 1991, p. 32.

²⁰ Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, 3. *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001, p. 59.

Jérôme Bosch. Ce sont donc les témoignages – confessions ? – ainsi recueillis que Raïs nous dévoile. Là encore, nous entendons les mots exacts des participants, tels qu'ils ont été prononcés et enregistrés par le répondeur. L'artiste s'efface pour se faire passeur, messenger neutre de ce que ces anonymes ont désiré avouer.

La manière dont ces différents témoignages sont recueillis et transmis témoigne elle-même du souci d'exactitude que Raïs confie au texte. Que ce soit dans *À quoi rêve la méduse*, dans *Trésor public* ou dans *Le jardin des délices*, la part d'interprétation subjective – de possible *mal entendu* – encore présent dans *Les migrants* a été évacuée. L'artiste ne transmue plus le texte en image; il transmet directement ce qui a été dit, tel que cela a été dit. Bernard Stiegler rappelle que « exactitude se dit en grec *orthotès*. L'écriture alphabétique est "orthothétique". C'est-à-dire qu'elle enregistre exactement *ce qui a été* : ce qui a été dit. L'écriture est une technique d'enregistrement exact tout comme les technologies analogiques et numériques »²¹. De ce point de vue, cette orthothétie du texte produit un *grapheîn* moins ressemblant, mais plus exact que l'image photographique.

²¹ Bernard Stiegler, « L'art des machines et la pénurie de l'être », *Art Press* hors-série n°12, 1991, p. 99.

Parole technique.

La participation et les paroles du public sollicitées dans le travail de Slimane Raïs sont essentiellement recueillies par des moyens techniques. Conversations téléphoniques, enregistrements audio et vidéo, utilisation de logiciels infographiques sont, au sens propre, des techniques qui permettent à l'artiste de conserver et transmettre la parole – au sens large – de ceux qui acceptent de participer aux protocoles qu'il met en place.

Mais au-delà d'une telle utilisation des possibilités de tel ou tel outil, il y a chez Raïs une certaine mise en scène de la technique. Comprendons par là qu'elle n'est pas cantonnée aux coulisses, à un hors champ de l'œuvre, ravalée au rang d'une machinerie inesthétique ou anesthésique, vaguement honteuse, qu'il conviendrait de dissimuler pour qu'elle ne parasite pas ce qu'il y aurait à voir et à entendre par ailleurs. Précisément, ce qu'il y a à voir et à entendre ne passe pas "par ailleurs", il passe par là, ils se passe là. Les conversations à distance ne valent que de se tenir en dehors et au-delà de la vue et du contact; un visage vu et une voix entendue sur une vidéo ou une bande son n'acquièrent leur qualité de présence / absence que d'être ainsi perçus; les portraits-robot des *Migrants* tirent leur richesse du basculement aporétique que leur technique imprime aux catégories de ressemblance, de description, d'identité, de réalisme... Ce qui est à voir, à lire, à entendre, n'est pas dissociable de la *manière* dont cela nous est donné à voir, à lire, à entendre. Certes, cela est vrai de toute œuvre d'art qui ne se réduit pas à l'expression d'un discours ou d'un "message", mais c'est d'autant plus essentiel dans un travail comme celui de Raïs où le contenu rapporté est toujours d'une grande banalité apparente. Cet œuvre est à l'opposé d'un art édifiant. Le regardeur n'en retire aucune vérité définitive, aucune révélation, aucun enseignement. Ainsi Raïs déclare-t-il : « Dans le travail de l'artiste, dans le mien en tout cas, l'œuvre se présente comme une simple parole : elle n'a aucune prétention à affirmer quoi que ce soit. Elle est suggestion, d'une autre façon de voir le monde, mais à aucun moment elle ne se veut porteuse d'une vérité. Dans le dispositif politique, la parole se transforme en discours, qui n'a plus rien à voir avec cet acte spontané, libre, dépourvu d'enjeux et de rapports de pouvoir »²². Il y a une forme de tautologie affirmée dans le désir de ne pas instrumentaliser l'expérience esthétique pour des fins extérieures.

La *mise en scène* de la technique dont nous parlions excède donc sa stricte acceptation comme un élément neutre et non-parasitaire dans l'économie générale de l'œuvre. Elle suppose que la technique en est une part absolument essentielle, sans laquelle l'œuvre disparaîtrait ou serait fondamentalement modifiée, dans son aspect comme dans ses significations. Le recours aux machines et appareils divers inhérent au travail de Raïs est donc, non seulement assumé, mais aussi, dans une certaine mesure, exhibé.

Les qualités plastiques des portraits des *Migrants* affichent leur origine technique : la pixellisation, les collages apparents entre certaines parties du visage, la qualité du noir de l'arrière-plan, le grain particulier de l'impression numérique assez grossière, tout indique la manipulation informatique. De même, les néons et les guirlandes lumineuses du *Jardin des délices* et de *Histoire sans fin* sont comme des signaux, à la fois ludiques, naïfs et désuets, mais aussi extrêmement efficaces, d'une technique autant héritière de Dan Flavin que des kermesses populaires. En la réemployant, Raïs parvient donc à créer un espace commun où coexistent sans dualité la culture artistique et les loisirs de masse, les références savantes et le plaisir le plus immédiat.

Les paraboles dorées de *À quoi rêve la méduse* sont des citations directes de certains paysages urbains où les façades d'immeubles sont couvertes de ces prothèses satellitaires. Notons à cet égard que ces la présence massive des paraboles de télévision *témoigne* à elle seule d'une aspiration à l'ailleurs. On les trouve principalement dans les banlieues de nos grandes villes où ont été concentrées les populations d'immigration récente, ou bien dans les quartiers occupés par les classes moyennes de pays où les canaux de diffusion nationaux sont considérés – pour des raisons diverses – insuffisamment ouverts à la culture mondialisée. Les deux situations sont bien différentes : si la première relève de l'attachement sentimental à la langue et la culture d'origine (la technique offrant une manière d'ubiquité télé-visuelle), la seconde manifeste plutôt une aspiration de classe à se connecter au flux informationnel et culturel le plus vaste

²² Slimane Raïs, *Le jardin des délices, op. cit.*, p. 12.

possible, qui ne se limite pas à des frontières (de tous ordres) jugées trop étroites. Les discours conservateurs les plus ethnocentrés ont tôt fait d'assimiler ces deux attitudes à la marque d'un *malaise*, d'une instabilité foncière, une incapacité à être pleinement ici ou là. Dans le cas des populations immigrées, l'attachement à leur pays d'origine est regardé comme une incapacité – voire un refus délibéré – de s'intégrer pleinement à un "mode de vie" franco-français, par ailleurs largement fantasmatique. Dans le cas de la bourgeoisie étrangère, son appétit d'images, de sons, d'informations et de culture occidentaux trahirait son admiration sans mélange pour les "valeurs" européennes (ou mieux : françaises) et son désir, sinon son projet, de venir s'établir ici. Pour résumer, ceux qui sont ici ne rêveraient que de partir et ceux qui sont ailleurs n'aspireraient qu'à venir. La réalité est évidemment un peu plus complexe.

Sur ces questions, la forme des objets choisis par Raïs joue avec leur nom et ses significations : d'une manière différente (et peut-être radicalement opposée) des témoignages recueillis auprès des divers participants, les paraboles prennent valeur de discours détourné. Leur compréhension en est encore opacifiée par le fait que les choix formels précis auxquels ils donnent lieu répondent, semble-t-il, avant tout à des préoccupations esthétiques et non théoriques. Les petits spots lumineux qui sont disposés sur le bras des paraboles, à la place du capteur d'ondes, produit un éclairage diffus et des reflets d'or qui ne sont pas sans rappeler ceux des églises ou des basiliques byzantines. Mais une telle *parabole éclairée* est-elle encore une parabole ? L'interprétation et le décodage de ces instruments techniques est un mode de fonctionnement nécessaire, commun à ce qu'ils sont matériellement et aux significations auxquelles ils peuvent renvoyer. Mais le mode d'emploi manque.

Pour autant, malgré l'utilisation de procédés et d'objets de nature technique, il n'y a aucune trace de technophilie naïve dans le travail de Raïs. Ces différents éléments sont *utilisés* pour les possibilités qu'ils offrent, mais ils ne sont jamais *cités* dans le seul but de conférer à l'œuvre une plus-value dans le toujours plus actuel. La concurrence des immédiatetés de tous ordres est de nature essentiellement comptable et repose sur l'enregistrement (à la manière d'une caisse enregistreuse) des événements, bien plus que sur leur analyse. Elle tend en outre à confisquer toute expérience authentique en faveur du bénéfice et du bilan qu'elle pourra en tirer dans un futur virtualisé, sans cesse rejoué et repoussé, qui ne se *présentera* jamais. L'*à-présence*²³ n'accède jamais à une présence effective parce qu'elle ne vit et ne voit le présent que comme une forme dégradée et toujours déjà insatisfaisante de l'*à-venir*. C'est là une attitude proprement *spéculative* : celle qui regarde le temps sous les seuls auspices de la récolte et qui se révèle incapable de faire autre chose du présent que le moissonner au plus vite afin d'en extraire des bénéfices absolument personnels et des semis pour les récoltes encore à venir. En ce sens, l'*à-présence* est indissociable de la spéculation et induit, vis-à-vis du monde comme de l'art, un ensemble d'attitudes fortement idéologisées (stocker, enregistrer, préempter, parier, exploiter, échanger, contractualiser, etc.) dont il n'est pas fortuit qu'elles prennent modèle sur le vocabulaire bancaire.

Le travail de Slimane Raïs a souvent été rapproché d'une esthétique relationnelle (rapprochement que l'artiste récuse), notamment en raison de son recours aux techniques de télécommunication, et des processus participatifs qu'il instaure. Mais, loin des caricatures qui ont pu parfois être faites de ses positions, Nicolas Bourriaud lui-même se défie d'un usage automatique, citationnel ou principiel des instruments techniques. Pour l'inventeur de l'esthétique relationnelle, « l'art n'exerce son devoir critique vis-à-vis de la technique qu'à partir du moment où il en déplace les enjeux ; ainsi les principaux effets de la révolution informatique sont-ils aujourd'hui visibles chez des artistes qui n'utilisent pas l'ordinateur. Au contraire, ceux qui produisent des images dites "infographiques", manipulant les fractales et les images de synthèse, tombent généralement dans le piège de l'illustration : leur travail n'est, au mieux, que du symptôme ou du gadget, ou, pire encore, la représentation d'une aliénation symbolique au médium-informatique et celle de leur propre aliénation vis-à-vis des modes imposés de production »²⁴. Les tenants d'un tel art technophile de l'*à-présence* ont au moins cet avantage d'avoir considérablement simplifié les débats esthétiques en les ayant tout bonnement remplacés par un éphéméride (si possible à pile atomique et synchronisation satellitaire). La présence, avérée, des éléments techniques dans le travail de Raïs ne répond en

²³ Voir ce que nous écrivions au chapitre "Parole othothétique", à propos du rapport entre temps de pose photographique et dilatation de l'*à-présent*.

²⁴ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 1998, p. 49-50.

rien à une telle course à la dernière technique en date. Ces œuvres ne recourent aucunement à une surenchère de gadgets ultramodernes : ni projections holographiques, ni imagerie tridimensionnelle générée par ordinateur, ni téléphonie mobile 3G, ni web 3.0... Nulle prosternation, ici, devant *La fée électricité*²⁵. L'artiste semble se méfier du pouvoir de fascination de la technique (fascination pétrifiante de la tête de Méduse) et se défier de toute tentation idolâtre à cet égard (multiplication effrénée des tentations évoquées dans *Le jardin des délices*).

Bien que les différents éléments techniques présents dans l'œuvre de Raïs soient ramenés à leur raison première – une stricte fonctionnalité –, ils n'en charrient pas moins des connotations, des références, des associations d'idées et d'images, comme autant de souvenirs sédimentés dans leur forme, leur nom ou les effets qu'ils produisent. De ce point de vue, des temps diachroniques se télescopent à l'occasion des images du passé surgi des techniques actuelles. C'est un phénomène familier des amateurs de science-fiction, l'image présente du futur revivifie des schèmes primitifs. Selon Walter Benjamin, « seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque des symboles de la mythologie »²⁶. Ainsi la couleur dorée dont elles sont peintes peut-elle assimiler les paraboles de *À quoi rêve la méduse* à des auréoles, replongeant alors cette installation dans la continuité de l'histoire de l'art et de la peinture religieuse en particulier. La "méduse" mentionnée dans le titre évoque la face lunaire – parabolique – de la Gorgone, mais aussi le naufrage du tableau de Géricault. Dans la même œuvre, le petit abri en parpaings et tôle ondulée, devant lequel nous devons nous accroupir pour voir la télévision qui en éclaire le fond, réactualise la caverne de l'allégorie platonicienne, avec son jeu d'ombres et images illusionnistes. Bien entendu, le triptyque de *Saint Nicolas*, sur lequel nous aurons à revenir, brille du même éclat que les vitraux des cathédrales et, malgré la différence des techniques et de l'iconographie, nous y voyons rejouée la geste d'une histoire religieuse.

Dans ces exemples précis, ce ne sont pas seulement les caractères formels, mais aussi les noms et les mots qui résonnent, comme en écho (telle la nymphe du mythe de Narcisse), pour tisser un maillage à la fois large et dense de significations et d'allusions. Les collusions entre une prise électrique, un moniteur, un tube de néon, un haut-parleur, une parabole, etc., provoquent des sortes de réactions en chaîne sémantiques qui, d'une part, favorisent l'émergence de nouvelles formes et, d'autre part, enrichissent, complexifient et perturbent le "sens" des œuvres. Comme les paraboles mythologiques, les œuvres de Raïs manquent un sens unique²⁷. Elles développent une multiplicité d'interprétations et d'évocations, celles-ci ne pouvant coexister que dans la configuration particulière de l'œuvre.

Ce procédé, comparable à celui de Raymond Roussel, semble même suggéré par le titre d'une autre installation de Slimane Raïs : *L'histoire sans fin*. Cette œuvre fut réalisée en 2006, à l'occasion d'une résidence d'artiste en Roumanie et fut exposée pour la première fois au Musée d'Art de Timisoara. Cinq suggestions, au moins, sont contenues dans son titre. Il fait d'abord écho à la *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi et résonne comme l'acquiescement d'une dette. D'ores et déjà, coexistent dans le titre la petite et la grande histoire de l'art : la gratitude et l'attachement que Raïs témoigne ainsi à la Roumanie et à l'artiste emblématique de ce pays, et plus largement, l'hommage d'un artiste contemporain à Brancusi et à son influence considérable sur l'art du XXe siècle. Mais au-delà, le titre fait encore allusion à un troisième niveau de sens, le récit sans cesse réinterprété et complété, celui de la construction européenne; non pas le "grand récit" mythologisé des discours politiques, mais les petites histoires, au plus près de la vie des habitants, des réalités quotidiennes, des spécificités culturelles, des pratiques religieuses, de l'héritage communiste... En un quatrième point, *L'histoire sans fin* est encore une description des processus de *reenactment* présents dans le travail de Raïs. La plupart de ses œuvres sont conçues pour pouvoir être rejouées. Nées dans un contexte précis, elles s'enrichissent d'éléments nouveaux à chaque relecture occasionnée

²⁵ Titre d'une peinture de Raoul Dufy de 1937, conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

²⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 478.

²⁷ Rappelons que l'étymologie du mot "parabole" renvoie à l'idée d'une parole qui sonne juste mais tombe à côté de son objet. En grec, *parabolé* signifie "comparaison", mais il se décompose aussi en *para* ("vers", "en direction de") et *ballein* ("projeter", "lancer au loin"), auquel se rattache aussi "ballistique". Au XIIIe siècle, le mot a le sens de "récit allégorique", mais au XVIe, il prend celui d'une "courbe décrite par un projectile". Au moins pour une part, la parabole aurait donc trait à l'art militaire, et donc, par un ricochet inattendu, elle survole l'avant-garde.

par les nouvelles monstrations, dans des contextes différents. L'œuvre est alors toujours la même et néanmoins chaque fois différente. Enfin, en un cinquième et dernier niveau, *L'histoire sans fin* constitue aussi le programme, la visée et le mode d'élaboration de l'ensemble des œuvres de Slimane Raïs. La plupart d'entre elles, sinon la totalité, se nourrissent d'un terreau local hyper-singularisé (entretiens, portraits, ancrage dans un territoire particulier, participations diverses, projets *in situ*, etc.), mais cette origine acquiert une portée universelle. À propos de cette infinitude consubstantielle d'un travail essentiellement processuel, Pascal Nicolas-Le Strat note que « le dispositif donne cette impression curieuse de produire du neutre et de l'indéfini – un *infini* – à partir de séquences hautement singulières et typées »²⁸. Cependant, cette "histoire sans fin" ne produit peut-être pas tant de « l'indéfini » que de l'hyper-particulier, pas tant du « neutre » que de l'hyper-signifiant pour les personnes qui ont collaboré aux œuvres. Mais il est vrai que sans jamais accéder à la généralité et à l'impersonnel censés s'adresser à un mythique "homme du commun", de telles œuvres rencontrent nos expériences subjectives, précisément parce qu'elles sont et demeurent marquées par des expressions singulières. L'universel n'est pas le général, mais une accumulation de singularités interconnectées.

Les trois vidéos de *L'histoire sans fin* ou celle de *À quoi rêve la méduse* sont montées en boucle. Certes, ce choix technique découle d'un impératif pratique : il s'agit de permettre le visionnage des vidéos tout au long de l'exposition. Mais, là encore, le choix technique induit des configurations signifiantes. L'enregistrement technique – qu'il soit vidéo, audio, photographique ou simplement scripturaire – produit par lui-même de la série. Dès lors, toute nouvelle vision ne sera jamais qu'une révision, une redite. Sous les paraboles dorées, la parole devient circulaire, la boucle des bouches produit de la répétition. Dans *À quoi rêve la méduse*, les songes rapportés et sans cesse *répétés* par les participants prennent ainsi l'allure de rêves récurrents, de même que le chevauchement de la bande son en langue arabe et le sous-titrage en français produisent comme un sens direct, déconnecté de son expression dans une langue particulière. Une chose est entendue dans une langue, la *même* chose est lue dans une autre, et ce qui est compris paraît relever d'une troisième, neutre et insaisissable.

Il faut penser la technique en termes d'appareil. Ce qui détermine un usage technique du monde, ou une prise de parole technique, ce n'est pas le recours à tel ou tel outil, ni même l'utilisation d'un certain état d'avancement du savoir, mais la capacité *spécifique* – autrement dit attachée à l'espèce humaine – à *appréhender* le monde. Il faudrait pouvoir dire de l'Homme qu'il possède un esprit préhensile, à l'image de la queue de certains primates. C'est dans ce qu'il a d'intégré, d'incarné, que cet appareil mental est difficilement discernable de l'*ars*.

Dans des pages célèbres, Heidegger a relevé la dimension essentiellement projective de la technique : « Le point décisif, dans la *technè*, ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le déçement [...]. C'est comme déçement, non comme fabrication, que la *technè* est une production »²⁹. La technique est donc davantage affaire de désir que d'accomplissement ou de prouesse : prendre le monde pour *objet* (c'est-à-dire jeté devant soi), attendant d'être manipulé (c'est-à-dire touché) relève d'une érotique. Envisager le monde comme disponibilité définit une attitude technicienne. Ce n'est donc pas un hasard si le tableau de Courbet, *L'origine du monde*, ne se soutient que d'un cadrage photographique. Ce qui s'y *expose*, c'est moins la nudité d'une femme que le tournant technologique des images. La technique est donc le pouvoir de dévoilement du monde qui nous fait envisager la rencontre – dévisager la nature sans voiles – avant qu'ait lieu tout contact, si tant est qu'un contact direct avec le réel ait jamais pu avoir lieu.

²⁸ Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 30. C'est nous qui soulignons.

²⁹ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1954, p. 19.

Parole incarnée.

La technique utilisée pour *Saint Nicolas* relève incontestablement d'une érotique, au sens où nous l'avons définie, mais elle il s'agit là d'une érotique au carré, une érotique démultipliée, dans la mesure où elle entre en sympathie avec une économie très particulière d'un corps très particulier. Ce corps est celui d'un homme en costume sombre, les bras écartés, dominant une foule qui l'acclame. Bien que le détail de ses traits ne soit pas visible, nous reconnaissons sans ambiguïté Nicolas Sarkozy, interprétation confirmée par le titre de l'œuvre. La photographie originale a été prise lors de la campagne présidentielle de 2007 et montre le candidat en position quasi-chrétienne, les paumes ouvertes vers l'assistance. Faut-il voir là une occurrence nouvelle de l'ouverture technicienne (de la technique sophiste des orateurs publics), ou bien de celle de *L'origine du monde*, l'ouverture originelle d'un nouveau monde possible, selon les supporters du candidat UMP ?

Quoi qu'il en soit, ce portrait apparaît sur un mode fragmentaire, sinon parcellaire. L'image est montée en triptyque, donc divisée en trois, composition qui lui confère de la solennité et, plus précisément, la relie aux usages des peintures d'église, les retables en particulier³⁰. Mais, surtout, suite à un traitement infographique, la figure est éclatée en une multitude de petites cellules colorées, en forme de polygones irréguliers, cernées par d'épaisses lignes noires. Cette apparence peut évoquer la composition d'une mosaïque ou, bien davantage, celle d'un vitrail. L'image est imprimée sur trois plaques de PVC translucide montées sur des caissons lumineux en forme d'ogives. Ces trois caissons renferment des tubes de néons qui diffusent une lumière blanche dite "lumière du jour". Au premier regard, le triptyque ressemble donc à s'y méprendre à un véritable vitrail. L'image qu'il porte est parcellaire parce que partielle. Comme toute image, elle ne représente qu'un aspect de son modèle, mais elle offre la particularité de le manifester, de le déclarer dès son apparaître technique. De ce point de vue, ce faux vitrail est plus vrai qu'une image qui prétendrait montrer toute la vérité de son sujet. La photographie est toujours une fausse autographie.

Est-ce à dire que Nicolas Sarkozy incarne – ou a incarné – une figure messianique ? Incontestablement, dans la mesure où le suffrage universel distingue un *élu*, un homme d'exception, sinon *providentiel*, si bien qu'une bonne partie de la difficulté que rencontre un candidat consiste à manifester qu'il possède une nature double, sa stature d'"homme d'Etat" et, d'autre part, une condition ordinaire partagée avec ses électeurs. Il est d'ailleurs remarquable que le "pouvoir" accordé à celui dont on dit qu'il a l'étoffe d'un homme d'Etat n'est pas réductible à sa compétence supposée, son parcours, son expérience, ses choix idéologiques, son programme politique, sa formation, etc. Comme le *punch* des boxeurs, c'est une qualité que l'on possède ou pas, quasiment de naissance, et qui est très voisine du charisme.

Dans l'antiquité, ce type de charisme qui permettrait de reconnaître celui qui est prédestiné aux plus hautes fonctions présente un certain nombre d'analogies troublantes avec la personnalité de Nicolas Sarkozy, telle que définie par les services de communication de l'Élysée et reprise dans les médias. « Chez les Grecs, énonce Claire Préaux, voici quelques signes de la prédestination à la royauté que nous avons pu relever dans les légendes de Pélops, d'Œdipe, d'Ulysse : 1. Le futur roi est un enfant miraculé ; 2. Il fait preuve d'une force merveilleuse, particulièrement au sport et à la chasse ; 3. Il est capable de conquérir une princesse (ceci est le thème central de la légende de Pélops) ; 4. Il bénéficie de l'aide des dieux ; 5. Il est un réservoir de force (thème du roi palladium) »³¹. En effet, régulièrement rappelé, le statut de "fils d'immigré hongrois" de Nicolas Sarkozy est censé faire de lui un « enfant miraculé » (*a fortiori* par contraste avec l'immigration maghrébine et africaine, globalement présentée comme un fiasco), souligner l'exceptionnalité de son parcours et constituer la première preuve par l'exemple du principal slogan de sa campagne présidentielle : « Ensemble, tout devient possible ». Une telle présentation passe opportunément sous silence les origines aristocratiques de Pál Nagy-Bocsa y Sarközy, les motifs de son départ de Hongrie et les conditions de son accueil en France qui ne sont comparables que de très loin avec celles que les services du

³⁰ On peut relever que *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch, qui sert de point de départ à l'installation éponyme de Slimane Raïs, est également un triptyque.

³¹ Claire Préaux, "La légende de Pélops et la royauté sacrée", *Le pouvoir et le sacré*, Bruxelles, Institut de sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1962, p. 83.

nouveau Ministère de l'Immigration et de l'Identité Nationale réservent au premier réfugié soudanais venu. Présenter Nicolas Sarkozy comme un athlète doté « d'une force merveilleuse » paraît *a priori* assez improbable et ses talents « au sport et à la chasse » sont jusqu'à présent restés discrets. En revanche, il est incontestable que son corps a été mis en scène d'une manière jusqu'alors inédite (le *jogging*, les déplacements continuels, les vacances américaines torse nu, etc.) comme pour le présenter, effectivement, comme un « réservoir de force » et d'énergie, physiques et mentales, capable d'épuiser et de distancer quiconque. Enfin, le mariage avec Carla Bruni (chanteuse populaire et ancien mannequin, elle-même fille d'une immigration nettement plus *désirable* – une démonstration, sans doute, de ce que pourrait être la fameuse « immigration choisie » – que celle des miséreux de la Terre) complète idéalement le portrait d'un homme d'exception, « capable de conquérir une princesse », selon les termes de Claire Préaux.

Mais lorsque l'une des deux natures de l' élu prend le pas sur l'autre, le peuple se détourne. C'est ce qu'a expérimenté Nicolas Sarkozy, les Français jugeant qu'il *dénaturait* la fonction présidentielle, et que son corps physique, vivant, jouissant, débordait trop sur l'espace réservé (et censément préservé) de la représentation républicaine.

Nature double, élection, providence, charisme, tous ces termes sont liés à un héritage religieux et, plus spécifiquement, au dogme catholique. La mythologie républicaine a remplacé le droit divin par la légitimité du peuple, le mot "démocratie" étant à son tour investi d'une valeur sacrée quasi religieuse. Il est littéralement aussi *inconcevable* de discuter de la légitimité de l'idéal démocratique, ici et maintenant, que pouvait l'être le fait de discuter l'existence de Dieu au XIIe siècle. Mais les représentations du pouvoir et l'économie de ses images se sont largement recyclées de l'Ancien au Nouveau Régime. C'est pourquoi, pour le sociologue Luc de Heusch, « la science politique relève de l'histoire comparée des religions. L'athéisme à ce niveau se confond peut-être avec l'anarchie philosophique, dont il importe de rappeler les lettres de noblesse : refus de la sacralité de l'Ordre, souci de démystification »³². La sacralisation effrénée de l'ordre, l'appel continu aux "valeurs" et l'écart croissant entre les pratiques réelles et leur traduction rhétorique dans les discours politiques confirment que la France (à l'image de l'Europe) n'est guère menacée par l'anarchie et que, par conséquent, elle *n'est pas* non plus pleinement laïque.

Saint Nicolas n'est pas la seule œuvre de Slimane Raïs à développer ainsi une économie de l'image qui développe ainsi un rapport à l'invisible et au religieux. *L'histoire sans fin* présente sept objets de cire posés sur de hauts socles métalliques. Slimane Raïs a récupéré la cire qui a servi à leur confection auprès des églises de Roumanie, lors de son premier séjour dans ce pays. Lorsque les cierges sont consumés, la cire fondue est collectée et recyclée pour façonner de nouveaux cierges. La forme géométrique des sept modules peut évoquer celle d'une maison – parallélépipède doté d'un "toit" pyramidal – et reprend, en fait, la forme des boîtes métalliques où les cierges sont disposés dans les églises. Eclairés de l'intérieur par un dispositif électrique, ces objets luisent faiblement, révélant la translucidité rose-orangée et les irrégularités de leur surface. Sous l'effet de la chaleur, les parois se bombent, les volumes se déforment lentement. L'exposition de l'œuvre devient non seulement sa monstration, mais aussi l'exposition à la chaleur qu'elle dégage elle-même et à son entropie programmée. Plus cette œuvre "fonctionne", plus elle se déforme. Raïs a donc récupéré, non seulement la cire, mais aussi la forme des brûle-cierges et, résultant de ces emprunts, la plasticité de l'héritage religieux.

Avec *Last Prayer*, l'allusion à la religion se fait sur le mode de la citation directe et de la critique explicite. L'œuvre se compose de dix livres (comme autant de Commandements) sur la tranche desquels une lettre du titre est frappée à l'or. Les dix livres forment donc une unité qui, alignée, permet de lire "LASTPRAYER". Le dernier livre, celui qui porte la lettre R est ouvert et révèle un chapelet, lové dans un trou circulaire découpé dans l'épaisseur des pages. En guise de perles, ce chapelet est composé de balles de revolver. Slimane Raïs a fait en sorte que ce chapelet soit dépourvu de signes d'identification, si bien que c'est l'idée même de religion qui est ici *visée* et non l'une d'elles en particulier. Le plus troublant dans cet objet, ne réside sans doute pas tant dans la mise en garde contre les religieux, vecteur de divisions et de guerres, que dans le constat que ce chapelet est beau. L'éclat du métal blond, les douilles

³² Luc de Heusch, "Pour une dialectique de la sacralité du pouvoir", *Idem*, p. 15-16.

polies, les spires torsadées du rosaire enroulé comme un serpent dans son trou, le potentiel de violence contenu dans une sorte de bijou, tout cela crée un objet d'une évidente et coupable séduction.

C'est toute cette ambiguïté que les religions ont transmise aux modes d'organisation politiques, notamment en ce qui concerne la compréhension et le rôle des images. Les régimes démocratiques portent en elle une "tentation de l'image" que les développements technico-médiatiques rendent toujours plus prégnante. Cette tentation favorise un véritable dédoublement du corps régnant en un corps réel et quotidien, voire triviale, et d'autre part, un corps destiné à la visibilité et la spectacularisation du pouvoir. Le phénomène connaît actuellement une amplification sans précédent, mais il n'est pas nouveau en soi : « Louis XVI aussi avait été sacré, le 11 juin 1775, au cours d'une cérémonie organisée malgré les réticences de ministres "éclairés", comme Turgot et qui avait été voulue, selon le mot d'un mémorialiste du temps, comme un "spectacle de religion" afin de rendre la religion "respectable" »³³. Le pouvoir politique trouve bien sûr une légitimité dans ce dédoublement du corps du roi, mais le religieux y trouve également une visibilité, perçue dès le XVIIIe siècle comme la voie de la respectabilité. Un pouvoir, quel qu'il soit, n'est jugé digne de respect que dans la mesure exacte où il se manifeste et, donc, s'exerce de manière *ostensible*.

À en croire Marie-José Mondzain, « la nouvelle idolâtrie n'a rien à envier aux idoles païennes dont les païens proprement dits ne furent jamais les dupes. Bondieuseries publicitaires, propagande saint-sulpicienne des dictateurs de tout poil, tout cela compose le nouveau "marketing" de la satiété. Les images sont obèses, les spectateurs boulimiques, les producteurs gaveurs, tout est bon pour exténuier le désir, et avec lui la pensée. Face à ce jeu de massacre, chaque œuvre éclôt comme un événement imprévisible »³⁴. À mi-chemin entre vitrail et télévision, entre image pieuse et affiche électorale, le triptyque de *Saint Nicolas* s'inscrit parfaitement dans cet héritage.

Dans un long texte littéraire consacré à la peinture de Jérôme Bosch, Eugène Savitzkaya développe, entre autres, la question de la corporéité. Développant une relecture de type romantique d'une œuvre comme *Le jardin des délices*, l'auteur décrit un monde-corps, un paysage composé d'unités organiques et l'expérience subjective d'un corps élargi aux dimensions de l'univers. Ce faisant, le texte reforme l'unité de la Création, depuis les corps minuscules grouillant dans la peinture, jusqu'à la totalité close du monde-bulle que montrent les panneaux fermés du triptyque du *Jardin des délices*. Le microcosme et le macrocosme entrent en résonance sur le modèle de l'organisation cellulaire. Citons un passage de ce texte, où l'image de la face (qui fait écho à l'icône) se construit en opposition à la profondeur d'un corps en réserve, perçu comme le lieu de refoulement de la prolifération incontrôlable :

« Je ne suis qu'une face. Je néglige mon dos de la nuque aux talons. C'est dans cette région-là que des chancres pourraient se former, toute une kyrielle de crabes marchant à reculons et des scorpions me poignardant les entrailles. Bien que ma face apparaisse dégagée et paisible, une multitude d'ennemis m'assaillent et m'assiègent, et me voilà bâté de fardeaux s'alourdissant dans l'ombre, formant goître dans mon cou et bosses de part et d'autre de mon échine. Je ne peux défendre que ma face, ma poitrine et mon ventre, cette partie éclairée par la lumière du soleil, le reste ne m'appartient pas, le reste est une autre histoire, le reste est rongé, et puis en pièces. Je suis le cheval attaqué par les frelons et qui n'a que ses naseaux pour manifester son émoi et des sabots pour se défendre. Je suis une feuille qui aurait perdu son revers, une pellicule d'apparence, une plie sans épaisseur. Des ombres me frôlent et me côtoient, des créatures prolifèrent dans mon dos et plus je méconnais leur substance propre, plus leurs formes développent de monstruosité. Je tourne le dos à l'univers peuplé et ne préserve que mon image. Je suis moitié, terre plate, drap teint et lessivé, suint de vie qui accroche la lumière, cire miroitante qui bientôt sera fondue et dissoute. Je vais toujours de l'avant vers le ciel ouvert, vers les horizons qui s'élargissent. Jamais je n'oserais un pas en arrière, craignant maladivement ce que j'ai semé, ce qui me rejoint, ce qui me colle au derrière, et de poser mes talons sur les orteils de mon exterminateur, et de heurter de plein fouet le convoi que je traîne, les pleines charretées de restes, de débris, de soupirs »³⁵.

³³ Jacques Marx in Alain Dierkens et Jacques Marx (ed.), *La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, p. 11-12.

³⁴ Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 175.

³⁵ Eugène Savitzkaya, *Saperlotte !*, coll. Musées secrets, Flohic éditions, Charenton, 1994, pp. 29-31.

La version que Raïs livre de la peinture de Bosch ne possède sans doute pas le côté organique, grouillant et même ordurier, que développe le texte de Savitzkaya. L'installation de Raïs est néanmoins une *expérience* qui s'adresse aux corps des visiteurs. Il faut d'abord se faufiler dans un passage à peine assez large pour qu'on y pénètre de face (« vers les horizons qui s'élargissent ») ; l'intérieur est plongé dans une pénombre rouge où les silhouettes des autres visiteurs apparaissent comme des ombres errantes (« je tourne le dos à l'univers peuplé et ne préserve que mon image ») ; la seule lumière provient du titre de l'œuvre inscrit en néon rouge sur l'un des murs (« cette partie éclairée par la lumière du soleil ») ; l'espace est envahi par le murmure des confessions recueillies par l'artiste (« les pleines charretées de restes, de débris, de soupirs ») ; les cornets métalliques d'où sort le son ressemblent à des corolles de fleurs ou à des oreilles d'or ; les miroirs ne donnent rien d'autre à voir que la déambulation des corps dans un espace démultiplié à l'infini (« je tourne le dos à l'univers peuplé et ne préserve que mon image »)... Il y a une continuité de la mondanité (l'être-au-monde philosophique) aux mondanités (le devenir-image du corps social), une continuité du monde à l'immonde.

Jacques Marx s'interroge à propos des obsèques de François Mitterrand : « La désacralisation de la politique en Occident est-elle définitive, ou génère-t-elle au contraire de nouvelles formes d'irrationalité à substrat religieux ? On peut l'estimer, dans la mesure où le rituel mis en place (avec, notamment la bilocation des cérémonies entre Notre-Dame de Paris et Jarnac, le lieu de la cérémonie privée) semble confirmer l'existence d'une culture régaliennne de la République française. On peut en conclure que même les sociétés dites laïcisées et qui tentent de désacraliser l'autorité en affirmant que leur source se trouve dans un *contrat social*, comportent néanmoins un palier plus profond de la réalité sociologique, qui fait en quelque sorte des politiques les héritiers des rois thaumaturges »³⁶. Organisant la vie publique, quelqu'un comme François Mitterrand s'en était lui-même délibérément retranché, ne désirant occuper un espace ni privé ni public, une sorte de tiers lieu, proprement *élyséenn*. La rareté de ses *apparitions*, son maintien hiératique, sa parole mesurée, son ironie cinglante, sa culture classique, son goût pour les lettres, son penchant certain pour l'opacité (intellectuelle et biographique), tout faisait que François Mitterrand mettait en scène le pouvoir d'une manière point par point opposée à celle de Nicolas Sarkozy. Excès de corps d'un côté, excès d'esprit de l'autre, les deux personnages représentent des figures extrêmes de l'incarnation du pouvoir.

Le triptyque de *Saint Nicolas* par Slimane Raïs correspond donc à une représentation de l'incarnation d'un pouvoir spirituel et temporel, dans la tradition iconographique catholique. Mais si cette œuvre est très proche (formellement plutôt que techniquement) des vitraux des églises, en revanche elle n'est clairement pas une icône. Comme nous l'avons déjà signalé, la division de la surface en une multitude de petits polygones monochromes fait ressembler l'image à une photographie numérique très fortement pixellisée. Cette opération autorise la reconnaissance globale (il s'agit de Nicolas Sarkozy, écartant les bras devant une foule qui l'acclame), mais empêche l'équivalence mimétique entre l'image et son modèle. Or, selon les iconophiles, c'est cette ressemblance parfaite qui confère sa puissance à l'icône. Nicéphore le dit très clairement : « Voici la définition de l'icône telle qu'on pourrait la formuler pour toutes les icônes artificielles : *l'icône est une réplique de l'archétype*, en elle se trouve imprimée la totalité de la forme visible de ce dont elle est *l'empreinte*, et cela grâce à la *ressemblance*, et n'étant distincte de son modèle que par la seule *différence d'essence* qu'elle doit à sa matière »³⁷. Néanmoins, la *mimésis* n'est qu'une condition et un moyen. Elle ne constitue évidemment pas la finalité de l'icône, celle-ci résidant dans la coprésence du saint représenté et la délégation à l'image de sa puissance. Jean Damascène indique, quant à lui, que « toute icône révèle et montre quelque chose que l'on ne peut pas voir »³⁸. La ressemblance mimétique est donc une condition de l'efficacité iconique, mais elle ne recouvre pas la totalité de l'icône. Là réside le paradoxe de l'icône : depuis le champ du visible, elle montre ce qui ne peut être montré.

Au-delà du cas paroxystique des icônes, c'est donc la totalité des images ressemblantes qui dérive d'un pouvoir de révélation. Paradoxalement, c'est parce que la copie, quelle que soit sa

³⁶ Jacques Marx in Alain Dierkens et Jacques Marx (ed.), *op. cit.*, p. 13.

³⁷ Nicéphore, "Premier antirrhétique", *Discours contre les iconoclastes*, traduction, présentation et notes par Marie-José Mondzain, Paris, Klincksieck, 1989, p. 109. C'est nous qui soulignons.

³⁸ Jean Damascène, "Défense des icônes", *La Foi orthodoxe suivie de Défense des icônes*, préface de Mgr Jean Kovalevsky, traduction, introduction et notes de E. Ponsoye, Paris, Institut Orthodoxe Français de Théologie de Paris, 1966, p. 227.

perfection, demeure toujours distincte de son modèle, qu'elle se doit de transmettre la *perception* de ce manque pour maintenir, en ce creux de l'image, le lien ouvert et, disons-le ainsi, *vivant* avec le modèle. Dès lors qu'il y a imitation, il y a conjointement imitation du modèle visible (ou qui fut visible) et témoignage de « quelque chose que l'on ne peut pas voir », pour reprendre les termes de Jean Damascène. Selon Jean-Luc Nancy, « toutes les grandes pensées de l'"imitation" n'ont jamais été que des pensées de l'imitation, ou de l'image, de l'*Idée* [...] et réciproquement, toutes les pensées de l'*Idée* sont des pensées de l'image ou de l'imitation. [...] Toutes ces pensées sont ainsi théologiques, tournant obstinément autour du grand motif de "l'image visible du Dieu invisible", qui fait la définition du Christ pour Origène »³⁹. La proximité des termes grecs *theos* ("dieu", "divinité") et *theôrein* ("regarder", "contempler") semble confirmer ce lien fondamental entre la théologie et le regard. Pour Jacques Marx, ce rapport constitutif liant image, ressemblance et théologie est la définition même du sacré : « Envisagé sous l'angle anthropologique, le sacré peut donc être défini comme la manifestation d'une puissance autre que l'ordre des forces naturelles, comme une réalité invisible qui *se révèle* ; plus exactement, comme la manifestation d'une réalité transcendante susceptible de donner au monde sa dimension d'achèvement »⁴⁰. Écrivant cela, Jacques Marx ne fixe pas la nature de cette « réalité transcendante » uniquement dans le champ religieux. Cette « puissance » qui se manifeste dans le réel, voire le quotidien le plus trivial, peut aussi bien être d'ordre politique. Le *leader* charismatique, élu pour « donner au monde sa dimension d'achèvement » et incarner le pouvoir temporel relève également du sacré. C'est ce que démontrent de manière explicite (et plastique) les monnaies byzantines où coexistaient le portrait de l'empereur et la représentation du Christ. Lorsque Justinien ou Constantin se font représenter sur ce qui n'est rien d'autre qu'une petite auréole d'or, et que, sur l'autre face, ils font faire une image du Christ *Pantocrator* ("Tout puissant"), ils se placent délibérément *en miroir* de Dieu. Ce que l'on voit, c'est que le Christ et l'empereur sont les deux faces d'une même médaille, sinon les deux manifestations d'un même pouvoir.

Bien entendu, la confusion des registres spirituel et religieux en une même image suscite des inquiétudes. *A priori*, une figure qui prétend, dans un même mouvement, réguler la vie terrestre et incarner les aspirations métaphysiques se prête particulièrement aux dérives les plus alarmantes du culte de la personnalité. Mais n'est-ce pas là l'essence même de la *représentation* politique ? N'est-ce pas précisément la fonction assignée à un "élu" ? Pour Jean-Luc Marion, en effet, « la politique suscite toujours des idoles, même après le paganisme ; "Big Brother", le "Grand Timonier", le *Fürher* ou l'"homme que nous aimons le plus" doivent être divinisés : faits dieux, ils conjurent le divin, plus vulgairement le destin. L'idolâtrie donne sa vraie dignité au culte de la personnalité – celle d'une figure familière, apprivoisée (donc terroriste sans danger) du divin »⁴¹. Ainsi compris, le culte de l'image du politique ne témoigne pas – pas seulement – d'une emprise totale sur les esprits, mais bien d'une *déprise* de la toute-puissance. Il y a donc une dialectique du culte de la personnalité plus complexe qu'il n'y paraît, pour laquelle l'image est aussi un moyen de dispersion de la force coercitive. Il n'est pas certain que le pouvoir qui use et abuse de l'image médiatique soit conscient de cette dialectique.

³⁹ Jean-Luc Nancy, "Le vestige de l'art", *L'art contemporain en question*, Paris, coll. Conférences et colloques, Editions du Jeu de Paume, 1994, p. 29.

⁴⁰ Jacques Marx in Alain Dierkens et Jacques Marx (ed.), *op. cit.*, p. 12-13.

⁴¹ Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977, p. 24.

Parole décelée, parole descellée.

Nous avons souligné, comme d'autres commentateurs du travail de Slimane Raïs, combien cet œuvre est tributaire de protocoles participatifs qui associent étroitement le public à sa genèse. Un risque guette cependant de telles stratégies, danger que souligne très justement Pascal Nicolas-Le Strat : « La part accordée au public ne serait alors qu'une manière inaperçue de le dispenser de prendre part (au débat). S'autoriser de lui pour mieux l'esquiver »⁴². Sur ce point, il en va en effet de même en art et en politique. Prétendre parler au nom du peuple, du public ou des "vrais gens" permet surtout de leur confisquer la parole. Écoutons donc ce que disent effectivement ceux qui collaborent aux œuvres de Raïs. Le report de la totalité des textes lus ou entendus dans toutes les œuvres serait long et fastidieux, aussi nous limiterons-nous à quelques exemples.

« Bonjour. Je voudrais dire que lorsque j'avais treize ans, j'ai commis une faute et je n'en ai jamais parlé à personne. Je me suis glissée dans la cave de la voisine, j'ai ouvert son congélateur et j'ai mangé la moitié de la glace au chocolat. J'ai refermé le couvercle, j'ai refermé le congélateur, j'ai emporté ma cuillère, j'ai refermé la porte de la cave et je suis remontée chez mes parents. C'était bon et j'avais horriblement honte. » (*Le jardin des délices*).

« J'ai vu l'assassinat de mon voisin.

On avait l'habitude de se lever pour faire la bise à notre voisin quand il arrivait. Pendant que je l'embrassais, j'ai entendu un premier coup de feu. J'ai cru que c'était un pétard, en fait ils venaient de tuer le copain de mon petit frère. Ils sont entrés à l'intérieur en continuant à tirer. Quand ils ont vu le voisin, ils l'ont abattu. Ils m'ont bousculée au passage, ils ne voulaient pas me tuer. J'ai vu du sang par terre, et j'ai été la première à l'avoir vu mourir.

Il avait le même prénom que mon père. Tout le monde criait "Abderrahmane"... Ma mère revenait de chez ma tante, elle a cru qu'il s'agissait de mon père. Elle s'est évanoui. Mon père est flic en fait. Toute la famille était sous le choc. Mon père n'était pas souvent à la maison et souvent il dormait au boulot. On redoutait toujours ce genre de chose.

Oui, j'ai rêvé tout ça, et le lendemain, cela s'est produit ». (*À quoi rêve la méduse*).

« Je retrouve au fond du tiroir un papier jauni... par le temps qui passe. Un tract du parti socialiste écrit par mon père en 1978. Un papier qui, pour moi, représente une époque, peut-être même une autre vie, un temps où j'avais une famille unie et où l'insouciance était le maître mot. Ce papier représente pour moi la fierté, l'amour... la mort. Que de souvenir que je veux garder en mémoire et graver dans un coin de ma tête, mais qui s'effacent car le temps passe. Toucher ce tract ravive tant d'amour que j'ai perdu de ce père que j'ai tant aimé et qui m'a appris l'engagement, la foi, le combat (même inutile). Merci petit bout de papier jauni ». (*Trésor public*).

« Au début du printemps 1960, je n'avais pas encore dix ans. J'habitais une cité pavillonnaire de la grande banlieue pavillonnaire, à Champ-Roset. Mes parents étaient ouvriers et n'avaient pas de réfrigérateur, ni même de glacière, et nous posions les aliments à conserver au frais, tels que le beurre, sur le rebord de la fenêtre de la cuisine. Cela faisait la joie des oiseaux en tous genres et notamment des mésanges à tête noire. Je les observais souvent, picorant la motte à petits coups de becs et nous la rendant creusée en cône et constellée de traces de chaque prise.

Un matin, alors que le printemps s'affirmait, l'une d'elles s'éternisa après son piquetage. La fenêtre était fermée, mais elle était dotée d'un store extérieur en lamelles de bois peintes en vert, que l'on pouvait fermer très rapidement en déroulant préalablement la ficelle écrue qui le retenait et en la lâchant d'un seul coup. J'avais envie d'un oiseau auquel parler, à écouter. J'avais envie de garder un peu plus longtemps pour moi ce petit voleur de passage qui pouvait s'éloigner à tire-d'ailes, libre, libre...

J'ai joué comme je savais le faire avec le store et tout s'est passé en un clin d'œil.

La pièce s'est assombrie. J'ai fermé les deux portes, puis ouvert délicatement la fenêtre. Je ne voulais pas que l'oiseau m'échappe, ni qu'il prenne peur dans un espace inconnu. Presque collé au store, il ne bougea pas. J'approchai ma main. Je pus le prendre sans difficulté. Sa tête balla

⁴² Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 65.

sur le côté et je vis au-dessus de ses yeux un filet de sang horizontal. La mésange tant désirée s'en était définitivement allée.

Aveuglée par des larmes inutiles, je la serrai contre moi et l'emmenai dans le jardin. Je pris une pelle, creusai un trou, petit mais profond et la déposai en terre. J'ai déposé mon enfance dans ce trou. » (*Le jardin des délices*).

« J'ai rêvé que j'étais à la cafétéria de Zarzara. On était entre amis, on rigolait, soudain, ils nous sont tombés dessus. Comment les appeler ? Les terroristes, quoi !! Ils ont essayé de nous enfermer. On fuyait dans tous les sens, on criait... Alors, ils ont commencé à tirer sur tout le monde. Il y avait des morts, des blessés... J'avais très peur. Je n'ai jamais eu autant peur. Pourtant, j'ai eu l'occasion d'assister à des accidents, j'ai vu des morts, des blessés graves, mais...

À mon réveil, j'étais sous le choc. Encore ce matin, à sept heures, en allant à cette même cafétéria... La cafétéria de mon rêve... » (*À quoi rêve la méduse*).

« Cet été, en reconstruisant une partie effondrée d'un chalet d'alpage, sur le plateau des Auges, nous avons retrouvé un vieux fer à cheval tout rouillé. C'est en déblayant le sol de l'ancienne écurie que nous l'avons découvert. Pour moi, qui ai aujourd'hui quatre-vingts quatre ans, cet objet a fait remonter à la surface toute ma vie de travail et de bonheur sur cet alpage.

Ce fer à cheval a probablement appartenu à notre cheval, gardé vingt-deux ans à la ferme, il s'appelait Kiki. C'était un joli petit cheval de race Arabe, il était travailleur, gentil et docile, même avec les enfants ». (*Trésor public*).

« Rechercher une faute... Rechercher une faute... Pour le moins pas facile. Il y a là la souffrance de la remémoration et puis le refus diffus d'attester du poison potentiel de la culpabilité, le refus de partager une morale consensuelle, aléatoire. Pour autant, oui, je transporte en moi une faute, celle d'une séparation amoureuse, ou plutôt de son annonce, violente, laconique distance. Une lâcheté.

Je devais rompre une relation que l'on nomme extra-conjugale. J'ai choisi de le faire par un simple texto. Quelques lignes avec, donc, un portable, une machine, un pianotage. Une rupture lamentable qui me traverse encore la gorge. Une faute, oui, probablement une faute et probablement bien loin du Jardin des Délices. » (*Le jardin des délices*).

« J'ai rêvé un jour que j'étais au Paradis. Pendant que j'y étais, quelque chose m'est revenu. J'ai toujours entendu dire que le Paradis était fait de plusieurs niveaux. À ce moment-là, moi j'étais au quatrième ou cinquième niveau, je ne me souviens plus très bien. C'est alors que quelqu'un m'interpelle en s'étonnant que je n'aie pas rencontré le prophète au niveau 1. J'avis remarqué entre temps qu'il y avait beaucoup de portes et de chaque porte jaillissait une lumière éblouissante. Et franchir une porte n'était pas chose facile. J'ai essayé plusieurs fois, mais je n'y suis pas arrivé alors que d'autres personnes y arrivaient de temps en temps. Moi, je les regardais en me disant à chaque fois : il a de la chance celui-là, il va pouvoir voir le prophète.

En fait, l'explication de ce genre de rêve est très importante : elle peut être déterminante pour l'avenir ». (*À quoi rêve la méduse*).

« Je me rappelle cette petite couverture que j'ai retrouvée cet été au fond d'une vieille valise. Cette couverture rose d'enfant m'avait été offerte le jour de ma naissance par ma grand-mère maternelle qui est décédée deux ans plus tard. Cependant, je garde des souvenirs d'elle, de cette chère grand-mère que j'aurais bien voulu plus connaître et qui me chérissait énormément. Cette couverture me rappelle mon enfance. Elle me tenait bien chaud, je prenais mon biberon entourée d'elle, cette couverture me suivait partout où j'allais. Aujourd'hui, je la garde bien soigneusement, j'aime sa couleur rose, couleur de douceur, de bonbon, de bonheur et surtout parce qu'elle est le seul souvenir qui me rattache à cette enfance ». (*Trésor public*).

« J'ai rêvé que j'étais habillée en blanc. Je portais un foulard blanc et tout était blanc. J'étais bien. Je me sentais en paix avec moi-même et avec Dieu.

Moi, je ne porte pas le voile. Malheureusement ! Et je sais que c'est un devoir de le porter. Et je pense que je vais le faire. C'est comme faire la prière, la déclaration de foi, comme... Comment dire ? Porter le voile, pour moi, c'est comme respirer pour vivre. Car toute cette vie ne dure pas.

Moi, j'ai énormément rêvé, et maintenant mon dernier rêve, c'est de mourir avec la bénédiction de Dieu. Je vous assure. C'est vrai que la vie est belle, avec beaucoup de choses séduisantes. Mais ça ne dure pas ça, je vous assure. » (*À quoi rêve la méduse*).

Ainsi cités pêle-mêle, tous ces récits forment un ensemble hétéroclite où se succèdent le grave et le léger, le dérisoire et le tragique, la grande histoire et les toute petites. Quelques constantes émergent cependant, qui permettent de cerner ce que provoquent les protocoles mis en place par Slimane Raïs. En premier lieu, ce recueil de confidences comporte une indéniable dimension nostalgique. Qu'il s'agisse des songes rapportés dans *À quoi rêve la méduse*, des histoires d'objets perdus ou retrouvés de *Trésor public*, ou même les fautes avouées dans *Le jardin des délices*, les participants insistent sur un rapport difficile au passé. Regrets, remords, culpabilité, chagrin, tous ces sentiments rattachent étroitement les narrateurs à un passé qui ne passe pas.

En second lieu, cet attachement est le plus souvent empreint de pathos. La plupart de ces témoignages sont des récits de perte ou de peur. Qu'il s'agisse d'une babiole retrouvée qui, sur un mode pseudo-proustien, rappelle les saveurs de l'enfance ou d'un cauchemar anticipant sur des terreurs parfois bien réelles, ces histoires, bien que très diverses, sont tout sauf anodines. Souvent émouvantes, parfois pitoyables, elles sont toujours *pathétiques* et témoignent d'une insatisfaction à être au monde. Plus qu'une très positive "relation sociale", ce que les œuvres de Raïs prennent en charge ressortit à une souffrance recueillie, dans la lignée des conceptions de Benjamin et Adorno. Ces souffrances, dont on a vu que beaucoup d'entre elles confinent au dérisoire, demeurent pourtant pour nous l'expérience d'une douleur proche, aussi lointaine soit-elle...

Enfin, exception faite des récits tragiques liés à l'expérience de la guerre civile algérienne, le caractère le plus saillant que partagent la plupart de ces histoires – leur plus petit commun multiple, pour reprendre une expression souvent utilisée par Raïs –, réside dans leur banalité. Elles ne sont pas héroïques, elles n'enseignent rien, elles ne construisent aucune positivité. « La révolution esthétique, c'est d'abord la gloire du quelconque »⁴³, écrit Jacques Rancière. Cela ne signifie pas que ces histoires soient interchangeable, ni dépourvues d'intérêt : pour celui qui les rapporte, ces souvenirs, ces rêves, ces culpabilités sont les siennes propres et structurent profondément sa personnalité, mais l'extrême subjectivité de ces affects n'empêche pas que nous les partageons tous. Certes, chacun d'entre nous n'a pas vécu individuellement les expériences singulières rapportées dans chacun de ces témoignages, mais chacun d'entre nous porte sa part de petits secrets inavouables, d'espoirs déçus, de souvenirs d'enfance qui ne présentent à peu près aucun autre intérêt que de nous appartenir – croit-on – en propre. C'est en ce sens que ces petites histoires sont à la fois singulières et partagées, que nous les portons en commun. Comme les empreintes digitales et les caractéristiques de notre corps dont nous avons parlé plus haut⁴⁴, ces souvenirs ont une dimension corporelle, ils sont une *expression* d'un individu, comme un écoulement (parfois incontrôlé, lors d'une "crise") de lui-même hors de lui-même. François Dagognet rapporte que, « dans des cours non-publiés, Georges Canguilhem notait avec pertinence que le mot de "secret" devait être rapproché de "sécrétion" (ce qui s'écoule) et de "secrétaire" (les documents conservés et devenus publics, les pièces à conviction, les dossiers) »⁴⁵. De ce point de vue, la sculpture *Trésor public* est bien, conformément à son apparence de meuble de rangement, un secrétaire.

Le fait de recueillir ce "commun", de l'enregistrer ou de l'inscrire, d'en faire le sujet ou le pivot d'œuvres d'art manifeste une forme de reconnaissance symbolique des identités et de la communauté, simultanément. Il n'y a, chez Raïs, nulle injonction à adopter des comportements nouveaux, nulle charge politique explicite, nulle proposition de modèles de sociabilité alternatifs. Comme un secrétaire, au sens suggéré par Canguilhem et Dagognet, l'artiste se limite modestement à compiler des expériences, les transmettre et leur donner forme. Il *informe* ; et il nous laisse la pleine responsabilité de l'usage à faire – ou pas – de cette information. « Un monde "commun", précise encore Jacques Rancière, n'est jamais simplement l'*éthos*, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre

⁴³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

⁴⁴ Cf. chapitre "Parole prosographique".

⁴⁵ François Dagognet, *op. cit.*, p. 172.

d'actes entrelacés. Il est toujours une distinction polémique des manières d'être et des "occupations" dans un espace des possibles »⁴⁶. Si la « distinction » est effectuée et assumée par Raïs, sa dimension « polémique », quant à elle, est laissée, au moins à un niveau obvie, à la responsabilité – c'est-à-dire à la liberté – du regardeur. À propos d'*En faire une histoire*, une installation de 1997, Paul Ardenne souligne que « Slimane Raïs échange avec le public des rêves intimes contre la rédaction d'histoires : on en reste, à dessein, au niveau d'une *prestation élémentaire*, sans ambition politique, loin des fantasmes d'une contestation macropolitique »⁴⁷.

Aller au-delà (se faire prescriptif, injonctif, voire moralisateur), expose à un double risque. D'une part, outre les sérieuses réserves *esthétiques* que l'on est en droit d'émettre vis-à-vis d'un "art à message", les artistes qui se livrent à une critique politique radicale deviennent les "idiots utiles" d'une industrie culturelle avide de fournir des gages de sa libéralité. Quant à ceux qui prétendent, depuis le cadre étroit de leurs œuvres, élaborer des modèles sociaux expérimentaux ou utopiques dans l'espoir que ceux-ci soient en mesure de contaminer les pratiques quotidiennes, il est à craindre qu'ils fassent preuve d'une grande naïveté (ou d'un cynisme bien compris) et n'aient rien retenu des (més)aventures de la modernité. Dans ce cas, l'artiste ne propose plus ni subversion, ni alternative, ni même aucune réserve dans le tissu du monde tel qu'il va ; il n'a plus guère à offrir qu'une parenthèse de confort – voire de jouissance, si l'expérience est réussie – absolument stérile et sans aucune conséquence. Ce qui caractérise le mode d'organisation des *loisirs*, Paul Ardenne va jusqu'à l'envisager comme une forme de prostitution : « L'artiste offre du bien-être comme la putain du plaisir, qui plus est gratuitement, ou moyennant le coût modique de l'entrée dans un centre d'art »⁴⁸.

L'attitude consistant à reléguer la dimension spécifiquement esthétique au rang de simple moyen (moyen d'appel pour atteindre et séduire les foules, par exemple) au service d'une fin extérieure (sociale, politique, éthique...) relève en soi d'une instrumentalisation, et donc d'une dépréciation, de l'art. Les micro-utopies ou l'ambition de "changer le monde" constituent des intentions louables et sans aucun doute plus que jamais nécessaires, mais la gestion et l'utilisation planifiée des affects, des espoirs, des souffrances et des désirs, loin d'être l'envers de la *realpolitik*, en constituent les ressorts les plus éculés. Paradoxalement, dans la mesure même où de telles pratiques artistiques prétendent véhiculer et illustrer les valeurs et les modes de fonctionnement d'une démocratie participative idéale, elles révèlent leur dimension structurellement autoritaire. Selon Tristan Trémeau, les sociétés occidentales « produisent et soutiennent éthiquement un "art socialement utopique", relationnel (à la Tiravanija) ou propagandiste (à la Hirschhorn), histoire de proposer quelques niches ou interstices "micro-utopiques" qui parodient involontairement l'esthétique du Réalisme socialiste (représentations moralisantes de modèles de réalité sociale comme utopies à atteindre) ou lui empruntent son goût du monument, du rassemblement et de l'agit-prop. Quand il ne s'agit pas d'un art sensationnellement utopique et réenchanteur (à la Gonzalez-Foerster ou à la Eliasson) qui promeut l'évasion spectaculaire, l'exotisme ou l'illusion d'un "regard pur" »⁴⁹. À l'inverse, la prise en charge et la révélation des récits de participants dans le travail de Slimane Raïs ne promet aucun « réenchantement ». Cet œuvre ne propose pas une « remédiation »⁵⁰ aux maux du monde. Tout au plus, s'agit-il d'une *réaffectation*, un relevé (éthique et orthothétique) des affects dont personne ne veut assumer la charge, mais l'œuvre ne promet aucune magie et ne permet aucune rédemption. Il n'y a pas de réconciliation à en attendre, les antagonismes, les remords, les culpabilités demeurent.

En outre, pour Arnaud Stinès, les protocoles basés sur une relation avec des participants tierces ne suffisent pas à faire de Raïs un représentant de l'esthétique relationnelle : « Si la relation prédomine dans la démarche des artistes qui se reconnaissent dans l'esthétique relationnelle, les travaux de Slimane Raïs n'ont pas pour finalité cette relation mais un objet plastique, le plus souvent une installation [...], qui s'appuie sur les rencontres que l'artiste a suscitées ». Il ajoute : « La relation n'est pas l'objet esthétique en soi, elle n'est que le ressort de la

⁴⁶ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 66-67.

⁴⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 224. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸ *Idid.*, p. 205.

⁴⁹ Tristan Trémeau, "Société Réaliste, nouveaux entrants", *Art 21* n°15, décembre – janvier 2008, p. 47.

⁵⁰ Le mot est de Tristan Trémeau et sous-entend, de manière assez heureuse, le programme de rééducation des masses exprimé par certaines œuvres de l'esthétique relationnelle.

création, un médium »⁵¹. L'objection pourrait être nuancée si l'on considère que, selon Nicolas Bourriaud, les artistes de l'esthétique relationnelle ne "dépassent" pas non plus les objets, contrairement à une certaine vulgate de la dématérialisation de l'art. « Dans les mondes que construisent ces artistes, écrit Bourriaud, les objets font au contraire partie intégrante du langage [...] : d'une certaine manière, un objet est aussi immatériel qu'un coup de fil ; et une œuvre qui consiste en un dîner autour d'une soupe, aussi *matérielle* qu'une statue »⁵². Loin de proposer une dématérialisation ou une "virtualisation" de l'art, l'esthétique relationnelle opère donc au contraire une cristallisation de tous les faits humains et sociaux pour les considérer comme des objets à part entière et, de ce fait, éventuellement dotés de qualités esthétiques. Plutôt que sur une distinction superficielle objet / relation, ce qui différencie Raïs et l'esthétique relationnelle porte, au contraire, sur la nature profondément versatile et labile de la relation, toujours un *work in progress* et jamais close comme un objet constitué. Raïs lui-même affirme d'ailleurs ne pas se reconnaître dans l'esthétique relationnelle pour cette raison : « Je n'ai jamais vraiment associé cette définition à mon travail. À vrai dire, je n'y pense jamais. La relation, pour moi est chantier, un laboratoire au même titre qu'un atelier de peintre ou de sculpteur. Je n'ai jamais essayé d'esthétiser cette relation, je n'y vois pas d'intérêt »⁵³. C'est ce caractère de lieu de production évolutif – et non finalité de l'œuvre – qui permet au travail de Slimane Raïs de se rejouer en permanence sur les modes de la réinterprétation, de la révision, du *reenactment*, de la variation, etc. et, par conséquent, d'échapper à la fétichisation de la relation qui n'est rien d'autre qu'une fétichisation de l'échange, dont l'échange marchand reste la source et le modèle le plus accompli.

Tandis que la relation-objet a souvent tendance à se cristalliser dans une monosémie parfois exprimée explicitement⁵⁴, la relation-outil ne permet pas l'univocité de l'interprétation. C'est dans cette césure au cœur du sens à donner aux œuvres de Slimane Raïs que se tient paradoxalement leur pouvoir de partage ou de mise en commun. Parce que ces œuvres sont dialectiques, dissensuelles à elles-mêmes (et non à un tissu contextuel extérieur), elles provoquent la discussion. Ce qu'elles se refusent à dire clairement, il nous faut le déduire et le décider. « C'est toujours sur la définition de l'infigurable et sur son inscription que les jugements et les choix déterminent la vie ou la mort de la liberté dans une culture. Voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas. C'est cela l'invisible. Voir ensemble, c'est partager l'invisibilité d'un sens »⁵⁵, écrit Marie-José Mondzain.

Il importe donc peu que le triptyque *Saint Nicolas* se range du côté de la satire, de l'ironie, de la caricature⁵⁶, de la réflexion ou du simple constat. Il témoigne d'un état singulier des rapports entre représentation divine et imagerie politique, entre économie spirituelle et gestion médiatique, entre pratiques anciennes et contemporaines. Parce qu'il n'est que témoignage – certes subjectif, comme tout témoignage –, *Saint Nicolas* ne se laisse pas réduire aux genres univoques et édifiants de la "dénonciation" ou de l'hagiographie. Sans doute est-ce même parce qu'il ne se laisse pas ainsi ranger dans une catégorie close qu'il *dérange*. Il ne dérange pas à la manière d'une attaque frontale, mais simplement, et plus fondamentalement, plus insidieusement, comme une image littéralement irrécupérable, par aucun camp. Elle n'est ni glorieuse, ni critique et ne se réduit pas à la forme visuelle d'un discours. Si elle résiste, c'est en tant qu'image, en tant qu'elle ne constitue pas une affiche de campagne, pas plus qu'une illustration satyrique. C'est pourquoi, parmi ceux qui s'attacheront exclusivement à son imagerie, *Saint Nicolas* ne satisfera probablement personne : ni les soutiens de Nicolas Sarkozy qui verront dans l'œuvre une insupportable dérision, ni ses détracteurs qui ne la jugeront pas suffisamment vindicative.

⁵¹ Arnaud Stinès, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁵² Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁵³ Slimane Raïs, entretien avec Alain Livache, Art-to-date.com, avril 2001.

⁵⁴ Par exemple chez Liam Gillick, Minerva Cuevas ou Thomas Hirschhorn.

⁵⁵ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁶ Rappelons que lors de la polémique déclenchée par la publication de caricatures du prophète Mahomet par le journal danois *Jyllands-Posten*, Nicolas Sarkozy déclarait dans l'émission *Questions qui fâchent*, sur LCI, le 2 février 2006, à propos des caricatures : « Je préfère un excès de caricature à un excès de censure ». Dont acte.

Parole limbique.

Slimane Raïs *ravit* donc les images. Il les subtilise aux cercles institutionnels (sociologiques, professionnels, économiques, etc.) qui s'en sont traditionnellement attribué la gestion exclusive pour les activer dans de nouveaux champs, auxquels il ne les confie pourtant pas totalement. L'image demeure *irrécupérable*, dans un entre-deux, dans les limbes des images. C'est encore pour cette raison que Raïs a travaillé à partir du triptyque de Bosch. La forme même du triptyque implique une dialectique tripartite, un jeu à trois termes qui abolit les oppositions binaires et manichéennes et qui, permettant la progression et la nuance, ouvre les *limbes de l'image*. Raïs explique : « Je l'ai intitulé *Le jardin des délices*, en référence à l'œuvre célèbre de Jérôme Bosch, un triptyque qui dépeint le paradis, le purgatoire et l'enfer. Bosch était intéressant pour moi parce qu'à une époque où la peinture était essentiellement sacrée, lui s'intéressait au commun des mortels »⁵⁷. Nous retrouvons ici, mêlés, l'intérêt et la défiance vis-à-vis de la religion dont témoigne l'artiste dans *Last prayer* ou *Saint Nicolas*. Dans son étude consacrée au *Jardin des délices*, Hans Belting met également l'accent sur la dimension de *ravissement* – à la fois rapt et rêve – de l'œuvre : « Avec Bosch, écrit-il, la représentation du paradis passe du savoir collectif de la foi à l'imaginaire collectif des rêves. La fiction du paradis tire son charme paradoxal de l'autorité d'emprunt que lui confère la description biblique. Mais en se projetant sur le plan de la fiction, le peintre sape l'autorité de la Bible et met ce thème à la disposition de l'art »⁵⁸. Dans un contexte radicalement différent, Raïs s'inscrit donc délibérément dans la lignée de Bosch : se réclamer des figures dominantes pour mieux en saper l'autorité.

Mais, sollicitant la contribution d'un certain nombre de participants aux différents protocoles qu'il élabore pour certaines de ses œuvres, Raïs ne court-il pas lui-même le risque de restaurer une posture autoritaire ? Le détour par « le plan de la fiction » et « l'imaginaire collectif des rêves » dont parlait Belting, se résoudrait alors banalement en une parodie du cauchemar de l'exploitation ordinaire et de la sous-traitance. Le risque serait avéré si Raïs ne prenait pas soin de ne jamais se faire injonctif. Il n'y a pas de relation de sujétion entre l'artiste et les participants, et les rôles ne se distribuent pas selon la logique binaire d'un concepteur dirigeant des exécutants. La différence ne tient pas dans les oripeaux formels de la gratuité, du don et du volontariat ; bien que Raïs se refuse effectivement à rémunérer les participants à ses œuvres et à les considérer de ce fait comme des employés ou des prestataires de service⁵⁹, là n'est pas l'essentiel. La publicité, le discours managérial, l'industrie culturelle ou le *charity business* démontrent chaque jour que le don n'est jamais un acte totalement spontané, mais qu'il répond à des conditionnements culturels, politiques et sociaux complexes, et que le bénévolat est un rêve d'employeur où le travailleur ne serait plus un salarié. Il y a longtemps que les anthropologues, à commencer par Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss, ont montré que le *potlatch* (faut-il rappeler qu'en langue Chinook, le mot possède le double sens de « don » et « poison » ?) ne définissait pas exactement le modèle économique du paradis terrestre.

Ce qui garantit à Raïs de ne pas reconfigurer une organisation bien plus autoritaire encore que celle de l'artiste traditionnel, repose sur sa capacité à accepter les aléas ; mieux : ce sont les accidents et les imprévus qui seront la matière même de l'œuvre. Ce que dit Pascal Nicolas-Le Strat du regardeur s'applique autant, sinon plus, aux participants : « La réception de l'œuvre (ce que le visiteur reçoit) ne se distingue pas de sa "fabrication", de sa confection, puisque l'implication du visiteur fonctionne comme composante artistique à part entière, comme un des facteurs constituant cette réalisation et permettant son agencement sensible. La réversibilité des postures est complète »⁶⁰. Le matériau avec lequel Raïs compose est celui que lui rapportent les participants – récits, descriptions, rêves, souvenirs – et l'artiste n'y a aucune part, ni aucune prise. Il prend donc le risque de l'échec (mais l'échec de quoi, au juste ?) et, à tout le moins, celui de produire une œuvre dont la maîtrise totale lui échappera

⁵⁷ Slimane Raïs, *Le jardin des délices*, op. cit., p. 35.

⁵⁸ Hans Belting, *Bosch, Le jardin des délices*, 2002, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2005, p. 100.

⁵⁹ À l'inverse, la réussite exemplaire d'une œuvre comme celle de Santiago Sierra tient à une forme de "suicide moral" par lequel l'artiste assume *en actes* la logique d'exploitation économique jusqu'à la pousser à son terme. Lorsque la plupart d'entre nous n'assumons que les bienfaits de l'économie de marché tout en en déplorant les excès (les expressions "patron-voyou" ou "entreprise citoyenne" sont, à cet égard, révélatrices de l'hypocrisie du discours dominant), Sierra assume le fait d'être un salopard.

⁶⁰ Pascal Nicolas-Le Strat, op. cit., p. 85.

nécessairement. Délaissant sa position d'auteur unique, Raïs délaïsse aussi toute posture autoritaire.

Même si, et sans doute *parce que*, les participants ne partagent pas les mêmes intentions, les mêmes souvenirs, les mêmes émotions, les mêmes mots et les mêmes rêves, la mise en commun de ces paroles discordantes permet l'élaboration d'un séjour partagé. Ainsi que l'écrit Marie-José Mondzain, « personne ne pourra jamais se vanter de savoir ce que l'autre voit ou ressent devant le spectacle du monde, et cependant une communauté ne peut se maintenir dans le partage de ce monde qu'en se donnant les moyens d'y constituer des réseaux de signes qui circulent entre les corps et produisent une sociabilité politique des émotions. Le visible se choisit et se construit ensemble »⁶¹. Ce sont de tels « réseaux de signes » que les œuvres de Raïs contribuent à construire, hors de tous mots d'ordre, que ce soient ceux des discours officiels ou ceux des esthétiques « remédiatrices », prétendument subversives. Dans une œuvre comme *Last prayer*, par exemple, l'artiste ne prescrit pas de nouveaux usages des religions afin d'en corriger les effets coercitifs, pas davantage qu'il ne prétend communiquer la vérité sur les rapports entre les religions et la laïcité dans une démocratie républicaine, comme il ne propose pas non plus l'esquisse d'une religion "idéale" (c'est-à-dire instrumentalisée à des fins sociales et politiques), utopique et syncrétique, capable de satisfaire les aspirations de chacun et de préserver la quiétude de tous. L'œuvre se limite délibérément – et paradoxalement – à un objet de *prière*, c'est-à-dire une parole simultanément sacrée et dérisoire, qui re-marque (le chapelet de balles est inséré dans le dernier livre de *Last prayer* comme un marque-page soulignant la révélation finale, l'Apocalypse) les *limites* de tout message religieux. En ce sens, le travail de Raïs participe véritablement d'un partage du sensible, tel que l'entend Jacques Rancière : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives »⁶².

Est-ce à dire pour autant, comme le soutiennent les tenants d'un certain postmodernisme (qui n'a que peu à voir avec celui de Lyotard), qu'une telle œuvre participe de la grande réconciliation⁶³ censée succéder aux grands récits ? Le modernisme, selon Nicolas Bourriaud, « était basé sur le conflit, tandis que l'imaginaire de notre époque se préoccupe de négociations, de liens, de coexistences. On ne cherche plus aujourd'hui à progresser par oppositions conflictuelles, mais par l'invention d'assemblages nouveaux, de relations possibles entre des unités distinctes, de constructions d'alliances entre différents partenaires »⁶⁴. Hormis les agressifs compulsifs ou des terroristes psychopathes⁶⁵, qui ne souscrirait, en effet, à un tel programme ? Cependant, Bourriaud néglige ce qui devrait être une évidence, à savoir que, d'une part, la recherche du consensus et de la négociation raisonnable caractérise les bénéficiaires de l'ordre établi (esthétiquement et politiquement) et que, d'autre part, le conflit et l'opposition frontale ne naissent pas d'un penchant inexplicable pour la violence ou d'un mystérieux « imaginaire » d'époque, mais de situations intolérables.

Si beaucoup d'œuvres de Raïs mettent en jeu et en scène des procédures participatives souples et évolutives, elles instaurent peut-être moins des *dispositifs* que des contre-dispositifs. Le dispositif caractérise en effet des agencements d'espaces, d'images, d'objets et de circulation, une configuration singulière de « partage du sensible », tel que défini par Rancière, orienté et activé (délibérément ou non) dans la perspective du contrôle. « J'appelle dispositif, écrit Giorgio Agamben, tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁶⁶. Le dispositif ne réside donc ni dans une forme, ni dans une technique déterminées, mais dans la fonction et l'usage – politique,

⁶¹ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 179.

⁶² Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 12.

⁶³ Une exposition comme *Big Bang*, qui s'est tenue en 2006 au Centre Pompidou, est à cet égard symptomatique. Prenant la forme d'un bilan thématique du XXe siècle, l'exposition se concluait sur le chapitre « Réenchantement ». Selon cette vision, la radicalité, les ruptures et les révolutions formelles du modernisme (salles « Déconstruction », « Archaïsme », « Subversion », « Mélancolie », etc.) pourraient donc être avantageusement « dépassées » pour n'en conserver qu'un vocabulaire recyclable à l'envi dans une situation apaisée d'où auraient disparu tous les antagonismes.

⁶⁴ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁶⁵ Toutes figures auxquelles certains, dont Jean Clair, tentent de ramener le projet moderne *per se*.

⁶⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 31.

social, esthétique... – des formes et des techniques. En ce sens, le travail de Slimane Rais peut être regardé comme une proposition de *contre-dispositifs*, c'est-à-dire un ensemble mouvant de configurations formelles et contextuelles dont chaque occurrence autorise des conduites qui échappent à toute prédétermination. Les satisfactions de la subversion et de l'utopie auto-proclamées y sont néanmoins considérées avec circonspection et maintenues à une distance hygiénique. Toute la richesse et la complexité des différents niveaux de parole qui constituent ces œuvres (images, matériaux, techniques, références, récits, etc.) compose un discours murmuré, plutôt que déclamatoire, qui résiste et échappe à tous les mots d'ordre.

Karim Ghaddab
Mai 2008