Document generated on 08/08/2025 4:16 p.m.

Inter
Art actuel

Du signe sauvage
Notes sur l'intervention urbaine

Patrice Loubier

Number 59, Spring 1994

...ions — énumérations

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46654ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Loubier, P. (1994). Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine. *Inter*, (59), 32–33.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

DU SIGNE

NOTES SUR L'INTE

Patrice LOUBIER

Le trait caractéristique du signe sauvage, c'est de faire intrusion, sans affiche ni enseigne, sans « mode d'emploi » : sa seule apparition perturbe localement et temporairement l'économie fonctionnelle des signes et des objets de l'espace urbain. Il relèvera fréquemment d'une initiative personnelle, entreprise avec les moyens de fortune qui sont le lot des jeunes artistes en début de carrière, et brouille la distinction entre *produit* (conçu selon la destination et les normes d'une pratique spécifique qui l'ancrent dans un consensus social) et *geste* individuel, isolé, latéral.

Désordre introduit dans l'espace public, donc, mais chaos dans les conventions de diffusion de l'art, aussi, puisqu'une telle intervention est réalisée extra-muros, n'ayant plus qu'un lien distant (ou plus de lien du tout) avec une quelconque instance comme la galerie ou le musée. L'originalité du signe sauvage, c'est dès lors d'étendre le processus moderne de dissolution critique des cadres au-delà de l'*œuvre* elle-même et de mettre en question ses *conditions d'exposition comme art* : il passe outre à la membrane définitoire du musée (comme filtre et encadrement) pour circuler sans crier gare dans la cité. Il est idéalement doté d'une visibilité « immédiate » qui recoupe d'ailleurs celle de la *manœuvre*, telle que la présente Alain-Martin RICHARD : « ...la manœuvre s'extirpe des cadres de production des « arts artistiques » : salles spécialisées, musées, galeries, théâtres, festivals, soirées de levées de fonds, colloques, etc. Les lieux de la manœuvre n'ont pas de fonction spécifique au champ de l'art. Les lieux de la manœuvre sont les circuits de circulation, les zones fonctionnelles de la cité, les centres nerveux de communication [...] »[1].

DE L'ATOPIQUE

Le signe sauvage est ainsi un artefact déviant, et cela à double titre.

D'abord il se livre sans auteur, sans signature ; il n'apparaît pas comme le produit ou le moyen d'expression d'une personne ou d'une cause.

Ensuite, sa présence elle-même semble dépourvue de projet, résistant à la reconnaissance d'un usage ou d'une destination. Le signe doit rester muet sur l'intention de son instigateur ; il doit se présenter sans mode d'emploi et échapper aux grilles par lesquelles les objets du monde se laissent comprendre à travers les *complexes ustensiliers* dont ils font partie. Son mode de présence, c'est l'intrusion subreptice, le parasitage et la création de bruit, la perturbation locale, discrète, modeste. Ainsi le signe sauvage évite-t-il l'opposition brutale, le geste radical, le coup d'éclat ; il veut précisément échapper à la récupération qui peut guetter l'action trop sensationnelle. C'est que la rupture, le bouleversement de l'ordre public, sont devenus, par la force des précédents et la culture du sensationnel, une espèce de code : visez trop gros, trop fort (comme certains emballages spectaculaires de CHRISTO), et vous versez dans la provocation — code sauvage, mais code tout de même, auquel le public aguerri par un siècle d'avant-garde est immunisé.

Cette intentionnalité, qui se définit surtout par la négative, est ce qu'on pourrait appeler le caractère *atopique* du signe sauvage.

Mais nuançons tout de suite ces remarques : dans les faits, le signe sauvage pourra apparaître aux yeux du passant comme un objet perdu, comme un acte de contestation ou, tout bêtement, comme ce qu'il est — un « truc », une invention artistique de plus. Le caractère atopique de l'intervention, bien qu'il marque la spécificité même de cette pratique, est une propriété en quelque sorte idéale et asymptotique, induite à partir de manifestations concrètes où elle est toujours relative, jamais absolue (sauf peut-être au cours du bref délai où le passant qui l'aperçoit n'y décèle encore rien de connu).

Le signe sauvage, donc, est anonyme, livré sans affiche ni légende à un public « innocent », non prévenu. Il est dissocié de son titre et, surtout, de cet ensemble de signes et d'indices culturels (carton identifiant l'œuvre dans le musée, encadrement ou mise sur piédestal, accrochage mural, promotion et invitation d'un public et, de façon englobante, rattachement à un lieu institutionnel) qui confèrent à l'œuvre son statut d'art et qui, par ricochet, donnent au sujet qui la regarde le rôle de « spectateur ».

L'intrusion du signe sauvage crée donc une situation où il n'y a plus de rôles et de conduites culturelles prédéterminées[2]. Le passant qui l'aperçoit ne le voit pas parce qu'il serait venu dans une galerie pour jouir de l'art, il le rencontre tout simplement au hasard de sa route — et ce seul événement fait soudainement de lui un spectateur involontaire. Sa présence anonyme et sans affiche élimine la double connexion qui le rattacherait à un auteur et un quelconque lieu institutionnel — c'est-à-dire les facteurs mêmes d'une caution et d'une énonciation sociales qui font que la proposition exposée, communiquée, médiatisée, est toujours pourvue d'une didascalie implicite pour le public. En ce sens, les termes d'une situation de communication conventionnelle sont abolis : il n'y a plus ici de *spectateur* auquel est présentée une *proposition d'art* par le biais de la médiation *institutionnelle* — mais simplement un individu faisant face à une manifestation inédite, déroutante, et auquel il revient d'inventer sa propre réponse. Le champ d'action du signe sauvage recoupe par là celui de la manœuvre : « La manœuvre présume un terrain d'action. La manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre. Elle est donc sauvage. »[3]

DU CONTRE-ERSATZ

En ce sens, la pratique du signe sauvage s'apparente à la *création de situation* (Debord) : elle veut contrer le régime du spectacle[4] en lui substituant l'*expérience vive* d'une confrontation encore *privée de code*. Ses moyens participent d'une anarchie restreinte et tentent de fissurer la passivité du sujet contemporain : il s'agit en définitive de restaurer l'expérience directe, supplantée par le règne de la représentation (ou, selon un autre lexique, de la réification des rapports, de l'aliénation).

La découverte du signe par le passant est d'ailleurs de l'ordre de l'étonnement, de l'événement qui rompt l'uniformité des trajets quotidiens et de la fonctionnalité de la rue. La manœuvre hors-cadre, initiative réalisée sans autorisation ou passant outre à la médiation institutionnelle d'une galerie, est un acte de subversion, non tant par l'ampleur du désordre qu'elle provoque (assez limité, comme on l'a vu) que par ses conditions d'exercice elles-mêmes. Elle se distingue par là — sur le plan qualitatif — de la transgression que l'art exposé comme art ne peut réaliser (ou suggérer) que dans l'ordre du symbolique, dans le cadre restreint de l'œuvre identifiée comme telle.

L'atout du signe sauvage, c'est que son potentiel de choc et de rupture n'est justement pas contenu dans les limites d'une enceinte institutionnelle, c'est-à-dire dans un horizon restreint de réception où le public a toujours-déjà *consenti* à la transgression (et l'a donc neutralisée). Le signe sauvage, lui, affecte le territoire indifférencié de la rue : sa *réalité* même compense son caractère modeste, discret, toujours en défaut par rapport à l'audace de la transgression.

DE LA SIDÉRATION

Sa fonction serait d'ailleurs non pas d'instruire ou d'émerveiller (encore moins de permettre à l'auteur d'affirmer quelque position idéologique ou de mettre de l'avant une cause) mais, plus modestement, d'aviver la perplexité, de susciter une curiosité durable, d'induire des sensations troubles, voire d'inquiéter. Le registre rhétorique du signe sauvage, ce serait la suggestivité énigmatique. Il ne donnerait pas à voir une image, à comprendre une proposition ou un sens ; comme le signe saussurien, il se caractériserait par sa forme plutôt que par son contenu, fonctionnant en catalysant l'activité mentale du promeneur.

L'utopie d'une telle pratique serait celle d'une rencontre-éclair, d'un foudroiement, d'un saisissement hors-norme, d'une libération momentanée de la grille des médiations. (Cet objectif va bien sûr à l'encontre d'une règle canonique de l'épistémologie moderne : il n'y a pas d'observation sans cadre théorique, pas d'objet perçu sans un regard qui organise toujours-déjà le réel. Le signe sauvage sera tôt ou tard récupéré par le filet du sens.)

L'élaboration des signes sauvages et des propositions d'intervention relèverait donc d'une esthétique du saisissement vide, de la syncope, de l'injonction paradoxale, de la perte momentanée d'intelligibilité. Le choc reposerait sur le délai dans la reconnaissance d'une hypothétique intention d'art (ou d'expression) de l'objet. Objectif qu'on peut apparenter à la

SAUVAGE

VENTION URBAINE

pratique du déplacement surréaliste, dont il s'agirait alors d'étendre l'intensité et l'effet d'étrangeté à l'endroit du spectateur même (André BRETON propose d'ailleurs quelque part de fabriquer et mettre en circulation des objets vus en rêve).

DE LA DISSÉMINATION

La pratique du hors-cadre implique aussi de consentir au fragmentaire, à l'incomplétude, à la dissipation du sens et de l'énergie, et au risque de la dilapidation très concrète des efforts, aussi. D'abord, l'instigateur abdique tout contrôle *a posteriori* sur la réception et l'interprétation du spectateur ; le geste ne saurait prétendre imposer une signification objective, univoque qui serait transmise par l'artiste au public via une œuvre téléologiquement porteuse de sens ; au contraire, le sens ne peut être qu'inventé, postulé, hasardé (et, au mieux, deviné plutôt que déduit) par le passant à partir de sa seule interprétation de l'objet trouvé. (Impossibilité, aussi, de saisir la manœuvre dans son entier ; en avoir une vue totale, ce serait justement être soustrait à l'intensité des événements uniques et imprévisibles qu'elle vise à générer.)

Ensuite, la réception, quantitativement et qualitativement, est forcément aléatoire. L'objet hors-cadre peut ne peut pas être vu, peut être mal vu, peut échouer à susciter quelque intérêt, ou ne susciter qu'une attention distraite, à peine distincte de l'oubli. Toute certitude quant à la portée du geste ne peut être que d'ordre statistique (« étant donné un nombre x d'éléments dispersés sur une superficie y, la manœuvre aura été vue par un nombre minimum z de passants »). D'où la tendance à la dissémination et à la saturation tactique du territoire visé : les artistes travailleront à l'échelle des grands nombres (c'est par exemple dans 140 stations de métro à Paris que BUREN apposait son papier rayé en 1970 ; et Jenny HOLZER déclare dans une interview, à propos de ses posters de la série *Truisms* affichés au début des années 80 dans Manhattan : « I tried to keep every neighborhood more or less covered so it wouldn't be just one poster in one place. There'd be a whole bunch, because people would see them again and again »[5]). La saturation dans l'espace en vue de la répétition de l'expérience au cours du temps maximise donc la visibilité de l'opération. Le facteur quantité compense donc ici l'absence de médiation, de « couverture » promotionnelle ; l'ubiquité virtuelle des éléments disséminés, le défaut d'inscription dans l'Archive ; et le régime itératif de la manœuvre, le caractère discret de chaque élément isolé.

C'est donc aussi à une forme orale de transmission et de mémoire que peut donner lieu le cumul des expériences individuelles ; moyennant une densité suffisante, celles-ci peuvent entraîner — toujours sous le mode chaotique de l'effet papillon — la formation spontanée de rumeurs. Mais dès lors que l'événement bénéficie d'une espèce de reconnaissance publique non préméditée, qu'il fait l'objet d'un récit collectif, les médias ne sont plus loin (témoin l'entrée dans le marché de l'art et dans les galeries *high art* de Jean-Michel BASQUIAT et de Keith HARING, qui débutent à la fin des années 70 comme graffitistes dans les métros de New York). En un sens, le signe sauvage est donc paradoxal de bout en bout : son succès même est porteur de risque et l'éventualité d'une « reconnaissance officielle » lui impose un champ d'action nécessairement restreint.

Depuis les années 70, Braco DIMITRIJEVIC accroche dans des lieux publics de grands portraits photographiques d'individus ordinaires, croisés dans la rue et choisis arbitrairement pour sujets : c'est la série *Casual Passerby*. Quoique ostensiblement remarquables par leurs grandes dimensions et leur situation, ces portraits ne sont pas identifiés, ce qui peut provoquer la perplexité des passants, confrontés à un type de représentation généralement consacrée à un personnage public important (leader politique, vedette, etc.), alors qu'ils ont affaire ici à de parfaits inconnus.

De 1968 à 1973 environ, Daniel BUREN réalise dans diverses villes, en marge de ses expositions, ce qu'il appelle des « affichages sauvages » : des papiers rayés de bandes verticales blanches et colorées collés sur des palissades, des panneaux publicitaires, etc. En 1970 et en 1973, par exemple, il occupe ainsi 140 stations de métro parisiennes, collant dans chacune un rectangle de papier rayé sur un tableau d'affiche. BUREN élabore ainsi un « mimétisme muet », reproduisant l'effet de répétition du médium publicitaire mais avec un signe vide, sans contenu, sans message, sans injonction. La plupart de ces travaux sont réalisés, précise-t-il, « sans galerie, sans autorisation, sans invitation ».

Jenny HOLZER a commencé vers 1978 à afficher dans Manhattan des posters de toutes tailles, portant des déclarations brèves classées par ordre alphabétique. Ces *Truisms* (titre de ce projet par lequel HOLZER amorçait une série de travaux extra-muros poursuivie durant toutes les années 80) expriment des opinions et des croyances sur des sujets variés (morale, politique, sexualité, sentiments, succès social, etc.). HOLZER les a conçus de manière à simuler des formules stéréotypées reflétant diverses attitudes et valeurs véhiculées dans la société (« AN ELITE IS INEVITABLE », « CATEGORIZING FEAR IS CALMING » « PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME », etc.). L'accumulation de ces aphorismes sur une même affiche et dans le territoire urbain couvert doit donner l'impression de la diversité contrastante des voix en société : ils se neutralisent mutuellement. Les affiches de HOLZER ne sont donc pas une façon pour elle de prendre la parole (elles n'expriment nullement ses idées propres) ; il s'agit au contraire d'un répertoire (neutre en tant que tel) d'idées reçues telles qu'un sociologue pourrait les recueillir, donné en fragments sur les lieux mêmes où on peut les entendre : la rue.

Ces travaux de BUREN, HOLZER et DIMITRIJEVIC ont en commun d'être des interventions anonymes, qui s'adressent à l'« homme de la rue » non prévenu de leur statut artistique. Ils sont ici l'occasion de quelques *considérations intempestives* sur la pratique originale que l'on peut induire à partir d'eux : un art du hors-cadre, du *signe sauvage*.

1 Alain-Martin RICHARD. « Matériau manœuvre ». *Inter*, n° 47 (1990), p. 1

2 Ceci exclut bien sûr que l'objet déposé sur la rue, par exemple, soit explicitement identifiable comme une œuvre d'art au sens traditionnel du terme — auquel cas le passant ne ferait que rencontrer un tableau ou une sculpture « égarée » et pas du tout un objet curieux en lui-même. (Exposer son tableau sur la rue n'est ici qu'une façon originale de faire de la publicité pour son œuvre — mais ce n'est pas faire œuvre originale.) C'est que l'objet, dès lors qu'il est reconnu comme œuvre, s'avère en tant que tel intelligible — il se présente d'emblée à l'individu qui l'aperçoit comme doté de sens et de fonction. Le signe sauvage, pour justement être « sauvage », doit au contraire tabler sur l'*indiscernabilité du statut artistique* qui caractérise bon nombre d'œuvres d'art contemporaines (indiscernabilité dont le ready-made de DUCHAMP ou les rangées de briques de Carl ANDRE sont de bons exemples, mais dont la charge critique est précisément neutralisée par leur situation d'objets *exposés*). Cela explique que les « œuvres d'art » réalisées par BUREN ou DIMITRIJEVIC opèrent à partir de propriétés mimétiques qui leur permettent de camoufler leur statut artistique afin de mieux négocier leur inscription (leur intrusion) dans la signalétique urbaine. Pour une analyse de cette stratégie mimétique dans un projet de BUREN, voir mon article « Du ready-made inversé chez Daniel BUREN : Watch the Doors, Please », paru dans la revue *Imposture*, n° 6 (1992).

3 Alain-Martin RICHARD, *op. cit.*, p. 1.

4 « § 1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans la représentation. » « § 30. L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. » (Guy DEBORD. *La Société du spectacle*. Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. 9, p. 21.)

5 Bruce FERGUSON. « Goldsmith. An interview with Jenny HOLZER ». *Art in America*. Vol. 74, n° 12 (December 1986), p. 111