

Être vues

JR, est un artiste français de 27 ans qui, depuis 2001, s'exprime dans l'espace urbain en protégeant sa liberté d'action derrière un anonymat, par ailleurs souvent revendiqué dans l'univers du *street art*. Il applique ainsi à son propre statut d'artiste, une part d'invisibilité qui sera questionnée à travers son œuvre. Artiste nomade, imprégné des pérégrinations de Georges Rousse, Ernest Pignon Ernest ou Christo, JR travaille *in situ*. Dans ce type d'investigation, le lieu n'est donc plus représenté mais transformé selon un projet, conçu en amont de façon spécifique. Daniel Buren, premier artiste à employer ce terme pour définir son intervention en 1971 au musée Guggenheim de New-York, précise à ce sujet :

La locution « travail in situ » [...] pourrait se traduire par « transformation du lieu d'accueil ». [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu, tout comme le caméléon sur une feuille devient vert, ou gris sur un mur de pierres. Même dans ce cas il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur³.

À travers la métaphore de Daniel Buren, nous pouvons constater que le processus de *l'in situ* interroge la fusion entre l'œuvre et le lieu à travers le regard du spectateur. Les lieux investis la plupart du temps par JR sont de plus des bidonvilles des pays du tiers monde : « ces zones qui sont la face invisible de la mondialisation ou tout au moins la face que nous ne pouvons, ne voulons et ne savons pas voir⁴ ». Le visible et l'invisible sont donc mis en tension, à la fois dans l'intervention artistique elle-même, mais aussi à travers la spécificité du lieu de sa réalisation. JR met en scène une « visibilité » à grande échelle, sur des supports photographiques ou sérigraphiques gigantesques, mais cet artiste utilise également les réseaux

actuels de communication. En publiant son travail sur internet il laisse la possibilité à chacun de le poursuivre, via des commentaires spontanés sur son blog, comme autant de points de vue tissant un réseau d'interactivité de « spect-acteurs ». Dissimulé derrière un pseudonyme, emblématique de la complexité des identités émergeant sur la toile informatique, JR contourne par sa liberté d'action les galeries et les musées, sans toutefois refuser totalement le système du marché de l'art (il a notamment accepté d'investir de façon officielle les 200 m² du mur de l'ambassade de France à Phnom Penh en 2008). L'entrecroisement des liens virtuels sur la toile numérique correspond par ailleurs à la densité des relations humaines construites avant, pendant et après le passage de cet artiste « engageant, pas engagé⁵ », comme il se définit lui-même. JR a associé en effet de nombreux habitants dans la mise en place de son projet. Ce type d'intervention artistique s'adapte parfaitement aux bouleversements de nos repères spatiaux-temporels décrits par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy :

« La Terre n'a jamais été aussi petite », [...] désormais on est connecté à tous, n'importe où, les recoins les plus périphériques sont désenclavés, le local est branché sur le global : la culture-monde est celle de la décompression du temps et du rétrécissement de l'espace⁶.

La démarche très actuelle de JR, inscrite dans la globalisation de notre culture-monde, se porte depuis 2006 sur la mise en lumière des conditions des femmes dans les pays du tiers monde : *Women are Heroes*, est une action de grande ampleur artistique et sociologique, qui se décline sur plusieurs continents et dont l'objectif (photographique) joue le rôle de « révélateur ».

3. Jean-Marc POINSOT, *Quand l'Œuvre a lieu*, Genève, Les presses du réel, 2008, p. 91.

4. Marc AUGÉ, *Pour une Anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, p. 34.

5. Martine VALO, *Les Femmes vues du ciel*, Le Monde Magazine n° 3, Supplément du Monde n° 20121, octobre 2009, p. 43.

6. David HARVEY cité par : Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *La Culture-monde Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 17.

Investissement du non-lieu



JR, Projet 28 Millimètres, *Women Are Heroes* - Action dans le bidonville de Kibera, Nairobi, Kenya - Janvier 2009 / © jr-art.net

L'intervention de JR à Kibera s'inscrit dans le projet d'envergure mondiale intitulé : *Women are Heroes*. Son principe consistait à installer d'immenses portraits en noir et blanc de femmes vivant dans ce bidonville, quartier déshérité de Nairobi abritant plus d'un million de personnes. Il a été interrompu de 2007 à 2009, suite à des élections au Kenya qui ont conduit à des émeutes faisant de nombreux morts dans cette enclave, déjà soumise à de fortes tensions sociales. Début 2009, les habitantes du bidonville ont été recontactées pour tester leur motivation et leur engagement dans la poursuite de ce projet qui les impliquait à la fois physiquement et moralement. Sur les traces du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, JR s'est attaché, à restituer une identité à ces femmes, cachées sous les épaisses couches de la déshérence sociale et souvent bafouées par l'extrême précarité de leurs conditions de vie. La force de cette installation émane dans un premier temps du choix du bidonville comme terrain d'expérimentation artis-

tique, doublé d'une démarche humaniste et participative.

Ces portraits en noir et blanc rappellent les dessins à la pierre noire d'Ernest Pignon Ernest, collés sur les murs des villes ayant une relation, le plus souvent historique, avec le personnage « figuré ». Lorsqu'il colle des portraits de Maurice Audin en 2003, dans les rues d'Alger, cet artiste élabore une « visibilité » graphique faisant ressurgir un personnage oublié à partir d'un travail de mémoire. En « figurant » les femmes de Kibera, JR offre également à ses habitantes la possibilité d'échapper à l'anonymat et de sortir un instant de leur condition (in)humaine « C'est dans l'anonymat du non-lieu que s'éprouve solitairement la communauté des destins humains¹ ». Contrairement aux passagers des aéroports, devant présenter leurs papiers à l'embarquement, les habitants des non-lieux tels que les bidonvilles, sont en effet marqués par la perte de leur identité. Marc Augé précise à ce sujet :

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés de la planète².

Les bidonvilles, éloignés de toute institution culturelle, sont donc propices aux investigations de JR, plasticien sans frontière, désireux de s'investir pour un public n'ayant pas accès à l'eau potable et encore moins au monde de l'art.

Oxymore de l'écran-support

Le projet de JR a donc permis aux femmes de Kibera de refaire surface, en étant « figurées » sur des portraits sérigraphiques en noir et blanc, imprimés sur de gigantesques supports plastifiés. Tout comme la partie immergée de l'iceberg, la majorité des problèmes quotidiens de ces « modèles » restent enfouis sous la bâche. La toile étanche joue cependant ici le rôle du support de l'œuvre photographique, mais également celui du toit pour des habitations couvertes de tôles qui

1. M. AUGÉ, *NON-LIEUX*, Paris, Seuil, 1992, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 48.

laissaient pénétrer la pluie. L'œuvre elle-même devient ainsi une enveloppe protectrice au sens propre pour l'univers de sa « figurante », bénéficiant d'un œil protecteur au dessus de sa tête. Les plis de la toile, formés lors de l'installation des visages de ces « *vera icona* » africaines, connotent étrangement ceux du suaire de Turin dans l'histoire de la religion chrétienne et rappellent aussi les stigmates du travail du temps sur l'altération de la peau.

La toile est un matériau également utilisé par Christo dans la plupart de ses emballages gigantesques qui, de façon paradoxale, cachent pour faire voir. Le fait de recouvrir un bâtiment de notre espace public pendant quelques jours (comme le *Pont neuf* emballé à Paris en 1985), attire subitement notre attention sur lui, et démontre de fait, qu'il s'était déjà rendu invisible par la banalisation du regard sur notre environnement quotidien. JR nous oblige, de la même façon, à dessiller les yeux : il nous confronte à ce que nous ne voulons pas voir. À la suite de la démarche de Christo, qui s'inscrit pleinement dans l'éphémère, il mène ici son action dans la continuité, prolongeant l'utilité de son œuvre sur le plan moral et matériel. Au-delà du détournement de la fonction de l'œuvre, JR assume la finalité de son intervention en utilisant les portraits de ces femmes comme bâches de toit. Certes, l'installation des bâches de Kibera ne résoudra pas toutes les difficultés des conditions de vie des habitantes du bidonville, mais la démarche artistique les met au jour et impose ici, de façon prioritaire, une fonction critique du regard.

C'est dans cette façon de révéler – terme photographique s'il en est – des gens et la ville que la démarche artistique fait sens. Et il ne s'agit plus de lire la ville comme un rébus de signes à décrypter (elle est également cela), mais d'y proposer d'autres signes, normalement dissimulés, qui font apparaître en surface les habitants de zones réputées – et réellement – difficiles¹.

La surface blanche, de format rectangulaire, sur laquelle s'affichent ces portraits de femmes, n'est

pas non plus sans rappeler la toile grand format de l'écran cinématographique : Gérard Wajcman s'est penché sur cet oxymore de l'écran support, dans son essai sur *la Fenêtre* : « un écran cache, un écran donne à voir, il cache ce qui est derrière et il donne à voir ce qui se peint dessus² ». JR recouvre donc les masures du bidonville pour faire voir la misère qui se cache en dessous. La mise en évidence de la figuration passe donc ici, de façon paradoxale par le recouvrement.

Ubiquité du détail

À travers cette exposition à ciel ouvert, il s'agit pour les femmes de Kibera « d'être » en étant « vues ». Ce jeu de regards, induit par l'installation de leurs portraits à très grande échelle, peut être abordé par le prisme de la pensée de Georges Didi-Huberman :

Il n'y a pas à choisir entre ce que nous voyons [...] et ce qui nous regarde. Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'entre. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire³.

La dialectique induite par ces propos, amène à s'intéresser au(x) destinataire(s) de ces regards tournés en abyme vers le ciel : qui regarde ces yeux qui regardent ? *A priori*, le mode de présentation de cette figuration demeure invisible pour le modèle lui-même : en effet chaque habitante du bidonville ne peut voir la reproduction de son portrait, posé à l'horizontale sur son toit. Nous sommes ici confrontés à une mise en scène contemporaine, très éloignée des accrochages traditionnels, d'œuvres suspendues verticalement sur les murs des musées. Les 2000 m² de sérigraphies de JR se rapprochent en effet des dimensions des œuvres du *Land art* ou de l'*Earth art*, nécessitant une prise de vue aérienne pour rendre compte de leur globalité⁴. Le cadrage très serré sur les bâches accentue la sensation de zoom arrière : il découpe puis isole ces yeux et fragmente les visages posés à l'horizontale, tel un puzzle en deux dimensions.

2. Gérard WAJCMAN, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 99.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 51.

4. Voir illustration page suivante.

1. Christian CAUJOLLE, *28 Millimètres, Women are heroes, JR*, Paris, Éditions alternatives, 2009, p. 11.



JR, Projet 28 Millimètres, *Women Are Heroes* - Action dans le bidonville de Kibera, Nairobi, Kenya - Janvier 2009 / © jr-art.net

Ces fragments de corps féminins peuvent également personnifier les derniers liens que tissent les femmes pour maintenir une cohésion sociale rongée par la misère. JR écoute l'histoire personnelle de ses « modèles » avant de les photographier. L'échelle des fragments de leurs visages est alors calculée de façon proportionnelle à la douleur ou à la force de vie qui se dégage de leur récit. Au-delà de toute recherche de sortie de l'anonymat, la mise en scène de ces « détails » corporels, induite par la prise de vue aérienne de JR, nous oblige donc à prendre du recul au sens propre et figuré sur ces morceaux de vies brisées. « Le détail pose avant tout la question : *d'où regarder* ? »

La condition humaine se conjugue donc ici au féminin. Elle est mise en lumière à travers l'objectif photographique d'un révélateur d'humanité qui utilise la puissance du regard pour dénoncer les



JR, Projet 28 Millimètres, *Women Are Heroes* - Action dans le bidonville de Kibera, Nairobi, Kenya - Janvier 2009 / © jr-art.net

principales zones d'ombres de notre surmodernité.

Les femmes représentées par JR s'en remettraient-elles donc à Dieu, faute de pouvoir résoudre sur terre, leur situation précaire ? Une autre hypothèse profane se profile au-delà des nuages : les agrandissements de détails, perçus comme autant de fragments de vies déchirées, sont décelables par une vue satellite. Ces femmes, invisibles sous les toiles du bidonville de Kibera, peuvent donc bénéficier du nomadisme numérique et « toucher » simultanément n'importe quel « *homo ecranis*² », de l'autre côté de la planète.

Les prédictions de Paul Valéry, émises en 1928 semblent ici réalisées :

Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. [...] Je ne sais si

1. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'Image*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 277.

2. G. LIPOVETSKY, J. SERROY, *La Culture-monde Réponse à une société désorientée*, op. cit., p. 81.

jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de réalité Sensible à domicile¹.



JR, Projet 28 Millimètres, Women Are Heroes - Action dans le bidonville de Kibera, Nairobi, Kenya - Janvier 2009 / © jr-art.net

JR, s'éloigne cependant de la vision idéaliste de Paul Valéry pour lui substituer une exploitation critique : l'ubiquité décuple ici notre incapacité à prendre en compte ces « détails de l'humanité », que nous ne voulons pas voir. Mais le danger d'une telle démarche ne résiderait-il pas, paradoxalement, dans la confusion entre le réel et son image ? Dans notre société assujettie à *l'Œil absolu*, « le monde devient une image un peu plus chaque jour² ». Gérard Wajcman définit ainsi le regard global dans son dernier essai : « Il est ce qui englobe le voyant et le vu, le sujet et le monde³. » JR utilisant la puissance du regard global pour sensibiliser notre attention, ne nous prive-t-il pas, par la même occasion, d'une prise de distance indispensable et salutaire à l'évaluation de la gravité d'un tel sujet ?

Aller-retour de regards

Le projet de Kibera ne se résume pas à l'installation de bâches de sérigraphies sur les toits. JR a conçu une articulation complexe à ce travail d'envergure, en tenant compte du contexte géographique de Nairobi : la voie ferrée qui longe le bidonville est en effet la première qui fut construite en Afrique. Sur les collines qui sur-

plombent les habitations, ont été installés trois portraits gigantesques, représentant chacun la partie inférieure du visage d'une femme de Kibera. Au total, 210 plaques de tôles ont été nécessaires pour constituer le support de cette nouvelle installation. La partie haute des figures est absente et la césure horizontale, qui occulte le regard, correspond à l'emplacement de la ligne de chemin de fer, transportant chaque jour vers Nairobi les hommes du bidonville à la recherche d'un travail. Dans cette intervention, intitulée *Whole car*, JR a recouvert entièrement les parois et le toit du train d'une multitude de regards de femmes indiennes, brésiliennes ou cambodgiennes, qui relient ainsi les habitantes de Kibera à l'ensemble du projet *Women are heroes*.

JR, à travers ce projet questionne notre rapport au temps et à l'image. Le dispositif est en effet conçu sur une variation du principe de l'anamorphose. Ce terme était utilisé jusqu'ici pour caractériser la disparition réversible d'une image, soit par le déplacement de son spectateur, soit par l'utilisation d'un miroir convexe dans l'espace de l'œuvre. L'admirateur des *Ambassadeurs* peints par Hans Holbein en 1533, devait se déplacer à la droite du tableau pour identifier un crâne à la place de la tache blanche centrale et énigmatique. Le spectateur de Kibera reste immobile, médusé par ces regards de femmes, et c'est l'image qui se dérobe en partie « sous ses yeux », pour mieux se reconstituer selon les horaires du train ! Ici, point de « perspective dépravée » nommée ainsi par Jurgis Baltrušaitis pour définir les anamorphoses mais une disparition et réapparition progressive de l'image : « une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour⁴ ». JR renouvelle donc ici le processus de l'anamorphose en perturbant notre relation à l'espace-temps. Car s'il est envisageable d'aller et venir dans l'espace, les retours dans le temps sont impossibles : « le facteur temps ne sonne jamais deux fois⁵ »

1. Paul VALÉRY, *La conquête de l'ubiquité*, dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 1960, p. 1283 et suiv.

2. Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 59.

3. *Ibid*, p. 71.

4. Jurgis BALTRUSAITIS, (1984) *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées-II*, Paris, Flammarion, 2008, p. 7.

5. Étienne KLEIN, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007.

comme le rappelle Étienne Klein. Pourtant les allers-retours du train donnent ici l'illusion d'une réversibilité dans le temps : le passé et le futur étant liés aux déplacements des regards alors que le présent se « matérialise » dans la reconstitution des visages. Le spectateur du *Whole car* assiste en fait à une mise en scène réversible de l'absence.

Marco Berrebi décrit ce rendez-vous visuel :

Ainsi à certaines heures, le train passerait exactement à l'endroit où les visages étaient reconstitués, à la manière d'un "cadavre exquis" du *xxi^e* siècle... Et on guetterait le moment où cela se produit, comme les enfants qui attendent qu'il soit 22 : 22 sur leur réveil avant de dormir. Un petit rendez-vous.¹

Il s'agit en fait d'un rendez-vous avec l'espace-temps, à travers l'art contemporain. JR apporte un point de vue personnel sur l'arrivée du train, à travers son blog sur *Libération.fr* :

Tout d'un coup, ces yeux qu'on voyait venir de loin comme s'ils cherchaient à nous voir, qui s'approchaient lentement de leurs visages et qui d'un coup les réunissaient. Un peu comme de la magie. Pendant quelques secondes, j'étais aussi fort qu'un sorcier africain².

JR est donc devenu un sorcier africain, capable de faire apparaître et disparaître les images, Régis Debray dans son *Histoire du regard en occident*, analysant la *Vie et mort de l'image*, la rapproche d'ailleurs de la magie par le truchement de l'anagramme : « "Magie" et "Image" ont mêmes lettres, et c'est justice. "Il n'y a qu'un dogme en magie, [...] : le visible est la manifestation de l'invisible"³ ».

Le processus de l'anamorphose, n'accorde ici qu'une visibilité transitoire à ces identités féminines, tributaires des passages quotidiens du train au dessus du bidonville de Kibera. Le décalage de ces fragments de visages dans l'espace-temps



JR, *Projet 28 Millimètres, Women Are Heroes - Action dans le bidonville de Kibera, Nairobi, Kenya - Janvier 2009 / © jr-art.net*

nourrit cependant un questionnement fécond sur le rôle des femmes, à la fois oubliées, et reconnues malgré tout comme derniers remparts de la cohésion sociale.

Double invisibilité de dames noires

Sur le toit du train investi par JR, ces regards (é)mouvants, tournés vers le ciel, symbolisent les liens qui unissent toutes les femmes de la planète. Parmi elles, la femme noire, souvent réduite au silence, a mis beaucoup de temps à pouvoir faire entendre sa voix : elle a été par ailleurs la principale préoccupation de la littérature noire américaine dans les années 1960 et 70. Ces regards tournés vers le ciel pourraient ainsi illustrer le titre de l'un des premiers romans féministes écrit en 1937 par l'écrivaine et anthropologue noire Zora Neale Hurston : *Their eyes were watching God*⁴. Celle-ci mourut dans un total anonymat avant d'être réhabilitée trente années plus tard par Alice Walker, reconnue aujourd'hui comme la principale théoricienne de l'écriture féminine noire. Le choix du noir et blanc, dans le mode de figuration de ces portraits, accentue ainsi la double invisibilité de la femme noire : « La femme noire est prise en étau entre la dame blanche et l'homme noir. Elle est donc la victime d'un partage manichéen de l'humanité en noir et blanc⁵ ». Ce sont d'ailleurs elles qui restent dans le bidonville alors que les

1. Marco BERREBI, *28 Millimètres, Women are heroes*, JR, *op. cit.*, p. 83.

2. [<http://jr.blogs.liberation.fr/photographies/2009/02/tlc-hargement-im.html>]

3. Régis DEBRAY, *Vie et Mort de l'image, Une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 31.

4. ZORA NEALE HURSTON, *Their Eyes Were Watching God*, Philadelphie, J.B. Lippincott, 1937.

5. Frédéric LIMARE, *Portraits de Dames noires*, dans *L'Image de la femme dans les littératures de langue anglaise*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 1988, p. 109.

hommes partent à la recherche d'un travail. Mais si les femmes de Kibera restent à quai, leur regard, digne et intense, voyage et s'ouvre virtuellement sur le monde. JR renverse ici de façon poétique plusieurs caractéristiques de « *l'image accusatrice*¹ », analysées par Christian Phéline. Le déplacement des regards vus de face, rappelle effectivement la mise en scène des portraits robots utilisés dans la police pour traquer les criminels. De même, les gros plans découpant les fragments du visage en noir et blanc peuvent faire songer aux pires heures de l'image « bertillonienne ». Or, contrairement à toute tentative de normalisation de l'identité par l'image, JR utilise ici le portrait dans son potentiel relationnel entre le sujet et l'opérateur.

Avec le 28 [objectif 28 millimètres], tu es proche de la personne que tu photographies, donc tu travailles à l'inverse du photjournaliste qui va voler une image avec un téléobjectif. C'est une focale qui oblige à travailler avec la confiance des gens, comme tu es vraiment à 10 cm de la personne quand tu la shootes, tu sens son souffle²...

Il instaure ainsi une fonction critique et poétique de l'image. La photographie africaine, longtemps assujettie au regard colonialiste, est devenue par la suite une arme véhiculant des engagements politiques, notamment en Afrique du sud. De même, le cadrage très serré du dernier film d'Abdellatif Kechiche, consacré à la « Vénus Hottentote », conjugue implacablement le voir et le pouvoir. La caméra nous place, de façon subjective, dans la position du regardeur, du voyeur aveuglé incapable de reconnaître l'« être » humain derrière « l'image » de la femme noire. Rappelons ici que les restes de Saartjie Baartman, assujettie toute sa vie au regard de l'occident et consciencieusement disséquée par les scientifiques français après sa mort, n'ont été rendus à l'Afrique du Sud qu'en 2002, à la demande de Nelson Mandela. Dans le sillage de la restitution de la dépouille de cette *Vénus noire*, « vue » sous toutes les coutures

sans jamais pouvoir « être », JR conjugue portrait et photographie en faisant sa mise au point sur la dignité et le courage de ses modèles féminins. Le jeu de regard inverse en fait la cible de cette image accusatrice : observés par ces yeux, grands ouverts sur notre aveuglement, nous sommes ici fautifs de ne pas voir ou de ne pas vouloir voir.

La personnification de notre cécité collective pourrait ainsi prendre les traits d'Angela Nzilani, femme aveugle de Kibera, rejetée à cause de son handicap :

J'ai accepté de faire ces photos parce que j'ai accepté le fait que je ne pouvais plus voir. [...] J'aimerais savoir comment les gens perçoivent le fait que je ne peux pas voir. [...] J'ai compris que les gens qui prennent ces photos n'ont pas de mauvaises intentions. Ils travaillent sur le combat des femmes et les femmes aveugles sont aussi concernées. Alors pour moi, c'est du bonheur³.

Les yeux fermés d'Angela voyagent donc sur le train alors qu'elle-même se bat dans le noir de son quotidien, à l'intérieur du bidonville. Nous sommes confrontés de fait, au double objectif d'une dame noire, « invisible », qui a accepté d'être représentée pour nous ouvrir les yeux. Certes, l'intervention de JR ne permettra pas de faire totalement sortir de l'ombre les déshérités du bidonville. La réciprocité entre voir et être vu n'est ici que fictive et l'ouverture effective du regard demeure à sens unique. Si nous pouvons observer ces yeux gigantesques qui nous observent, leur capacité à voir demeure illusoire : en écho à l'histoire de la *Vénus noire*, voir et pouvoir ne sont pas ici distribués équitablement. La participation des femmes de Kibera à ce projet représente cependant pour elles, une ouverture (certes virtuelle et éphémère), sur un monde qui jusqu'ici, les ignorait du regard.

En publiant la parole de ces femmes, identifiées par leur nom, dans l'ouvrage *Women are Heroes* conçu en marge de ce projet avec les Éditions Alternatives, JR évite l'écueil d'une démarche uniquement « sensationnelle », qui serait liée à la culture-monde, dans ce qu'elle véhicule de plus superficiel. La figuration éphémère de

1. Christian PHÉLINE, *L'image accusatrice*, *Les cahiers de la photographie* n° 17, 1985.

2. Extrait d'un entretien avec JR réalisé par Audrey Cerdan pour le site d'information Rue89, [http://www.rue89.com/oelpv/jinvite-les-gens-a-venir-dechirer-mes-images-pisser-dessus]

3. Angela NZILANI, *28 Millimètres*, *Women are heroes*, JR, *op. cit.*, p. 130.

ces visages entiers ou fragmentés est avant tout une matérialisation d'un morceau de vie, au-delà de toute tentative de sortie de l'anonymat. Loin de l'obsolescence accélérée des images de notre société, il démontre que la taille d'un projet artistique n'est pas inversement proportionnelle à sa profondeur. L'un des objectifs de JR consiste à relier le monde des bidonvilles au monde de l'art : il a ainsi ouvert, suite à l'un de ses projets brésiliens, un centre culturel dans une favela de Rio. Cette œuvre protéiforme, impossible à délimiter dans le temps et dans l'espace, questionne avant tout notre aptitude à regarder. À travers le miroir des yeux des femmes de Kibera, qui renvoient le reflet de notre individualisme, l'artiste nous engage à affronter l'incertitude de l'invisible :

Si l'expérience lointaine nous a appris à décentrer notre regard, il nous faut tirer profit de cette expérience. Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder¹.

Sophie LIMARE

1. M. AUGÉ, *NON-LIEUX, op. cit.*, p. 49.