

NIKOLETTA HÁZAS

PRESENCE INTIME DANS DES ESPACES PUBLICS :  
PORTRAIT ET REGARD DANS L'ART DE LA RUE DE JR

*Deux fois deux, c'est quatre  
Si tu ne le dis jamais – on l'oublie  
Si tu le dis trop souvent – on ne le croit pas<sup>1</sup>.*

*La politique des images autour et à l'intérieur du champ artistique*

Dans mon étude j'envisage d'analyser le projet urbain d'un jeune artiste de la rue, nommé JR. Étant donné que JR est une figure atypique de ce genre contemporain, *street art*, à travers l'analyse de l'une de ses œuvres, je propose une hypothèse de travail : les activités de JR nous forcent à repenser et à différencier non seulement la notion de l'art, mais aussi la notion de la politique autour et à l'intérieur de l'art contemporain.

Le projet urbain en question, intitulé *Women are heroes*<sup>2</sup>, est basé sur les photos des visages et des regards des femmes, vivant dans les bidonvilles [favelas] de Rio de Janeiro. Ce projet a apporté une réputation internationale à son auteur, après qu'il avait reçu le premier prix au festival de Cannes en 2010. Les œuvres de JR ont été déjà situées par les théoriciens de l'art de la rue dans le corpus de l'art contemporain<sup>3</sup>. Les prix internationaux (Cannes, Ted Prize), la canonisation rapide de ces œuvres parmi les autres œuvres de *street art*, et la popularité des projets interactifs de JR montrent bien que ces créations attirent l'attention non seulement en raison de leur pertinence esthétique, mais aussi parce que – à travers les images agrandies des visages et des regards des gens se trouvant dans des situations socialement ou politiquement difficiles – ils mettent en perspective plusieurs questions actuelles de la culture visuelle globalisée.

<sup>1</sup> I. Kemény : *Élőbeszéd*, Budapest : Magvető, 2006 : 7 (traduit du hongrois par Paul-Victor Desarbres).

<sup>2</sup> [www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil](http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil)

<sup>3</sup> P. Ardenne & M. Maertens : *100 artistes de street*, Paris : La Martinière, 2011.

En ce qui concerne *L'art de la rue*, c'est une pratique controversée, mais de plus en plus légitimée et canonisée de l'art contemporaine occidental. Ce genre basé sur les activités sociales et politiques des artistes commence à se placer au milieu des débats sur l'art contemporain à partir des années 1990. Son statut dans ce champ culturel, nommé avec le terme de Bourdieu «champ artistique», n'est pas stabilisé. Mais selon l'idée bourdieusienne, c'est justement la concurrence, et la croyance dans la valeur des enjeux à l'intérieur du champ artistique qui maintient la dynamique du champ :

Le champ artistique, par son fonctionnement même fait la disposition esthétique sans laquelle le champ ne pourrait pas fonctionner. En particulier, au travers de la concurrence qui oppose tous les agents investis dans le jeu, il reproduit sans cesse l'intérêt pour le jeu, la croyance dans la valeur des enjeux<sup>4</sup>.

Au cours du processus concourant à la mise en valeur des œuvres de JR dans le champ de l'art contemporain occidental, une des questions bien connues des théories de l'art conceptuel semble revenir : «Est-ce vraiment de l'art?» C'est-dire : les activités sociales et la communication visuelle et politique à travers les œuvres nommées «œuvres d'art» sont-elles vraiment de l'art?

Néanmoins, cette question ontologique semble nous guider encore dans une voie en sens unique, où il n'y aurait plus la possibilité de voir l'évidence culturelle et historique de la variabilité des notions et du contexte des œuvres d'art, ou il n'y aurait plus la possibilité de voir les voies (les soi-disant *steems*) alternatives de l'histoire des expressions artistiques diverses, et de savoir que la notion de l'art est une notion de cadre avec des bords en constant changement, qui varie en temps et en espace, selon les enjeux actuelles des besoins épistémologiques d'ici et maintenant, et qui s'affine dans les concurrences de ces enjeux.

Or, ce n'est pas seulement le positionnement de *l'art de la rue* dans l'histoire de l'art moderne et contemporain qui pose un problème aux théoriciens et aux historiens, mais aussi la compréhension de ce phénomène et sa définition par des notions comme celle de l'«art politique», de l'«activisme social», de la «communication visuelle», de l'«art post-conceptuel», etc.

Cette variabilité des notions et l'instabilité des définitions montrent bien le statut controversé de ce genre et fait voir, en même temps, un nouveau défi à l'intérieur des limites du champ artistique. Les œuvres de JR semblent

<sup>4</sup> P. Bourdieu : «Genèse historique d'une esthétique pure», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 27, 1989 :96.

rejoindre ces défis, car elles posent de nouvelles questions relatives à ce champs : *la solidarité* et *l'altruisme*, sont-ils (peuvent-ils devenir aujourd'hui) des questions – mises en pratique – de l'art ? Et encore : comment les images personnelles, les portraits et les regards des individus, des sujets, peuvent-ils devenir « des actions » sociales ? Posons autrement la question : *la présence intime* dans *des espaces publics* peut-elle devenir le véhicule des actions politiques et sociales, et ces actions peuvent-elles se légitimer aujourd'hui dans le champ de l'*art contemporain* en tant qu'œuvres d'art ?

### *Panique de la multiplicité technique et regards renversés*

La plupart des œuvres de JR font usage de la *photographie de portrait humain*. Il continue donc une tradition de portrait artistique, mais il leur ajoute le contexte d'intimité dans des espaces publics. Avec cette disposition, ce changement du contexte, il évoque des pratiques bien connues tant dans le champ de l'art (Andy Warhol, Barbara Kruger, etc.) du 20<sup>e</sup> siècle, que dans le champ politique et économique contemporain (affiches urbaines). Mais, en introduisant les histoires personnelles et l'intimité du regard dans ces contextes, il formule une critique non seulement contre *l'abus du portrait humain* mais aussi contre l'angoisse et *la panique formulées autour de la multiplicité technique des images*, un thème revenant dans la théorie de l'art et des études visuelles modernes et contemporaines.

Cette panique évoqué par W. J. T. Mitchell dans son étude du « tournant visuel<sup>5</sup> » reflète l'angoisse de plusieurs théoriciens de la photographie de portrait humains du 20<sup>e</sup> siècle, comme Walter Benjamin, Roland Barthes et Susan Sontag.

Selon Mitchell, la vision de McLuhan concernant « le village Global », est devenue pour la fin du 20<sup>e</sup> siècle un fait inquiétant, surtout dans le contexte des images techniquement reproduisibles. Même si – dit-il – une telle relation irrationnelle envers le « pouvoir des images » qui détruirait enfin ces propres créateurs, est une angoisse qui est inhérente à l'âge de la production humaine des images, il semble que, dans l'époque postmoderne, paradoxalement, cette angoisse est encore plus présente<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell : « The pictorial turn », in : *Picture theory*, Chicago : University of Chicago Press, 1994 : II-34.

<sup>6</sup> *Ibid.* : 15.

Susan Sontag, dans ses essais sur la photographie, et sur les images de la douleur des autres<sup>7</sup>, partage cette angoisse ressentie dans le contexte du monde des images reproduites. En formulant ces dilemmes moraux du point de vue herméneutique, elle doute que les images de la cruauté aient pour conséquence d'immuniser les spectateurs contre la violence ou de les y inciter. Par ce dilemme morale, pré-thématisé par Sontag déjà dans son livre de 1977 sur la photographie, elle ouvre une voie vers une philosophie morale des images photographiques, vers un débat, qui se reflète dans beaucoup de textes des soi-disant «visual culture studies» que Derrida nomme «dangereux supplément<sup>8</sup>».

Roland Barthes, un des précurseurs des études visuelles, déjà un demi siècle avant Mitchell, dans les années 1950, étudiait – avec un regard non moins soucieux – le rôle des images populaires de tous les jours, avec l'intention avouée d'attraper l'illusionnisme et l'abus idéologique des «mythes contemporains» de la société de consommation<sup>9</sup>.

A l'instar de Sontag, Barthes fait appel, dans plusieurs de ces écrits, aux dimensions morales des images et à l'usage populaire ou commercial de ces images. Dans *Le message photographique*, par exemple, ou il traite la photographie de presse, il parle d'un «paradoxe éthique» :

Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique) et l'autre à code (ce serait «l'art», ou le traitement ou «l'écriture» ou la rhétorique de la photographie). [...] Ce paradoxe structurel coïncide avec un paradoxe éthique : lorsqu'on veut être «neutre, objectif», on s'efforce de copier minutieusement le réel, comme si l'analogique était un facteur de résistance et d'investissement des valeurs (c'est du moins la définition du «réalisme» esthétique) : comment donc la photographie peut-elle être à la fois «objectif» et investie, naturelle et culturelle<sup>10</sup> ?

Enfin, dans son dernier livre consacré entièrement aux problèmes de l'image photographique, devant la parole sur ces images, Barthes propose une voie de fuite vers la subjectivité et l'intimité :

<sup>7</sup> S. Sontag : *On photography*, 1977 et surtout *The pain of the others*, 2003 (trad. française *Sur la photographie*, Paris : Christian Bourgois, 1982), *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2003.

<sup>8</sup> J. Derrida : *De la grammatologie*, Paris : Editions de Minuit, 1967 : 68.

<sup>9</sup> R. Barthes : *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957 : 9-10.

<sup>10</sup> R. Barthes : «Le message photographique», in : *Obvie et obtus. Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982 : 13.

Cette étude, dit-il, n'a rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat tout conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : *pourquoi n'y aurait-il pas*, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *mathesis singularis* (et non plus *universalis*)<sup>11</sup> ?

Il paraît, donc, que la question benjaminienne du début du 20<sup>e</sup> siècle, concernant les effets de la reproduction des images sur l'aura, sur l'originalité, sur l'unicité et sur l'authenticité des œuvres d'art dans l'ère de la reproductibilité technique<sup>12</sup> revient pendant tout le siècle dans les textes des auteurs les plus importants de la théorie photographique.

Selon Didi-Huberman « il semble donc urgent de nuancer les effets maniaques ou dépressifs suscités en histoire de l'art par une lecture – elle même sans nuance – de l'essai benjaminien de sur la reproductibilité techniques des images<sup>13</sup> ». Dans son livre intitulé *La ressemblance par contact*, il propose la reconstruction d'un *paradigme de l'empreinte* dans l'histoire des images. Par cette paradigme, il introduit une notion *dialectique de l'image*, et par développant un modèle dynamique et synoptique de l'histoire, il revendique ces « effets maniaques et dépressifs » post-benjaminien, qui – selon lui – enlève les pensées de Benjamin du contexte original, et néglige la notion même de l'histoire benjaminienne, sans laquelle il est impossible de comprendre les autres notions de sa théorie de l'aura et authenticité.

[...] Au moment où il émettait l'hypothèse du « déclin de l'aura » [il] émit aussi l'hypothèse concomitante de sa survivance au sein même des images reproductibles. Notons aussi que Benjamin avait dès 1928, proposé de repenser *la notion d'origine*. [...] C'est qu'à l'origine-source, s'était substitué une autre notion, autrement pertinente, que Benjamin avait esquissée en évoquant l'image du « tourbillons dans le fleuve », sorte de symptôme fluant de la catastrophe interne au développement du devenir : un saut, une crise du temps qui survient dans la rythmique d'une destruction et d'une survivance, d'un maintenant et d'un autrefois. Telle est l'origine tourbillon revendiquée par Walter Benjamin tout au long de son œuvre<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> R. Barthes : *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980 : 21.

<sup>12</sup> W. Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique et Petite histoire de la photographie, Essais (1922–1934)*, traduction française par M. de Gandillac, Paris : Denoël-Gonthier, 1983 : 149–168.

<sup>13</sup> G. Didi-Huberman : *La ressemblance par contact*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 17.

JR, qui rejoint ce débat théorique avec ces projets urbaines, au lieu de partager l'angoisse autour des images techniques, montre, que «le pouvoir de l'image» – comme tout pouvoir – peut être appliqué de manière différente.

Selon JR, il est plutôt question de savoir *comment faire* et de *comment utiliser* les images – les portraits humains – agrandis et multipliés. Pour affirmer sa position dans le débat, outre les techniques de manipulation typiques de la photographie, l'agrandissement (format d'affiche), *la multiplication* (technique de peinture) et *le collage* (cadrage des yeux), il introduit une quatrième technique pas du tout typique dans le contexte de la reproduction des images : *la réversion*.

Même le titre du projet *Inside out* exprime cette technique propre au projet de JR, par laquelle il ne fait que briser et renverser l'ordre typique du contexte urbain : il substitue le regard interne au regard externe, le message personnel au message public, les espaces intimes aux espaces publics, les portraits des gens inconnus aux portraits des célébrités, les histoires bien agencées des gens connus et visibles aux histoires personnelles des individus invisibles dans des espaces sociaux.

Par la suite je vais analyser le projet *Women are heroes*, dans laquelle cette technique de «rebours» se démontre d'une manière complexe.

### *Women are heroes : vers un féminisme altruiste ?*

*Women are heroes*, que JR a préparé dans les Favelas de Rio de Janeiro a été projeté au Festival de Cannes en 2010. C'est un court métrage de 9 minutes et 11 secondes présentant un projet artistique qui a donné une réputation internationale à son auteur, après qu'il a reçu le premier prix dans sa catégorie.

Autres traits typiques du «style JRien» – *les portraits et le regard des inconnus agrandis et multipliés dans l'espace urbain* – ce projet est peut être le projet le plus basé apparemment sur des problématiques *gender* qui est une perspective commune de toutes les œuvres de l'auteur.

Dans *Women are heroes*, les portraits et les regards détaillés des femmes vivant dans les Favelas de Rio, sont mis sur les murs et sur les trains de la ville. JR, qui utilise la ville en tant que «la plus vaste galerie du monde<sup>15</sup>», applique ici un mode d'installation typique de l'art moderne et contemporain : *l'installation espace-spécifique* – c'est-à-dire, que l'artiste invente l'installation à partir des données spécifiques de l'espace.

<sup>15</sup> Cité par P. Ardenne & M. Maertens : *100 artistes de street, op.cit.* : 45.

Les maisons des Favelas, étagées sur la colline, donnent l'impression d'un collage, technique typique des mouvements avant-garde. JR, en posant les portraits et les regards des femmes, prépare donc un collage espace-spécifique, qui – avec les photos installées sur les trains – a aussi des éléments mouvants. Ce *collage urbain*, partiellement *mouvant* fait appel à une technique utilisée dans le contexte urbain (voir *street art*) d'après la révolution russe, quand selon les projets léniniens à Moscou et à Petrograd, il y avait partout dans les villes des affiches, des trams, des trains et des voitures de propagande<sup>16</sup>.

Vu de ce contexte, de cette perspective révolutionnaire (qui n'est pas loin du jeune JR), ce projet subvertit et différencie en même temps le sens des mots et des champs de ces références, c'est à dire, qu'il remet en question le sens de la *révolution et du féminisme* mêmes, en ouvrant une nouvelle voie à l'intérieur du champ du *street art*.

En ce qui concerne le sens du mot *révolution*, l'interprétation JRienne du mot n'est pas loin de l'origine étymologique de son sens, qui – selon Julia Kristeva –, avant les connotations belliqueuses, combatives (conflits, destructions, bouleversements), avait des sens plus pacifistes (relire, consulter, raconter)<sup>17</sup>.

Parmi les sens différenciés du mot *révolte*, dans *Women are heroes* les sens de « raconter » et de « consulter » sont ici au premier plan : les femmes participant au projet, *racontent* leurs histoires en I/1 dans une situation semblable à une *consultation* psychologique, ou face à un regard acceptable et miroitant les parleurs « relisent » leur propre histoire sous l'œil de l'auditeur. Cette dialogicité du contexte de consultation, c'est à dire, des moments de l'enregistrement du film, est à la fois montrée et cachée durant le film. L'auteur JR ne montre jamais son regard au public, il le montre seulement à ses modèles, néanmoins, son regard se reflète dans les yeux des participants au projet. C'est un regard qui – dans le dialogue invisible pour le spectateur – ouvre le regard intérieur de ces femmes. Les femmes racontent leurs histoires dans l'espace intime créé par cette rencontre des regards. C'est justement ce moment *unique et authentique de la rencontre des regards*, reflété dans les regards des femmes, que le photographe JR – avec beaucoup de talent – arrive à fixer sur les photos. C'est cet espace intérieur qu'il renverse et enregistre sur les photos, sur les affiches dans un contexte, où cette sorte de regard est presque absent.

<sup>16</sup> Voir G. Reider : « Lenin az utcán. A street art szellemi gyökereihez » [« Lénin sur la rue, aux origines spirituelles de street art »], *Enigma* 45, 2005 : 70–78.

<sup>17</sup> Voir J. Kristeva : « Le mot révolte : le temps et l'espace », in : *Sens et non sens de la révolte I. Pouvoirs et limites de la psychoanalyse*, Paris : Fayard, 1996 : 8–10.

Selon les mots de son premier théoricien, Paul Ardenne, JR fait un art de *taking care*, un art, qui est basée sur la «solidarité et l'altruisme<sup>18</sup>» : Or, cet *ars amatoria* n'est pas fermé dans les cadres de l'intimité des discours amoureux d'Ovide jusqu'à nos jours. C'est un *ars amandi* basé sur *l'amour du prochain* pratiqué dans un espace social envers ceux qui souffrent des injustices, mais – c'est peut-être aussi important chez JR – qui ne répondent pas à leur situation avec enfermement, avec cynisme ou agression, qui ne répondent pas – comme c'est assez typique dans le contexte de l'activisme sociale – avec destruction.

Les intervenants et les modèles des portraits de ce projet sont donc toutes des femmes. Mais ces femmes ne s'affirment pas leur *Female Gaze* sexiste combattant contre le *Mail Gaze* souvent essentialisé dans les discours féministes (comme si il n'y en avait pas de différences à l'intérieur de cette notion, comme si une personne n'avait pas plusieurs types de regard). Ces intervenants parlent avec *inquiétude et soin* de leurs fils aimés, ou de leur propre vie difficile. L'attitude de JR, et c'est bien visible dans cette mise en jeu des regards présents par les affiches, est toujours de montrer *l'autre, qui est capable de voir l'autre*. Cette stratégie – ou tactique de combat en phalange (protection de l'autre) – reflètent ces *Parent Gaze*. La première *gaze* – la *Gaze* de JR (*Mail Gaze* non sexiste) – est néanmoins cachée : l'auteur porte des lunettes de soleil noires et ne montre jamais son regard directement, il le fait voir seulement dans les miroirs des regards des autres choisis pour la réalisation de ces projets.

Avec ce projet quasi-féministe (et avec tous ces projets *gender* spécifique) JR ouvre une voie de réflexion à l'intérieur des champs contemporains, et en même temps lance une provocation face aux *discours gender* qui mettent sur leur drapeau *l'autre* mais arrivent souvent à oublier leur raison d'agir : devenir les députés des personnes souffrant des injustices.

Le terme utilisé dans les théories de street art pour décrire l'attitude territoriale des activistes de la rue *Temporary Autonomous Zone (TAZ)*<sup>19</sup>, chez JR se transforme donc en *Temporary Collective Zone*. C'est-à-dire, en un endroit où le parleur, qui a conquis le territoire dans l'espace social, donne la parole à ceux qui n'ont pas la possibilité de l'énonciation, parce qu'ils n'ont pas ce territoire, qu'ils n'ont pas – au sens rancierien du terme – le droit et le pouvoir «de partager le sensible», c'est à dire, qu'ils ne possèdent pas

<sup>18</sup> *Ibid.* : 45.

<sup>19</sup> Voir Bey Hakim : *The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism, automedia, anticopyright*, 1985/1991 ([http://hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://hermetic.com/bey/taz_cont.html)).

la compétence du regard et le droit de l'affirmation, et qui ne peuvent pas prendre le territoire de l'espace public, et qui ne sont donc pas considérés comme des citoyens en pleine capacité de participation civique, et qui ne sont donc pas – car sans parole et sans présence – des *êtres politiques*<sup>20</sup>.

Les femmes des favelas de Rio de Janeiro prennent la parole que JR leur donne, et acceptent que leur visage et leur regard affirment authentiquement leur parole propre dans l'espace social. Néanmoins, elle ne parlent pas le langage *main stream* de cet espace public. Car le langage de ces femmes, autant que l'expression de leur visage, est très personnel et quotidien, et par cela, brisent l'espace public, et détournent *le main stream rhétorique-politique* de cet espace. Leur parole et leur visage singuliers affirment – selon l'intention explicite de JR – que les histoires personnelles et les expériences vécues de ces femmes, doivent être considérées comme des actes politiques – car – selon la formule de Jean-Luc Nancy – leur parole est à la fois singulière et plurielle, au sens où – «L'existence est toujours co-existence<sup>21</sup>», et au sens où «Le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable), qu'il n'est un rappel de l'intimité (immémorable). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent. Mais encore : le portrait est moins le rappel *de* cette intimité, qu'il n'est un rappel *à* cette intimité<sup>22</sup>.»

<sup>20</sup> Voir J. Rancière : *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La fabrique édition, 2000.

<sup>21</sup> Voir : J.-L. Nancy : *Etre singulier pluriel*, Paris : Galilée, 1996.

<sup>22</sup> Voir J.-L. Nancy : *Le regard du portrait*, Paris : Galilée, 2000 : 62.