

La menace comme source d'inspiration

LE CAS DE JR

En 2013, plusieurs immeubles de la cité des Bosquets à Clichy-Montfermeil sont détruits dans le cadre d'un projet de rénovation urbaine. Les logements sociaux désertés sont alors progressivement éventrés par les grues. Et, à mesure que leurs entrailles se révèlent, un spectacle peu commun s'offre au regard. L'architecture meurtrie laisse apparaître des portraits monumentaux en noir et blanc. Ces faciès grimaçants qui s'imposent parmi les décombres sont ceux des jeunes qui vivent dans la cité et qui ont été témoins – parfois même acteurs – des émeutes qui ont éclaté en 2005.

Cette installation artistique éphémère signée JR s'inscrit dans une démarche entreprise quelques années plus tôt à Montfermeil. En 2004, l'artiste français y avait réalisé *Portrait d'une génération*, une série de photographies mettant en lumière le quotidien des jeunes de la cité. Il les avait ensuite collées illégalement sur les façades des immeubles. À travers cette pratique d'affichage « sauvage », JR espérait redistribuer les cartes du visible et s'engager dans une lutte symbolique en faveur des sans-voix, des anonymes.

Un an plus tard, des échauffourées éclatèrent suite à la mort de deux adolescents qui tentaient d'échapper à un contrôle de police. Les images de jeunes lançant des cocktails Molotov et détruisant leur propre quartier sont diffusées en boucle par les médias. JR reproche alors à la presse de représenter les habitants au cœur de la tourmente comme des êtres sauvages et violents. En réponse à cette stigmatisation, le photographe de rue retourne à Clichy-Montfermeil équipé d'un objectif 28 mm et réalise à son tour des portraits des habitants affichant un air menaçant pour inviter « à regarder dans les yeux des jeunes gens jouant des caricatures d'eux-mêmes¹ ». Dans un premier temps, les œuvres sont collées sur les murs de la



JR, *28 millimètres, Portrait d'une génération*, B11, Destruction n° 4, Montfermeil, 2013

banlieue puis décontextualisées et affichées illégalement dans plusieurs quartiers résidentiels parisiens. Les collages sont très rapidement effacés par les services de nettoyage de la ville sur ordre du Ministre de l'Intérieur de l'époque.

Enfin, en 2013, l'artiste est informé du projet de démolition qui menace les HLM sur lesquels il avait apposé sa première série de photos. Il décide alors d'investir les immeubles pour y faire apparaître une dernière fois les visages des habitants et affirmer symboliquement leur existence. Il raconte :

Nous savions qu'ils allaient être rasés, mais nous n'avons pas eu l'autorisation de coller à l'intérieur. Alors nous nous sommes procuré des plans auprès des anciens habitants et nous sommes entrés de

1. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, J.-B. Gouillier (trad.), Paris, Phaidon, 2015, p. 52.

nuit, à vingt-cinq, et nous nous sommes répartis aux différents étages. [...] Quand nous sommes descendus, des policiers nous ont interpellés, mais ils ne comprenaient pas pourquoi nous avions passé des heures dans un immeuble qui allait être rasé. Les collages étaient si gros qu'ils ne voyaient pas ce qu'ils représentaient. Le lendemain, [...] les portraits sont apparus peu à peu, à mesure que les grues « mangeaient » l'immeuble. Seuls les gens présents ce jour-là dans le quartier ont pu admirer ce gigantesque spectacle¹.

Même si *Portrait d'une génération* constitue le premier projet urbain participatif de JR, il dessine déjà les contours d'un processus créatif récurrent qui défie le système de visibilité dominant, met à mal l'espace codifié de la ville dans lequel il s'inscrit et qui, dans le même temps, est lui-même menacé par les rouages de cet ordre et déterminé par les tensions contenues dans l'espace urbain.

En effet, en opérant dans un lieu symboliquement divisé, hiérarchisé et miné par le discours hégémonique, le *Street art* tend précisément à bouleverser l'ordre établi, à le remanier et à déjouer les codes du visible qu'il impose. Cette prise de position engagée qui vise à travailler l'espace urbain de l'intérieur ou, à tout le moins, d'y révéler d'autres images, engendre une réponse du même ordre. Autrement dit, la pratique transgressive du *Street art* s'expose en retour à deux formes de menace au moins, qui apparaissent clairement dans l'œuvre de JR et que nous tenterons de dégager dans notre analyse en les articulant à d'autres formes de menaces plus ténues.

La première menace est directement orientée vers la matérialité de l'œuvre. Elle sera développée en trois parties. Il s'agira tout d'abord de revenir brièvement sur les conditions d'accrochage sauvage de l'œuvre induisant des sanctions pénales et une possible disparition de l'œuvre par recouvrement ou effacement. Nous traiterons ensuite de la disparition naturelle engendrée par le caractère éphémère des murs et des bâtiments qu'elle investit. Enfin, nous nous attarderons sur la nature transitoire, sur le statut « en devenir » du lieu choisi.

1. *Ibid.*, p. 68.

La seconde menace, d'ordre sémantique celle là, est liée au contexte d'éclosion des œuvres et aux tensions géopolitiques, religieuses et sociales contenues dans les surfaces et les lieux choisis par l'artiste.

Après avoir abordé ces deux formes de menaces, nous disposerons des éléments suffisants pour démontrer que ces menaces, telles les différentes parties d'une poupée gigogne, révèlent un dispositif complexe où « l'image est au centre de la domination comme de sa contestation² ». À travers notre développement, nous tenterons d'expliquer comment ces menaces sont recherchées et intégrées par JR dans le processus créatif dès le choix du lieu afin de renforcer la critique formulée à l'égard du système hiérarchisé du visible. Enfin, nous concluons en avançant que ce dispositif qui tend à renverser les catégories sociales du visible est lui-même menacé notamment par les sujets qui l'éprouvent. L'ouverture et l'imprévisibilité sur lesquels repose ce dispositif apparaissent finalement selon nous comme une condition possible à la refonte des catégories sociales du visible.

La labilité du *Street art* comme ancrage créatif

La première forme de menace qui pèse sur l'œuvre de JR et qui, par extension, s'applique à tous les *street artists*, est imputable au caractère transgressif, protestataire et parfois illicite de leur pratique artistique. En effet, pour laisser leur empreinte dans la ville, ceux-ci sont amenés à braver des interdits, à transgresser les règles de bonne conduite et, enfin, à prendre des risques parfois démesurés. Ils s'exposent ainsi consciemment à bon nombre de dangers dont la portée doit sans cesse être réévaluée pour en mesurer les conséquences. En contrepartie, ils bénéficient « d'une liberté d'expression et d'une "marge de manœuvre" à l'échelle de l'espace où ils interviennent³ ». Déployant ainsi un « réper-

2. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », dans *Cahiers de narratologie*, n° 29, 2015, p. 2.

3. Sylvia GIREL, « Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain : Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) », Rapport de recherche SHADYC UMR 8562, 2002. En ligne : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01079389/document>>, consulté le 24 octobre 2016.

toire des possibles en terme de création [...] plus large que dans l'espace circonscrit et légitimant de la galerie ou du musée¹ ».

Le risque d'être pris en flagrant délit par les autorités présente par ailleurs une certaine ambiguïté. Il est à la fois redouté par les artistes car, lorsqu'il se réalise, il peut se solder par une sanction judiciaire ou pénale (amende pour détérioration de biens publics ou condamnation à purger une peine de prison) et recherché car il entérine la marginalité de la pratique².

La relation qui s'instaure entre les *street artists* et les autorités en place est donc teintée d'ambivalence. La menace d'une sanction est avérée mais elle apparaît comme la règle du jeu auquel les *street artists* se prêtent volontiers pour pouvoir exercer leur pratique dans l'espace urbain et ainsi le questionner, le remodeler. Il est donc assez courant que ceux-ci rusent et fassent preuve d'esprit tactique pour que ces contraintes n'entravent pas définitivement leur liberté de création : intervention nocturne, anonymat, usage d'un pseudonyme, utilisation d'un masque, etc.

Dans le cas de JR, la question des sanctions par les organes répressifs se trouve partiellement résolue et évacuée dès lors que l'artiste est intégré au circuit du « monde de l'art³ » officiel. En effet, *Portrait d'une génération* lance sa carrière et lui permet de multiplier les collaborations avec diverses institutions et divers acteurs culturels (Maison européenne de la photographie en 2006, Tate Modern en 2008, New York City Ballet en 2014, installation au Panthéon en 2014 et au Louvre en 2016).

La première forme de menace semble donc peu pertinente dans le cas qui nous préoccupe car elle s'atténue considérablement à mesure que l'artiste est reconnu par les instances légitimantes. Néanmoins, celle-ci s'accompagne d'un autre risque qui a trait à la matérialité des œuvres et qui persiste malgré la notoriété de l'artiste. En effet, hormis les



Désinstallation de l'exposition de JR sur les murs extérieurs de l'Espace des Blancs-Manteaux, Paris, 2006

arrestations et les procès intentés à l'encontre des *street artists*, originellement considérés par le pouvoir en place comme des vandales avant d'être récupérés dans le circuit officiel de l'art, une œuvre de *street art* voit sa pérennité menacée pour deux raisons.

La première est toujours le fait d'une intervention humaine, que ce soit le résultat des instances décisionnelles et exécutives (État, représentants de l'ordre, services de nettoyage de la ville) ou d'un tiers (habitant, visiteur, manifestant). L'œuvre exposée dans l'espace public urbain est en effet susceptible d'être recouverte, effacée, détournée ou encore détruite. De ce fait, certains artistes comme Mr. Brainwash ou Shepard Fairey préfèrent intervenir sur des surfaces très visibles mais difficiles d'accès, précisément pour limiter le risque de suppression ou de détérioration. D'autres, comme JR ou Banksy, vont à la rencontre de ces difficultés qu'ils perçoivent plutôt comme un élément constitutif de l'œuvre. Ils les intègrent dans leur création, souvent même avec ironie, comme une composante réflexive permettant de souligner davantage les enjeux de la lutte symbolique qu'ils mènent pour la réappropriation du visible dans l'espace public.

1. *Idem*.

2. Nicolas MENSCH, « L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social ». dans *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], n° 14. En ligne : <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=1449> ISSN 1961-9936>, consulté le 24 octobre 2016.

3. Cf. Howard S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, J. Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 2010.

La captation photographique par JR lui-même de la désinstallation des affiches de *Portrait d'une génération* sur les murs parisiens en atteste. L'artiste s'explique :

Je devais me lever très tôt tous les matins pour photographier les employés municipaux en train de nettoyer les murs, car je ne savais pas ni quel jour ni à quelle heure ils viendraient. Quelques mois plus tôt, [...] le ministre de l'intérieur de l'époque avait suggéré de nettoyer les banlieues au Kärcher. À ce moment-là, cette image prend un sens particulier. En moins d'une heure, tous les portraits avaient disparu¹.

Ici, l'effacement par les autorités était attendu. Ce qui de prime abord pouvait être perçu comme une attaque a en réalité été anticipé et intégré dans le processus artistique par l'usage de la photographie à des fins documentaires. Et ce, pour renforcer le discours de ségrégation sociale entretenu par les politiques à l'encontre des populations des banlieues et pointé dans les œuvres de JR.

La seconde raison est, quant à elle, induite par la fragilité matérielle du support. En s'inscrivant dans un contexte urbain soumis à des mutations incessantes, l'œuvre devient elle-même imprévisible. Son cycle de vie répond à un processus éphémère, instable et incertain, tout comme le lieu dont elle s'imprègne. À l'instar de l'architecture, elle « connote une conception du monde ; l'acte d'habiter la travaille, l'use, la modifie parfois² ».

Cette nature transitoire qui peut être éprouvée comme une entrave supplémentaire à l'existence de l'œuvre³ ne l'est pas toujours nécessairement. Au contraire,

les espaces en transition ont toujours été des lieux prisés pour l'intervention de graffiti artistes et de *street artists*. Jadis peu surveillés, délaissés par leur propriétaires ou gestionnaires, les délaissés urbains,

friches ou bâtiments à l'abandon ont toujours proposé des surfaces propices à la peinture murale⁴.

Ernest Pignon-Ernest, figure tutélaire de la mouvance française du *street art*, est l'un des premiers à avoir accordé de l'importance aux surfaces urbaines précaires et à les avoir exploitées comme des lieux porteurs de sens. À la fin des années 1970, il avait notamment représenté des expulsés sur un immeuble en démolition du XIV^e arrondissement parisien⁵ établissant un lien symbolique entre le sort réservé au bâtiment et le destin du couple contraint de quitter son habitation.

Chez JR, cet impondérable est aussi perçu comme un terreau fertile à partir duquel de nombreux projets prennent vie. Alors que certains artistes choisissent des surfaces surexposés mais difficiles d'accès pour faire exister leurs œuvres le plus longtemps possible ou, au contraire, des espaces désertés, délaissés pour leur injecter à nouveau du sens, JR se situe dans un entre-deux. En effet, il affectionne plutôt les lieux et les bâtiments qui supposent ou annoncent une transition qui n'a pas encore été opérée. À titre d'exemple, là où l'espagnole Nuria Mora se complait à intervenir dans des « non lieux⁶ », des espaces oubliés, qui ne sont pas ou plus utilisés pour les réactiver, JR privilégie des supports conflictuels, pris dans un entre-deux et qui seront tôt ou tard condamnés à la disparition. Leur devenir dans le tissu urbain est incertain ou en tout cas apparaît souvent comme problématique : baraques provisoires de favelas ou bidonvilles de Nairobi (*Women are heroes*), échafaudages, quartiers en voie de redéveloppement, immeubles en réfection, murs en cours de décomposition, etc. À la différence des friches urbaines ou des bâtiments à l'abandon, ces lieux sont pour la plupart encore habités, utilisés et participent toujours de la vie urbaine. Certains sont usés par le temps, marqués par l'histoire et le passage de l'homme, alors

1. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, *op. cit.*, p. 64.

2. Laurette WITTNER et Daniel WELZER-LANG, « Poétique et imaginaire de la ville contemporaine », dans *Théologiques*, vol. 3, n° 1, 1995, p. 31.

3. Thomas RIFFAUD et Robin RECOURS, « Le *street art* comme micropolitique de l'espace public : entre "artivisme" et copérativisme », dans *Cahiers de narratologie*, n° 30, 2016, p. 6.

4. Olivier LANDES, « *Street art* et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition », dans *Cahiers de narratologie*, n° 29, 2015, p. 2.

5. *Idem*. L'œuvre se nomme justement *Les Expulsés*.

6. Voir Marc AUGE, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 et Anna WACLAWEK, *Street art et graffiti*, L. Échassieraud (trad.), Paris, Londres, Thames & Hudson, 2012.

que d'autres sont plutôt victimes de mutations urbaines ou géopolitiques. Néanmoins, tous sont menacés d'une façon ou d'une autre. Ils sont plongés dans un état de vulnérabilité que JR entend exploiter pour le souligner ou le révéler davantage et instaurer ainsi un dialogue au « carrefour du passé, du présent et du futur¹ ».

Des rides et des villes

L'attrait de JR pour les structures architecturales menacées se révèle pleinement dans *Wrinkles of the city*. Cette série initiée à Carthagène et développée ensuite à Shanghai, Los Angeles, La Havane, Berlin et, enfin, Istanbul, met en scène des portraits de personnes âgées « qui incarnent la mémoire de ces métropoles souvent marquées par les cicatrices de l'histoire, l'expansion économique et les mutations socioculturelles² ». Décrivant sa démarche, l'artiste explique :

J'ai arpenté les rues de six villes projetées dans le futur et dont je cherche simplement à comprendre le présent. J'ai rencontré les seules personnes témoins de ces bouleversements survenus au siècle dernier et j'imagine que leurs rides (en anglais, wrinkles), ces sillons creusés par la vie sur leur visage, se confondent avec les empreintes laissées par l'histoire sur la ville ; qu'ils sont les derniers témoignages d'une ville qui change plus vite qu'ils vieillissent, d'une ville dont ils sont aujourd'hui les seules figures historiques, dont ils sont une part de la mémoire encore vivante. Chacune de leurs rides et chacun de leurs jours passés ici sont inscrits sur les bâtiments, dans les rues et sur les visages de chaque habitant de ces cités³.

Ce récit souligne l'importance pour JR de l'historicité d'un bâtiment, de sa vulnérabilité matérielle et des individus qui y vivent. Il restitue en somme une approche *in situ* où l'œuvre va « dialoguer



JR, *Wrinkles of the city*, La Havane, Cuba, 2012

directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu⁴ ».

Dans cette série plus que dans les autres, le lieu et l'histoire qui l'a façonné, ainsi que le support tout autant que les marques que le temps y a laissées, apparaissent comme deux composantes primordiales. Elles permettent à l'artiste de mettre en exergue des récits individuels sur fond d'histoire collective et de les relier. Ce rapprochement est rendu possible grâce à la superposition des portraits et des façades écorchées, qui renforce la correspondance visuelle entre les aspérités de la peau des personnes photographiées et les irrégularités des murs. Les trous béants qui crèvent les visages, les briques écorchées qui modèlent le grain de peau, les fissures qui creusent davantage les rides d'expression du sujet produisent un discours social qui devient tangible. Cet effet d'hybridation entre architecture et photographie attire l'attention sur la condition des personnes âgées en milieu urbain et sur les changements qui influent sur leur quotidien et celui des villes. Comme en atteste l'artiste, dans cette série : « l'architecture prend le pas sur l'image, elle devient en quelque sorte le monteur de la séquence des images⁵ ». Finalement, ces portraits monumentaux parviennent en quelque sorte à pallier l'invisibilité qui affectait certains bâtiments devenus « inutiles » tout autant que les seniors de certains quartiers paupérisés.

1. Laurette WITTNER et Daniel WELZER-LANG, « Poétique et imaginaire de la ville contemporaine », art. cit., p. 29.

2. Voir la présentation de l'ouvrage *Wrinkles of the city* paru aux éditions Alternatives sur le site : <<http://www.edition-salternatives.com/site.php?type=P&id=1420>>, consulté le 24 octobre 2016.

3. *Idem*.

4. Daniel BUREN, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens et Tonka, 2005, p. 81.

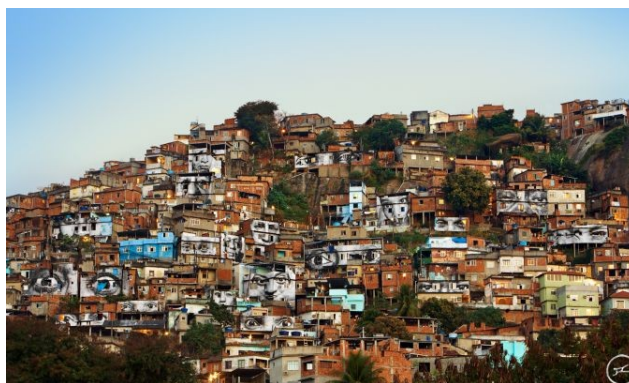
5. Fabrice BOUSTEAU, « JR, créateur de lien humain », *Beaux-arts magazine*, n° 358, avril 2014, p. 56.

Dans *Portrait d'une génération*, c'est la démolition des immeubles qui permet d'attirer l'attention sur le sort réservé aux habitants d'une communauté stigmatisée. Dans *Wrinkles of the city*, c'est la superposition des rides des personnes âgées et des façades d'anciennes habitations qui permet de croiser des « singularités quelconques¹ » pour produire du commun. D'un côté, le support en cours de destruction permet de faire apparaître une réalité souvent occultée ou déformée. De l'autre, sans être immédiatement menacé, le support présente des stigmates qui rappellent sa vétusté et qui le différencient dans le tissu urbain de villes en mutation comme Los Angeles ou encore Shanghai. En somme, dans les deux cas, « c'est l'emplacement qui déclenche le processus de création et impose une image² ».

L'utilisation de surfaces meurtries, endommagées ou reniées dès lors qu'elles appartiennent à un passé révolu ou que l'on veut oublier, permet de révéler une histoire commune elle-même menacée. Plutôt que de vouloir fixer dans le temps l'état d'une société, d'une communauté ou d'un quartier, JR se sert du caractère éphémère du *street art* pour souligner le sort incertain qui est réservé à l'architecture et aux personnes qui l'habitent.

En attirant l'attention sur un lieu menacé ou fragilisé, l'artiste contribue donc à le mettre en évidence pour mieux l'ancrer dans l'instant présent, pour le relier aux individus et y ajouter « des strates sémantiques³ ». Ses collages éphémères font se rejoindre plusieurs temporalités. Ils rabattent des histoires passées sur le plan présent pour les raviver dans l'imaginaire collectif et ainsi, les faire survivre.

Le projet *Women are heroes* mené en 2008 à Morro Da Providência, la plus ancienne favela de Rio de Janeiro, illustre cette nouvelle inscription temporelle de façon exemplaire. JR décide d'y mener un projet participatif après avoir été informé par les médias français de manifestations d'hostilité liées à la mort de trois adolescents de la



Favela Morro Da Providência, Rio de Janeiro, Brésil, 2008

favela⁴. Accompagné de son équipe et secondé par un photographe local, il part alors à la rencontre des femmes qui y vivent pour immortaliser leurs portraits. Leurs regards fixant l'horizon sont apposés sur les façades de leurs abris de fortune comme un gage de respect mais surtout comme un témoignage de résistance.

L'artiste justifie sa démarche par une nécessité de « rendre hommage à celles qui occupent un rôle essentiel dans les sociétés, mais qui sont les principales victimes des guerres, des crimes, des viols ou des fanatismes politiques et religieux⁵ ».

Aujourd'hui, ce panorama qui offrait aux habitants des alentours et aux médias un nouveau point de vue sur la favela a disparu. Néanmoins, il a été largement relayé dans la presse brésilienne et étrangère véhiculant de ce fait des « images renouvelées de ces espaces marginalisés⁶ ».

Le témoignage de l'artiste va également dans ce sens :

Quand cette favela du centre de Rio fut présentée sur les écrans de télévisions en août 2008, ce n'est pas pour évoquer les affrontements entre narcotrafiquants et policiers dont elle est régulièrement le théâtre mais pour présenter l'exposition artistique *Women*⁷.

1. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », art. cit., p. 2.

2. Anna WACLAWEK, *Street art et graffiti*, op. cit., p. 141.

3. *Ibid*, p. 114.

4. Nicolas BAUTES, « L'expérience "artiste" dans une favela de Rio de Janeiro », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 480.

5. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/women-are-heroes-bresil>>, consulté le 24 octobre 2016.

6. Nicolas BAUTES, « L'expérience "artiste" dans une favela de Rio de Janeiro », art. cit., p. 481.

7. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/women-are-heroes-bresil>>, consulté le 24 octobre 2016.

Cette déclaration *a posteriori* laisse supposer que l'intervention artistique a contribué à renouveler, ne serait-ce que temporairement, les représentations qui étaient attachées à la favela. Partant de ce raisonnement, l'œuvre participerait à la production d'un nouveau discours et d'un nouvel « imaginaire territorial¹ » diffusés et co-construits par les médias et par le truchement desquels se noue un nouveau rapport symbolique entre le lieu et sa représentation.

Avec *Women are heroes*, il s'agirait donc une fois de plus pour JR de bouleverser la hiérarchie des catégories sociales du visible en identifiant « ceux que l'institution ne compte jamais pour un² ». Cette représentation monumentale d'une frange marginalisée, oubliée voire niée de la population (les habitants de banlieue, les femmes opprimées, les personnes âgées) sur des supports qui traduisent la précarité des individus suffit-elle néanmoins à induire une reconfiguration visuelle voire spatiale qui perdurerait au-delà de la résistance du papier ou qui se prolongerait au-delà de l'existence matérielle du lieu ? Le développement ci-après de la seconde forme de menace à partir de laquelle se construit le dispositif artistique de JR permettra d'apporter un éclairage supplémentaire à cette problématique.

Un mur qui divise, un mur qui rassemble

Outre la menace matérielle qui guette un lieu, les tensions géopolitiques, religieuses et sociales qui le traversent nourrissent également l'art de JR. Des terres israélo-palestiniennes au village de Monrovia terrassé par les rebelles, en passant par les villes tunisiennes soulevées par la révolution, les lieux qui servent de terre d'accueil aux œuvres sont explicitement choisis pour leurs résistances contextuelles. De même, les murs qui les reçoivent ne sont pas des emplacements anodins. Ils sont généralement des vecteurs du conflit, comme par exemple la façade du bâtiment du parti du Rassemblement constitutionnel démocratique en

Tunisie, ou des surfaces de réflexion des affrontements symboliques et physiques, comme sur le mur de Gaza. Cette frontière de béton qui, à certains endroits atteint huit mètres de hauteur, a notamment contribué à faire de la Palestine « la destination phare des vacances actives pour les artistes graffeurs³ ». De Banksy à Know Hope en passant par Ron English ou encore Sam3, les grands noms du *Street art* se sont succédé pour revisiter ce mur qui cristallise une politique répressive se traduisant à travers l'assignation des habitants à un lieu de vie déterminé.

En 2005, dans la foulée de ses homologues, JR s'est donc aussi rendu au Moyen-Orient « pour explorer les raisons du conflit israélo-palestinien et enquêter sur les tensions quotidiennes existant entre des peuples vivant côte à côte⁴ ». L'artiste et son équipe ont franchi le mur de séparation pour aller à la rencontre des habitants vivant de part et d'autre de l'enceinte. Ce repérage sur un territoire divisé entre judaïsme, christianisme et islam, et la difficulté à différencier les individus selon leur conviction religieuse ou leur nationalité, ont fait naître l'idée du projet *Face 2 face*.

Quelques mois plus tard, JR et ses assistants ont réalisé d'immenses portraits d'Israéliens et de Palestiniens qui exercent le même métier et qui sont favorables à la création de deux États pour mettre fin au conflit. Les portraits ont été présentés sous forme de diptyques – chaque métier étant représenté par les deux nationalités – sur les murs de plusieurs villes tels que Jérusalem, Bethléem ou Ramallah, ainsi que de part et d'autre de la barrière de sécurité. La configuration des portraits montrés côte à côte et de chaque côté du mur invitait les passants à deviner la nationalité des citoyens photographiés – ce dont ils ont souvent été incapables⁵ à en croire les allégations de JR – et à s'interroger sur leurs propres représentations. Ce face à face inattendu incitait aussi à regarder son homologue dans les yeux et à le considérer non pas comme un ennemi, mais comme un frère⁶.

1. Jacques NOYER, BRUNO RAOUL, « Images de territoires et "travail territorial" des médias », dans *Études de Communication*, n° 37, 2011, p. 29.

2. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », art. cit., p. 9.

3. BANKSY, *Guerre et Spray*, É. Martin (trad.), Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 136.

4. JR, *L'Art peut-il changer le monde ?*, op. cit., p. 74.

5. *Idem*.

6. *Idem*.

Eu égard aux tensions contextuelles, *Face 2 face* n'a pas abouti sans discussions, ni sans entraves. JR a dû affronter la méfiance des locaux, notamment celle des commerçants qui, à force de négociations, ont accepté de « prêter leurs murs » à l'artiste. La pose des œuvres sur le mur de Gaza a de plus failli être compromise par l'intervention des forces armées qui se sont rétractées devant les médias rassemblés pour assister à la performance. Néanmoins, malgré les réticences, le projet a vu le jour. Certains artistes comme Banksy ou Seth, ont par ailleurs témoigné *a posteriori* de la difficulté à s'emparer d'un tel support. Le premier en rapportant dans son ouvrage l'indignation d'un des habitants face à l'instrumentalisation et à l'esthétisation du mur et la sommation faite à l'artiste de quitter le pays. Le second en décidant d'effacer sa fresque murale après avoir entendu les avis négatifs de nombreux Palestiniens.

En s'engageant dans une telle entreprise, JR était conscient des risques liés au climat conflictuel régnant à la frontière israélo-palestinienne. Une fois de plus, il semble être allé intentionnellement à leur rencontre pour les détourner à des fins politiques. Pour autant, cette démarche est-elle politiquement efficace ?

Si l'on se réfère au registre de domination et de catégorisation du visible qui nous a préoccupé tout au long de l'article, on peut tout de même avancer que la menace ambiante a pu être utilisée par JR pour appréhender le conflit sous une forme discursive qui se distingue du discours médiatique traditionnel en Occident. Dans une certaine mesure, *Face 2 face* a permis aux personnes impliquées de faire ressortir « les clichés bien ancrés qui ont sans doute rendu possible¹ » la construction du mur. Selon l'artiste, le projet a aussi permis de reconsidérer ou de nuancer le jugement de l'un à l'égard de l'autre.

Dans *Face 2 face*, l'insécurité et la menace de répression inhérentes au contexte politique ont donc pu être partiellement détournées et absorbées dans le dispositif visuel pour produire des actions « micropolitiques² », c'est-à-dire des tenta-

tives qui s'apparentent plus à des arrangements, à des essais et dont les effets ne peuvent être ni certifiables, ni certifiés mais qui permettent plutôt de révéler des dysfonctionnements³.

La menace au cœur d'un malentendu

Le projet *Artocratie* mené en Tunisie en 2011, constitue le dernier projet de notre corpus d'étude. Il est finalement présenté en contre-point des autres projets dans la mesure où la menace contextuelle échappe dans ce cas précis à la récupération de l'artiste pour se donner à voir sous un jour plus imprévisible. En effet, contrairement aux autres projets de JR qui effleurent le réel en proposant une redistribution du régime du visible qui ne sera jamais véritablement activée dans les faits, *Artocratie* fait état d'une situation où la menace se retourne contre le dispositif visuel qui tente de s'en emparer pour l'atténuer et créer un consensus. Le démantèlement des catégories du visible n'est ici plus induit par le dispositif seul mais bien par le peuple qui se le réapproprie. Et, c'est selon nous dans l'écart créé par le peuple au sein du dispositif que se trouve les prémices d'un art dont la visée politique serait encore effective.

Au lendemain de la révolution, JR décide de développer un projet participatif en Tunisie. Intitulé *Artocratie*, le premier projet issu de la série *Inside Out* présente la particularité de reposer sur un principe de « performance déléguée⁴ ». En effet, ce sont les citoyens engagés pour une cause qui sont chargés de prendre le projet en main et de le mener à bien tandis que JR et son équipe leur fournissent le matériel nécessaire et les encadrent à distance. Ce mode opératoire impulsé dans un contexte postrévolutionnaire a, du point de vue de l'artiste, beaucoup plus de sens et d'impact s'il vient du peuple⁵.

Artocratie est dès lors conduit par une équipe constituée de six photographes tunisiens béné-

1. Marie ESCORNE, « Quand les murs font, défont, refont le mur », dans *Hermès*, 2012/2 n° 63, p. 187.

2. Paul ARDENNE, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 217.

3. *Idem*.

4. Cf. Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, New York, Verso, 2012.

5. Voir l'interview de l'artiste sur la chaîne Al Jazeera America. En ligne sur Youtube : <<https://www.youtube.com/watch?v=OtebT9KVuk8>>, consulté le 24 octobre 2016.

voles. Ces derniers se déploient dans différentes villes du pays pour photographier les portraits de cent personnes qui incarnent « la riche diversité de la société tunisienne¹ » et les afficher sur des supports, dans des espaces et des lieux politiquement connotés (panneau de propagande politique, place publique, administration, commissariat de police, etc.) afin de leur permettre « de reconquérir leur destin, leur voix, et leur image² ».

Dès le début de l'action, les photographes rencontrent de nombreuses difficultés. Les personnes interpellées font preuve de méfiance à leur égard et ne se laissent pas facilement tirer le portrait. L'équipe essuie plusieurs refus catégoriques et, quand vient le moment d'exposer les photographies en grand format dans l'espace public, la tâche s'avère tout aussi complexe. De nombreux passants s'insurgent et empêchent purement et simplement la pose des œuvres. Certaines ne voient jamais le jour, d'autres sont immédiatement arrachées. Et, lorsqu'elles subsistent, elles provoquent des débats pour le moins animés, parfois violents, portant sur le droit d'afficher des portraits dans l'espace public, sur la nature de ceux-ci, sur les critères de sélection des personnes photographiées et sur la connotation politique de la démarche.

Ces réactions réfractaires qui peuvent être partiellement interprétées à partir de l'héritage religieux et historique du Maghreb du point de vue des représentations de la figure humaine traduisent aussi, dans un contexte postrévolutionnaire, un refus de se laisser imposer des images produites à l'initiative d'un étranger, et qui plus est, des portraits semblables dans leur esthétique et dans leur cadrage aux affiches de propagande politique du Président déchu Ben Ali. Les propos d'un des membres de l'équipe laissent transparaître ce double enjeu :

ce que nous prenions comme un hommage, certains le prenaient pour de la provocation. Ce que nous présentions comme de l'art était pour eux de la profanation³.

1. Voir <<http://www.jr-art.net/fr/projets/artocratie-en-tunisie>>, consulté le 24 octobre 2016.

2. *Idem*.

3. JR, *Artocratie en Tunisie*, Paris, Éditions Alternatives, 2011,

Le vent de liberté qui souffle sur la Tunisie après la chute de Ben Ali apparaissait à JR comme un cadre propice pour y mener un projet participatif. En effet, le peuple semblait du point de vue occidental libéré du poids de la répression politique, prêt à jouir de son indépendance et donc enclin à accueillir une telle démarche. Pourtant, rien ne s'est passé comme prévu. La peur d'une domination était toujours là, insidieuse et gravée dans les mémoires, à tel point que l'intervention artistique a été interprétée comme une main mise et la pose d'images perçue comme une inquisition visuelle. Les rejets observés provenaient d'ailleurs directement des citoyens et non des autorités qui avaient reçu le projet très favorablement.

Alors que JR entendait célébrer la prise de pouvoir par le peuple en affichant symboliquement des portraits de tunisiens anonymes en lieu et place de ceux de Ben Ali, son action est apparue comme une imposture. Dans ce contexte politique tendu et encore sensible, elle a créé un malentendu et généré un droit de réponse qui s'est soldé par l'arrachage des portraits.

Cet écart inattendu sur lequel se construit la relation esthétique relève d'un moment politique que Rancière qualifie de « mésentente⁴ ». Soit,

ce moment où ceux qui n'ont aucune place ou aucune part à la scène publique y prennent place, et où apparaît un nouveau découpage de l'ordre sensible : quelqu'un parle ou regarde d'une autre place, en proposant un nouveau "nous"⁵.

L'écart observé entre les réactions attendues et celles qui ont réellement eu lieu témoigne « d'une efficacité paradoxale » où les œuvres « ont un effet *parce qu'elles ne peuvent pas en avoir*⁶ ». Si la pose des affiches a d'abord été vécue par les instigateurs d'*Artocratie* comme un échec, l'analyse des réactions *a posteriori* leur a en effet permis de constater que le projet a, malgré tout, atteint son objectif : il

p. 18.

4. Cf. Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

5. Christine SERVAIS, « L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit », dans *Les Mondes de la médiation culturelle I : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 196.

6. *Idem*.

a permis à la population tunisienne d'expérimenter de nouvelles façons d'être et de se réapproprié un espace soumis à la censure politique, qui a longtemps été confisqué par le régime au peuple. En arrachant les œuvres ou en s'y opposant, les citoyens tunisiens ont ainsi expérimenté les fondements de la démocratie. Ils se sont approprié les droits qui leur revenaient et ont affirmé leur condition de peuple libre. Le témoignage d'un des photographes en atteste :

les Tunisiens, privés jusque-là du droit de parole, s'exprimaient enfin sans retenue. Et c'était un vrai bonheur de les écouter, d'expliquer, de tenter de convaincre. Car au-delà de la confrontation, il y avait aussi beaucoup de générosité¹.

Le dispositif esthétique n'a donc certes pas fonctionné comme les intervenants l'avaient prévu, mais c'est précisément la tournure imprévisible que la situation a prise qui a permis d'enclencher une reconfiguration des rôles et de la place assignée au peuple tunisien. Ce constat rejoint l'idée que

c'est seulement en considérant que ceux-ci [les œuvres et les dispositifs de médiation] peuvent ne pas avoir d'effets, ou avoir de tout autres effets, que l'on comprendra que se produisent les processus de médiation au cours desquels les identités sont redéfinies, et qui peuvent constituer des moments proprement politiques de bouleversement de l'ordre sensible².

Dans *Artocratie*, la menace n'influence pas le dispositif de façon unidirectionnelle. En d'autres termes, elle ne s'applique pas seulement et distinctement à la matérialité des œuvres, des supports, des lieux et des contextes dans lesquels l'artiste intervient pour nourrir le dispositif. Dans cette relation d'échanges, le dispositif est lui-même menacé voire desservi. La menace se retourne contre lui pour le mettre à mal, le fragiliser et y créer une brèche qui autorise un surgissement du citoyen à une place qu'il n'occupait pas auparavant. Et, c'est selon nous, la possibilité que les différents

projets artistiques puissent échouer, être remis en cause, détournés ou encore qu'ils puissent produire des effets non attendus, qui autorise une reconfiguration des partages du sensible au sens rancien du terme soit, une reconfiguration de

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. [...] Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage³.

Dans *Portrait d'une génération*, *Wrinkles of the city* ou encore *Women are heroes*, le dispositif mobilisé n'est, à notre sens, pas fondamentalement menacé puisque JR photographie « les portraits de singularités quelconques⁴ » qui composent une communauté socialement désignée et les affiche sur leurs habitations en tant que figures représentatives de cet ordre. Dans les différents cas en question, le dispositif ne vise pas à renverser la hiérarchisation du quotidien mais à signifier, à dire tout au plus l'existence de ces populations opprimées, oubliées, marginalisées, etc. Lorsque ces mêmes portraits sont déterritorialisés et exhibés dans un autre contexte, par exemple dans les quartiers bourgeois parisiens pour *Portrait d'une génération* ou sur les monuments de la ville de Rio grâce au soutien d'un musée pour *Women are heroes*, le dispositif agit de plus dans le sens d'un renforcement des clivages sociaux en perpétuant les catégorisations du visible qu'il tente de dénoncer. En effet, même s'ils jouent des caricatures d'eux-mêmes avec une distance critique plus ou moins assumée, les jeunes des banlieues sont tout de même exposés en tant que tels et toujours en opposition à la classe bourgeoise. Il en va de même avec les habitants des bidonvilles qui sont montrés dans les quartiers riches et touristiques de Rio.

1. JR, *Artocratie en Tunisie*, *op. cit.*, p. 18.

2. Christine SERVAIS, « L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit », *art. cit.*, p. 197.

3. Voir l'interview « Le partage du sensible » de Jacques Rancière dans la revue *Multitudes*, été 1999. En ligne sur : <<http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>>, consulté le 24 octobre 2016.

4. Alain BERTHO, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », *art. cit.*, p. 10.

Dans *Face to face*, la démarche qui consiste à photographier des personnes favorables à la création de deux États distincts pour ramener la paix situe une fois encore le dispositif dans le registre d'un consensus. Le même constat peut être posé pour *Artocratie* où seuls les tunisiens consentants ont été photographiés. Le dispositif déployé dans les deux pays arabes diffère cependant du point de vue de la menace contextuelle qui les travaille et donc des effets politiques observés.

Dans le cas de la Tunisie, le dispositif visuel est rejeté car il repose sur une volonté de figer une situation sociale en cours de redéfinition et de fixer les portraits de citoyens tunisiens qui sont précisément encore en devenir ou en train de se construire.

Au Moyen-Orient, la situation politique est « arrêtée » ou du moins, le peuple n'est pas engagé dans une rébellion dans laquelle l'inquisition visuelle est virulemment contestée. En d'autres termes, *Face to face* témoigne d'un état de fait (le conflit entre deux États et donc deux nationalités) à partir d'un mur qui a maintes fois été investi par les *street artists* du monde entier. Le registre du visuel ne se trouve donc pas réellement au centre de la polémique comme c'est le cas en Tunisie.

Artocratie présente pour sa part également des images de citoyens mais dans des lieux qui dégagent encore une aura révolutionnaire et dans lesquels ces mêmes citoyens ont résisté pour contrer la place qui leur était assignée par le pouvoir.

Artocratie témoigne à notre sens d'une véritable expérience de subjectivation par le citoyen qui accède à un autre rang que celui qu'il occupait dans le champ social de la domination. Cette expérience est notamment rendue possible grâce à la malléabilité du dispositif qui se construit à partir de la menace mais qui se trouve lui-même reconsidéré, contesté parce qu'il produit un dissensus. L'écart observé est, selon nous, une condition indispensable qui permet à l'art de s'extraire d'une position qui se voudrait unilatérale, militante et engagée pour ouvrir le champ des interprétations possibles.

Marjorie RANIERI