

Pour une sérendipité urbaine : les heureux déictiques du *street art*

Patrice Loubier

Numéro 134, hiver 2020

Sérendipité : l'intelligence accidentelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92587ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

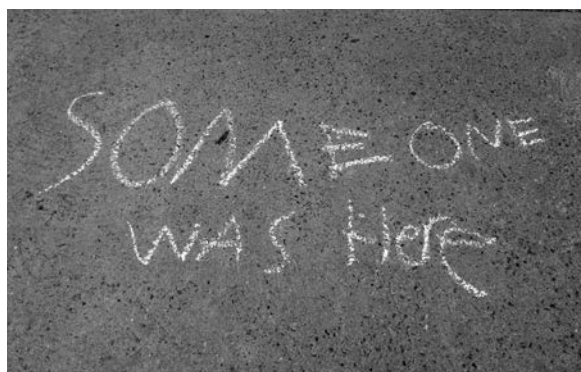
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loubier, P. (2020). Pour une sérendipité urbaine : les heureux déictiques du *street art*. *Inter*, (134), 20–29.

POUR UNE
SÉRENDIPITÉ URBAINE
:
LES HEUREUX DÉICTIQUES
DU *STREET ART*



PATRICE LOUBIER

« Accident, heureux imprévu », « *happy accident* » : l'appel de contributions d'*Inter* pour le présent dossier sur la sérendipité s'ouvrait par de surprenantes associations de mots. Un accident *heureux* ? La formule étonne et semble même contradictoire à première vue, mais elle n'en est pas moins tout à fait correcte sémantiquement. C'est que le mot *accident* ne désigne pas seulement un « événement imprévu et soudain qui entraîne des dégâts, met en danger », comme lorsqu'on évoque un accident de la route, mais aussi, plus généralement et en philosophie, « ce qui n'est pas essentiel »¹ et relève de l'accessoire. Or, dans ce second sens, l'accident n'exclut en rien l'idée de bonheur.

On pourrait donc dire de cette formule qu'elle est elle-même un « heureux imprévu » sur le plan du langage : elle fait mouche précisément parce qu'elle étonne. N'est-ce pas là un intitulé des plus éloquents pour ce dossier que cette rencontre de mots, aussi surprenante et juste que peut l'être la sérendipité qui en est l'objet ? Hasard pour hasard, c'est en feuilletant l'ouvrage désormais classique de John L. Austin sur les énoncés performatifs pour préparer le présent article que je suis tombé sur un usage pareillement créatif et rafraîchissant du même mot, *heureux*, dont je vais m'inspirer pour aborder la sérendipité toute particulière dont certains graffitis ou interventions de *street art* fournissent l'occasion.

Graffiti, *street art* et interventions des pratiques qui, selon des tendances de plus en plus rapidement croissantes, dépendent de l'impromptu et de leur rencontre avec le public. À la différence de l'œuvre d'art traditionnelle mise en vue dans un cadre muséal ou la galerie, et dont la présentation est une disposition volontaire et contrôlée, le graffiti, *street art* et interventions s'embusquent dans un contexte urbain, tabou ou distraite qui est habituellement invisible à nos occupations, mais qui prend plus d'éclat lorsqu'on les re-

ntion furtive sont en effet
s intensités respective-
ent du caractère accidentel
ontre pour faire sens.
d'art exposée, c'est-à-dire
e prévu à cette fin, tels le
l'expérience commande
et une concentration active,
ntion furtive tendent plutôt
ntexte *a priori* non artistique
plant sur l'attention flottante
lement la nôtre lorsqu'on
pour surgir avec d'autant
marque.



Le bonheur des performatifs

On se souvient que les performatifs, décrits par Austin dans des conférences prononcées en 1955 et publiées en 1962 sous le titre *How to Do Things with Words*, sont ainsi nommés parce qu'ils ont la singulière propriété de *faire advenir*, de « performer » ce dont ils parlent. Dire à quelqu'un « Je te promets que... », ce n'est pas tant communiquer qu'on lui fait une promesse, c'est la *faire*, c'est promettre, pour autant bien sûr que l'on soit quelque peu sincère. Par là même, selon le philosophe britannique, les performatifs se distinguent de la plupart des autres phrases qu'on profère, comme *Il fait beau*, *Ces cousins ont abondamment pleuré* ou *Je me demande si l'Etna figure dans une œuvre récente de COZIC*, lesquelles se contentent pour ainsi dire d'énoncer un état de fait et sont qualifiées d'énoncés « constatifs ».

Or, ce qui nous intéresse, ici, c'est la formulation imagée qu'emploie Austin pour marquer cette spécificité des performatifs². Comme ceux-ci ne peuvent être dits vrais ou faux, au contraire des constatifs, leur validité repose sur le fait de savoir si l'acte qu'on vise à accomplir par eux est bel et bien effectué. Or, leur bonne performance dépend le plus souvent de facteurs extralinguistiques. La formule *Je vous déclare mari et femme*, pour reprendre un exemple du philosophe, n'accomplit son action, ne fait ce qu'elle dit, que si c'est le prêtre à l'église ou le capitaine sur son navire qui la prononce à l'intention des deux personnes présentes devant lui : celles-ci ne deviennent mari et femme, ou conjoints, ou conjointes, que si cette condition est satisfaite. L'identité et la fonction sociale de l'officiant – sans parler des règles juridiques ou confessionnelles du mariage – sont autant de conditions à respecter pour que le performatif soit suivi d'effet. Lorsque ces conditions sont réunies et que l'emploi d'un performatif est couronné de succès, Austin le qualifie joliment d'« heureux » (en anglais, « happy »³), par opposition à tous les autres cas d'échec survenant lorsque telle ou telle condition n'est pas remplie et que le performatif est dit « malheureux » de ne pouvoir accomplir son action⁴.

Je suis tenté d'emprunter à Austin ce plaisant usage pour qualifier d'« heureuses » certaines interventions en graffiti ou en *street art* dont la découverte se fait justement dans les conditions requises pour qu'elles soient « suivies d'effet » et engendrent une expérience de sérendipité ; des interventions qui, conçues pour désigner, illustrer ou évoquer de quelque manière la personne qui les rencontre ou la circonstance dans laquelle elle les remarque, sont aperçues par elle ou dans le contexte particulier qu'il faut pour que puisse surgir cette coïncidence saisissante entre l'intervention et l'événement de sa réception. Leur dimension constatative semble ainsi trouver dans l'événement de leur observation une confirmation *hic et nunc* de leur vérité, un peu comme si ce que ces interventions disaient advenait dans la réalité, d'une façon pouvant rappeler celle des performatifs. Comme on le verra, c'est grâce à la propriété déictique de leur composante verbale ou visuelle que ces énoncés jouissent d'une espèce de promotion ontologique leur permettant de nouer une relation plus étroite et intensive avec la réalité extraverbale que leurs congénères constatifs.

Bonheur et deixis

Deux exemples de graffitis que j'ai observés à Montréal peuvent illustrer le phénomène. Le premier est un tracé à la craie sur le trottoir disant : « *Someone was here.* » Le second consiste en un ensemble d'objets disposés au sol, résultant vraisemblablement d'une initiative délibérée, juste au bas de la façade d'un immeuble d'habitation à loyer modique : un petit panneau de bois blanc, incliné au sol devant un baril noir et flanqué de bacs à fleurs vides superposés. Le panneau central de cette composition de fortune référerait à l'ensemble de ces éléments en portant l'énoncé suivant peint à la main : « Vous êtes la conscience dans (et par) laquelle ces choses apparaissent... »

Ces deux phrases partagent un trait qui les rapproche des performatifs : en dépit de leur caractère indéniablement constatif, elles semblent nouer comme eux une relation étroite avec le monde, en référant explicitement à l'événement de leur exécution ou à celui de leur observation. Il a bien fallu que quelqu'un se trouve à un moment donné sur ce trottoir pour tracer la phrase qu'on y lit ; de même, quiconque aperçoit les « choses » désignées par l'écriteau en lisant celui-ci se reconnaît *de facto* comme étant cette « conscience » dans laquelle elles « apparaissent »⁵. On le constate, la relation étroite de ces phrases au réel fait également en sorte qu'elles semblent nécessairement vraies, presque aussi trivialement évidentes que peut l'être une tautologie. Cette évidence triviale ne les empêche cependant en rien de présenter un intérêt tout aussi évident, en particulier la seconde d'entre elles qui

rappelle le postulat de toute phénoménologie par une leçon de choses modestement improvisée avec les moyens du bord et dont la franchise directe et imparable ne déplairait pas à la philosophie péripatéticienne d'un Diogène.

On comprend que cette référentialité « forte », d'un type particulier, est rendue possible par l'emploi de certains mots dont le sens dépend expressément du contexte dans lequel on les utilise : *here*, *vous* et ces. C'est la situation de communication partagée par les locuteurs (ou les instigateur et observateur) qui détermine provisoirement la signification de ces mots, et seule la connaissance de ce contexte permet de savoir à quel lieu réfère cette occurrence de *here*. Concrètement, c'est le fait de lire *in situ* la phrase *Someone was here* qui permet d'associer le *here* à ce trottoir et à cette rue où le graffiti a été réalisé. Pourquoi ? Parce que c'est précisément la marque visible que cette phrase graffitiée trace sur son support qui, en constituant la localisation de celle-ci (cet endroit du trottoir), indique du coup ce lieu comme étant celui de l'énonciation (sans que l'énoncé y réfère autrement que de façon linguistiquement implicite ou incomplète en l'espèce du *here*). En d'autres termes, un élément de l'énonciation (le dépôt ostensible de craie sur la surface du trottoir) relaie l'énoncé (les mots) pour en compléter la signification ; la physicalité même de l'écriture comme trace fonctionne ici comme le doigt qu'on pointe vers un chaton dans une portée en disant « celui-ci » lorsqu'on nous demande lequel on veut adopter. Ce genre de terme est qualifié en linguistique de déictique, et son sens est toujours précisé par le truchement d'un élément contextuel (extralinguistique ou propre à l'énonciation) issu de la situation d'énonciation ou de réception⁶.

On n'est évidemment pas face à la performativité décrite par Austin : les interventions dont on parle ne font pas advenir ce qu'elles énoncent, mais elles ont cette propriété toute spéciale de mettre expressément en lumière l'instance de leur énonciation ou de leur réception et de ne prendre pleinement sens que par l'événement de l'observation qu'on en fait. Elles semblent dotées d'une constativité forte, entée sur l'actualité *hic et nunc* de leur présence effective. Cette constativité est en fait très proche de la relation étroite entre signe et réalité dénotée qu'on trouve dans l'index (ou indice) de la sémiologie peircienne. La trace de pas ou la fumée de cigarette ne font pas quelque chose, mais elles sont en connexion physique étroite avec la chose dont elles sont le signe (pression du pied sur le sol ou feu).

On parlera ainsi de l'« heureuse constativité » de certaines interventions qui, tels les déictiques, trouvent leur référentialité en renvoyant inopinément à la circonstance dans laquelle elles sont aperçues ou à l'observateur qui les remarque. Si je choisis le terme imagé d'Austin pour décrire le phénomène, c'est au moins pour deux raisons : d'abord parce qu'il s'agit d'un terme familier et très concret, presque candide dans un texte philosophique « sérieux » et passablement technique par endroits – mais très éloquent par là même ; ensuite parce qu'en dépit de cette éloquence, le philosophe britannique ne l'emploie pas beaucoup, s'attardant bien plus longuement aux *malheurs* des performatifs (les multiples causes de leur échec) qu'à la félicité d'un emploi couronné de succès. Or, je souhaite donner une bonne fortune à ce mot « malheureusement » négligé par l'auteur et le faire davantage parler. C'est aussi une façon de démontrer que, si le dicton veut que les gens heureux n'aient pas d'histoire, peut-être les énoncés heureux peuvent-ils en avoir une, eux, et nous permettre de dire beaucoup de la stimulante sérendipité qu'ils nous offrent si l'on entreprend de la raconter.

L'effet produit par cette efficacité rhétorique peut d'ailleurs rappeler la tonique secousse d'étonnement que vit le passant lorsque de l'art urbain surgit sous ses yeux. Graffiti, *street art* et intervention furtive sont en effet des pratiques qui, selon des intensités respectivement croissantes, dépendent du caractère accidentel et impromptu de leur rencontre pour faire sens. À la différence de l'œuvre d'art exposée, c'est-à-dire mise en vue dans un cadre prévu à cette fin, tels le musée ou la galerie, et dont l'expérience commande une disposition volontaire et une concentration active, graffiti, *street art* et intervention furtive tendent plutôt à s'embusquer dans un contexte *a priori* non artistique comme l'espace urbain, tablant sur l'attention flottante ou distraite qui est habituellement la nôtre lorsqu'on vaque à nos occupations, pour surgir avec d'autant plus d'éclat lorsqu'on les remarque. Leur ressort rappelle la coïncidence et la sérendipité, qui surviennent elles aussi inopinément en nous étonnant par leur justesse troublante et imprévue, comme si la réalité s'adressait à nous en aparté.

La ville, bassin de sérendipité

Or, la condition urbaine est un contexte particulièrement favorable pour ces pratiques comme pour la sérendipité en général. D'un point de vue quantitatif, la ville se caractérise en effet par le nombre et la densité élevés des personnes qui y vivent, séjournent ou travaillent – autant de spectateurs potentiels pour les interventions d'art urbain – et qui sont confrontées, outre leurs interactions réciproques éventuelles, à cette succession ininterrompue de multiples stimuli qu'a décrite Simmel dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit*⁷. Dit autrement, la ville se définit comme un grand nombre de sujets dont la concentration élevée est directement proportionnelle à la probabilité d'expériences individuelles de sérendipité par unité de temps et d'espace.

Du flâneur baudelairien aux avant-gardes historiques, les artistes ont évidemment exploité ce bassin d'imprévu fertile. L'expérience du hasard objectif et de l'objet trouvé surréalistes, reposant sur une attention suffisamment flottante pour qu'on se rende disponible à la coïncidence révélatrice ou au détail aussi insolite qu'éloquant, est un exemple de sérendipité valorisée et reconnue comme telle⁸.

Or, les passants intrigués, touchés, saisis ou amusés par les interventions furtives et le *street art* contemporain les reçoivent un peu de la même façon que les surréalistes étaient frappés par un hasard objectif : l'expérience survient moins dans le cadre d'une activité volontaire visant à obtenir celle-ci que dans les moments « sans qualité » de la vie ordinaire (temps perdus de l'attente ou du déplacement entre deux points, exécution machinale de tâches usuelles, loisirs, flânerie, échanges informels...). Bref, une telle expérience *nous arrive* et nous trouve sans que l'on cherche quoi que ce soit *a priori*, comme un éclair de sens ou la satisfaction impromptue d'un désir qu'on ne se connaissait pas avant de le vivre.

C'est cette réflexité inopinée, cette constativité heureuse propice à la sérendipité, que j'aimerais analyser ici, en rendant compte des ressorts par lesquels un corpus restreint d'interventions⁹ renvoie l'observateur à divers aspects de la circonstance même où il les découvre et de la situation de communication par là orchestrée. Comme on va le voir, ces interventions se pointent réflexivement elles-mêmes du doigt tout en allant au-delà de la seule vérité triviale de « *Someone was here* » dont on pourrait multiplier à loisir les exemples : « Cette phrase compte cinq mots », « Ce mur affiche un graffiti »...

J'existe

Un premier exemple nous est fourni par l'autocollant anonyme *J'existe*, très répandu depuis quelques années dans plusieurs villes européennes, toujours décliné dans la même police et dans de petits formats, quoique parfois avec caractères rouges ou noirs et de légères variations typographiques (recours occasionnel aux capitales ou à l'italique). Bien qu'il exhibe une affirmation aussi banalement évidente que les graffitis déjà abordés (quiconque a créé ou collé cet autocollant doit bien exister, ou existait du moins au moment de le faire), cet autocollant peut stimuler plus vivement la curiosité de l'observateur, néanmoins, par la question même qu'il laisse sans réponse : qui est au juste ce *je* qui dit exister ?¹⁰

Ce pronom personnel, qui révèle et qui cèle à la fois, c'est peut-être le déictique le plus fondamental et le plus fréquent au sein du langage, en ce qu'il désigne la personne même qui parle lorsqu'elle le fait – appliquer quelque part cet autocollant, c'est en quelque sorte perpétrer un équivalent verbal du tag, qui consiste à tracer son seul nom, lisible ou non, fictif ou authentique, comme marque de sa propre existence.

Mais à bien considérer les choses, deux autres interprétations sont possibles, et là se trouve une éventuelle sérendipité. La première, c'est qu'en vertu de l'ouverture déictique du pronom personnel, l'énoncé peut également désigner quiconque le remarque en se disant qu'il ou elle existe aussi, reconduisant par là la vérité obligée d'une assertion qui n'est rien d'autre qu'une variation contractée du cogito cartésien. On peut alors dire que la deixis de l'autocollant s'accomplit et est heureuse, l'observateur occasionnel en « constatant » pour soi-même l'exactitude et la justesse.

Moins intuitive mais néanmoins plausible, une autre interprétation lirait dans ce *J'existe* une prosopopée, comme si c'était l'autocollant lui-même qui prononçait ces mots ou encore l'objet sur lequel il est collé (lampadaire, mobilier urbain, édicule, banc de parc...). Bien qu'il

ne s'agisse là que d'une figure de style, celle-ci a le mérite de rappeler que l'autocollant est quelque chose qui « existe » bel et bien, tout autant que l'objet sur lequel il est appliqué¹¹. Pour fantaisiste ou forcée que puisse sembler cette interprétation, elle montre que les lectures distinctes proposées de l'autocollant mettent successivement en scène les trois pôles ou instances de la communication comme sujets de l'action d'exister : un *émetteur* (auteur ou agent de l'intervention), son *message* (l'énoncé *J'existe* et, par extension, le support ou moyen d'expression de l'autocollant) et le *récepteur* (à qui ce dernier parvient).

Fille d'immigrés, Fils d'immigrés

C'est précisément cette troisième instance, celle de la personne qui reçoit, que thématisent des miroirs curieusement apparus vers 2018 dans les rues de Paris et de quelques autres villes françaises, sur lesquels figurent les mots gravés *Fille d'immigrés* ou *Fils d'immigrés*. Un miroir, c'est déjà en un sens un dispositif visuel déictique : quiconque s'approche d'un de ceux-là s'y voit donc reflété, bien sûr, sans pour autant que l'inscription qu'il exhibe ne corresponde forcément à son origine familiale ; en revanche, toute personne étant soit homme, soit femme (selon que c'est le miroir au libellé *Fils* ou *Fille* qu'elle rencontre) dont les parents sont des immigrés s'y voit aussi *décrite* par un trait identitaire que le miroir divulgue. On sait toute la charge politique que ce trait a aujourd'hui dans le monde, sans parler des enjeux spécifiques qu'il peut soulever en France.

On le constate, la locution nominale *fille d'immigrés* ne contient aucun déictique ; c'est uniquement lorsqu'elle est associée à la propriété réfléchissante du miroir et qu'un individu dont les parents sont immigrés s'y trouve reflété qu'elle peut devenir « vraie » – ou heureuse – et faire office de titre pour le portrait éphémère que constitue alors l'intervention. Cette portée déictique, ce fort coefficient contextuel du miroir, est un ressort exploité depuis belle lurette par les artistes, on le sait, de Pistoletto à Anish Kapoor, en passant par Dan Graham et Yoko Ono, sans oublier Philippe Soupault avec son simple miroir encadré, savoureusement intitulé *Portrait d'un inconnu* (ou *Portrait d'un imbécile*, le titre varie), présenté au Salon Dada de Paris en 1921.

L'hypothèse d'un rattachement de l'intervention à l'art contemporain que suggère l'emploi du miroir est d'ailleurs renforcée par la signature du nom de « Barquette » figurant au bas de chacun des exemplaires. Comme Ono ou Soupault, Barquette use d'un miroir relativement petit – et non pas du grand format qu'on trouve dans les peintures-miroirs de Pistoletto, les installations architecturales de Dan Graham ou la sculpture publique du *Cloud* de Kapoor à Chicago. Par cette taille modeste – notamment par rapport à l'échelle publique de l'espace urbain –, l'intervention rappelle les miroirs servant d'objets et d'accessoires domestiques, tel celui que tout un chacun emploie pour faire sa toilette et s'assurer de sa mise. Ce petit format va aussi de pair avec le singulier de *Fille* (et, on le suppose, de *Fils*), ce qui tend à montrer que l'œuvre s'adresse *individuellement* aux passants (et non au groupe ou à la foule comme le *Cloud* de Kapoor, par exemple). Cette dimension personnelle de l'adresse semble confirmée par les nombreux *selfies* réalisés par des passants devant l'intervention circulant en ligne. En plaçant ainsi un objet à usage privé et à connotation domestique dans la rue, Barquette déporte l'intime vers un lieu public plus ou moins fréquenté, qui « expose » quiconque s'y mire à la vue de tous et toutes. Du coup, l'expérience *individuelle* d'une reconnaissance *intime* de soi se voit complexifiée par la dimension *collective* de l'espace dans lequel elle prend place, s'enrichissant par exemple de la conscience d'autrui qui la teinte ou même de l'intersubjectivité des jeux de regards que permet la réflexivité du miroir. En même temps, la taille de ces glaces rectangulaires (souvent plus longues que hautes) se distingue assez de celle du miroir vertical de nos salles de bain pour rappeler aussi la forme du tableau, contribuant à ce que l'on regarde sa propre image reflétée comme un portrait, qui met d'emblée en valeur le modèle qui s'y trouve dépeint.

Ce portrait potentiel ne se réalise, on le comprend, que lorsqu'une personne répondant aux « conditions » déterminées par l'inscription *Fille* ou *Fils d'immigrés* se place devant le miroir et en lit les mots. La fonction déictique de l'œuvre s'accomplit et se confirme alors grâce à l'identité particulière du regardeur, aux yeux de qui le miroir affiche un constat cette fois-ci « heureux ». Un effet de sérendipité¹² se produit alors : une femme, un homme, voit un trait fondamental de sa condition et de son histoire être nommé et révélé pour un bref moment dans l'espace public, comme si ce miroir rencontré par le plus pur des hasards *reconnaissait* l'identité de qui s'y regarde et l'amenait du coup à se *reconnaître* en elle (processus dont la dimension cathartique



se révèle nettement dans un autre miroir de Barquette, portant les mots *Fils de pédé*). Reconnaissance, notons-le, qui s'opère de façon tout impromptue, comme un « heureux imprévu », par le biais d'un objet à la présence curieuse et détonnante, un objet « déplacé », probablement clandestin, présent dans l'espace urbain comme un corps étranger qui y aurait provisoirement « immigré ».

Mais qu'en est-il de tous les autres observateurs potentiels qu'« excluent » ces mêmes conditions, personnes dont les parents ne sont pas immigrés, ou dont un seul parent l'est, ou femme dont les parents sont immigrés croisant un miroir *Fils d'immigrés*, ou fils d'immigrés rencontrant un miroir *Fille d'immigrés*... ? Sans que l'on puisse parler de sérendipité proprement dite, il me semble que la constativité forte de la formule opère tout de même, quoique plus subtilement et indirectement. Quiconque regarde un de ces miroirs pour savoir de quoi il en retourne, en effet, y retrouve sa propre image, mais en la voyant inévitablement à travers les mots *fille* ou *fils d'immigrés*, qui se superposent au reflet du visage par leur grande taille et leur place centrale sur le miroir. Ce parti pris de rendre les mots bien visibles – au point où ils s'interposent entre le regardeur et son propre reflet – suggère que ces miroirs s'adressent aussi à tout un chacun, peu importe son origine, en amenant par métaphore l'observateur qui découvre sa propre image à travers cette formule à *s'imaginer* venir de parents immigrés, à se mettre à la place d'autrui, comme l'explique l'artiste sur son site personnel : « Le miroir est un reflet de nous-mêmes. [...] Tout ce qui les entoure est en constante évolution. De la même manière que les questions d'immigration et de genre se répètent à travers les époques et les lieux. [...] Mon objectif est de faire réfléchir chaque personne qui se retrouve face à eux-mêmes [sic] et face aux questions qui pourraient les définir. Chaque personne est invitée à se regarder mais aussi à se mettre à la place de l'autre¹³. »



Ceci est un crime

L'assignation déictique du graffiti *Ceci est un crime* est pour sa part beaucoup plus difficile à établir, mais il peut renvoyer à l'instance du message lui-même ou évoquer par métonymie une prise de position politique, comme on va le voir entre autres hypothèses de lecture. L'énoncé, observé en deux occurrences distinctes à Montréal (dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve) et à Québec (près de la rue Cartier, dans le quartier Montcalm), intrigue par sa brièveté lapidaire : de quel crime parle-t-on ici ? À quoi se rapporte le *ceci* de l'énoncé ? Aperçu sur des murs d'immeubles situés dans des rues résidentielles apparemment sans histoires, en tout cas en l'absence de toute trace de scène de crime¹⁴, l'énoncé intrigue : à quel délit ce graffiti fait-il allusion ?



Comme cette phrase est tracée sur un mur autrement désert, isolée de tout discours qui la mettrait en contexte et dépourvue de signe visuel comme une flèche qui la rattacherait à autre chose, le *ceci* apparaît privé de tout référent linguistiquement donné et se présente à la lecture comme un déictique orphelin et flottant... ce qui empêche toute compréhension claire et complète de la phrase. En l'absence de référent explicite, l'une des hypothèses de lecture de l'énoncé pouvant venir à l'esprit est de comprendre le *ceci* comme se référant

à la chose la plus immédiatement proche de l'énoncé, soit les traces peintes qui constituent le graffiti lui-même, comme dépôt matériel de peinture sur un immeuble et phrase écrite. Ce qui serait un « crime », ce serait le graffiti lui-même et, par extension, les graffitis en général.

Pour controuée qu'elle puisse sembler, cette manière de lire la phrase pourrait très bien être celle de quiconque tend à considérer le graffiti comme un acte de vandalisme, et une telle conception n'est évidemment pas rare. Après tout, du point de vue de nombre d'édiles, de représentants des forces de l'ordre, de propriétaires d'immeubles ou de commerçants ayant pignon sur rue, n'y a-t-il pas une part délictuelle dans les graffitis et tags ? Ceux-ci ne sont-ils pas fréquemment considérés comme des dégradations répréhensibles et illicites de bâtiments, d'infrastructures et du mobilier urbain ?

Si le graffiti est souvent vu et reçu comme nuisance, et qu'il doit bel et bien être un crime aux yeux de certains, c'est qu'il dépare une propriété, une demeure, un bien – et certainement, avec la vocation le plus souvent locative de nombre de triplex au Québec, un capital. De fait, si tags et graffitis suscitent la controverse et « provoquent autant de réactions », écrit Alain Milon, c'est parce qu'ils « portent atteinte à notre imaginaire de la propreté et de la propriété ; une peau propre dont chaque cicatrice sera ressentie comme une incorporation étrangère et dégradante [...] ». Tagger ou graffer une façade d'immeuble, cela revient à porter atteinte à l'intégrité d'un espace privé, agression réelle d'un lieu mais en même temps agression symbolique d'un acteur social (propriétaire ou « bourgeois » pour les lieux privés, et agents institutionnels pour les lieux publics) »¹⁵.

L'on peut à bon droit supposer que quiconque adhère un tant soit peu à cette conception du graffiti comme méfait et vandalisme se trouverait d'accord avec la déclaration de celui commenté ici. En l'apercevant sur un mur, il pourrait se sentir irrité comme par tous les autres graffitis qu'il lui arrive de croiser sur sa route, et il désapprouverait celui-ci avec la même force de conviction ; pourtant, ironiquement, il trouverait dans ce graffiti autoaccusateur une affirmation qui conforterait sa position. Il serait peut-être frappé par la justesse d'une déclaration qui dit enfin sans ambages les choses comme elles sont, ou comme elles devraient être. Or, ce graffiti qui lui donne raison est en même temps un exemple du crime qu'il réprime. Il ferait ainsi face à une dissonance cognitive, constatant dans une seule et même chose une justesse et une faute, un méfait et une expression de la vérité, ce qui condamne et ce qui est condamné.

Allons plus loin et imaginons un propriétaire voyant ce graffiti orner son édifice : la dissonance n'en serait que plus vive, étant donné que ce qui lui cause préjudice le conforte en lui donnant aussi raison, si bien que ce malheureux propriétaire serait à la fois d'accord et en désaccord avec le graffiti¹⁶. Le déictique, on le constate, ferait ici mouche de façon perversément malicieuse et s'accomplirait avec un rare bonheur – un bonheur strictement linguistique, s'entend. Un curieux effet de sérendipité surviendrait, plus dysphorique que plaisant, on le suppose.

Cela dit, une autre interprétation – au moins – est possible, axée sur ce *sur* quoi s'inscrit et se lit le graffiti : un mur d'immeuble résidentiel, soit le lieu même de la *propriété* privée et son marqueur architectural, le mur, qui subdivise physiquement l'espace en parcelles possédées ou louées... Comme en écho à la fameuse déclaration de Proudhon, « La propriété, c'est le vol ! », le ceci renverrait par métonymie à la propriété en général : il accuserait le principe systémique d'organisation du social par une répartition inéquitable de la richesse, des ressources et de l'espace habité.

Marcher, courir, aller vite

Dans toutes les interventions abordées jusqu'ici, le bonheur des constatifs dépend, au moins en partie, de leur composante verbale. Or, un effet de sérendipité pourrait-il être généré par une intervention qui se passerait des mots, qui serait purement visuelle ou plastique ? D'une certaine façon, oui, comme le montrera un dernier exemple nous amenant à délaisser le domaine de l'énoncé linguistique pour celui de l'image, avec la polysémie et l'ouverture sémantique qui lui sont propres.

Il s'agit d'une peinture au pochoir rouge d'une silhouette humaine en train de courir ou de s'élancer, qui s'apparente à un pictogramme¹⁷ par sa représentation fort schématique du corps. Observée de 2011 à 2018 dans quelques quartiers centraux de Montréal, l'intervention a ceci de particulier qu'elle se présente à des échelles variables et sur des supports très divers : boîte aux lettres, façade d'immeuble, côté de mur, panneau de signalisation, lampadaire, mobilier urbain, etc. Forme et couleur rouge sont cependant conservées dans toutes les itérations, ce qui, combiné à la forte *gestalt* de la figure, contribue à un important coefficient de reconnaissance de l'image – un ressort significatif de l'économie attentionnelle qui est la sienne.

Convoquer cette œuvre de *street art* peut étonner de prime abord car, contrairement aux précédentes, elle semble plutôt illustrer une activité sportive en général (la course à pied) que se référer à l'événement particulier de sa découverte ou à l'identité de qui l'aperçoit. Visiblement, la posture de cette silhouette humaine inclinée, jambe levée et bras tendu vers l'avant, dénote en effet l'élan du sprinter ou la foulée du coureur. Mais justement, ne peut-on pas par là même supposer qu'elle fait mouche pour quiconque l'aperçoit en faisant son jogging, c'est-à-dire en montrant directement à qui la remarque l'activité même au sein de laquelle il ou elle la rencontre ? La sérendipité

de l'intervention opérerait alors comme un clin d'œil complice lancé au coureur ou à la coureuse : espèce de reflet remarqué par hasard, à la faveur d'un regard qui erre, distrait peut-être, et qui surprend sur quelque surface inopinée ce pochoir, le surprenant à son tour de sa présence étonnante et juste à la fois ; distraction qui aviverait son attention à l'environnement tout en la ramenant réflexivement à sa réalité *hic et nunc* alors la plus actuelle de coureur ou coureuse.

Mais l'image peut aussi signifier par connotation, c'est-à-dire être reçue et comprise à la lumière des sèmes qui s'attachent à elle : le *déplacement*, la *vitesse* et l'*intensité* de l'effort ou de la performance. On peut aisément imaginer quelque automobiliste pressé-e qui, devant patienter au feu rouge entre deux « courses » (achats à faire, enfants à aller chercher...), y verrait par métaphore une allusion à son affairément et au stress de devoir faire vite, toujours plus vite. Au-delà de toute représentation particulière, l'image peut ainsi renvoyer celui ou celle qui regarde à sa condition de piéton-ne et, plus généralement, plus métaphoriquement, d'individu qui se déplace, qui se déplace tout spécialement *vite*, soumis à la mobilité rapide qui, dans une société en proie à l'accélération¹⁸, est la condition de vie citadine contemporaine.

Quelques phrases pour terminer

Cette silhouette peinte au pochoir nous ramène à la condition urbaine qui constitue la scène de l'immense majorité des interventions furtives et œuvres de *street art*. Elle nous ramène aussi à un exercice de l'attention et de la vision – ne serait-ce que pour remarquer telle ou telle de ces interventions parfois fort discrètes – qui se distingue de, et complète, l'exercice plus cognitif, voire cérébral, qu'a sollicité l'interprétation des interventions commentées dans ce texte. Qu'elles soient linguistiques, visuelles ou résultent d'une combinaison des deux (tel le miroir *Fils* ou *Fille d'immigrés*), toutes celles étudiées ici l'ont été sous l'angle d'une propriété particulière : elles déportent moins l'individu observateur vers le cadre représentatif et fictionnel de nombre d'œuvres de *street art* (comme celles de Banksy ou de Slinkachu) qu'elles ne le renvoient réflexivement à l'événement de leur découverte et à sa propre situation au moment où il les découvre.

Mettre en lumière à cet égard les effets de sérendipité potentiels postulés pour ces productions, on l'a vu, impliquait d'interpréter leur contenu et leur connexion déictique au contexte, de manière à conjecturer les réceptions éventuelles que l'on pourrait en faire. Mais ce verbe au conditionnel implique qu'une telle recherche appelle évidemment à être étoffée – et nos hypothèses, mises à l'épreuve des faits. Or, l'étude des réceptions effectives de ce type d'intervention pose à l'évidence d'importants défis méthodologiques : comment repérer et observer de tels actes de réception, alors que ceux-ci surviennent sans doute assez sporadiquement, ne durent souvent qu'un bref moment, sans par ailleurs s'inscrire durablement dans la mémoire de la plupart des observateurs et observatrices, sauf exception ? Conjuguer des méthodes d'enquête empruntées aux sciences sociales, aller sur le terrain, mais aussi étudier les traces laissées en ligne par certains ayant observé ces interventions semblent à cet égard des pistes pertinentes et prometteuses pour ce chantier.

Cela dit, le type de réceptions que j'ai imaginées suppose un engagement minimalement significatif de la part de l'individu observateur pour avoir lieu, ne serait-ce que s'arrêter un moment afin de bien voir, se rapprocher au besoin pour mieux examiner et, pour que cela puisse se produire, accorder suffisamment d'attention et d'intérêt à ce qui est perçu à la dérobée pour pouvoir au moins être intrigué ou étonné de quelque façon par la chose aperçue.

Or, le temps d'approfondissement de l'analyse et de l'interprétation mobilisé ici n'est pas, sauf exception, celui du déplacement en territoire urbain, et on peut légitimement douter que bien des spectateurs et spectatrices occasionnels de tel graffiti ou œuvre de *street art* s'arrêtent assez longtemps et s'intéressent suffisamment à ce qu'ils voient pour se livrer à des spéculations comme celles que j'ai esquissées. Mais il faut se rendre compte que, justement, ces réflexions n'ont pas eu lieu, sauf exception au moment où je les observais, mais le plus souvent après coup, en me les remémorant ou en revoyant les photos prises. L'expérience du *street art* et des interventions furtives se fait peut-être donc aussi à retardement, non plus au moment du déplacement affairé ou distrait en ville, mais dans l'errance subséquente du souvenir et des pensées. Or, le temps second de l'analyse et de l'écriture est-il si séparé, si distinct de celui de la rencontre inopinée ? N'est-ce pas une façon de continuer à éprouver la secousse d'étonnement, la curiosité et la bouffée d'air qu'ouvre en nous l'intervention qui surgit sans crier gare que de se la remémorer, de réactiver l'expérience qu'on en a faite

et nos interrogations à son sujet ? Pour comprendre et mettre en lumière ce processus de réception, il faut donc nécessairement prendre en compte les traces psychiques, mémorielles ou photographiques que les amateurs de *street art* ou les chercheurs s'intéressant aux pratiques furtives conservent ou produisent au fil de leurs découvertes.

Si ces considérations touchent à la réception, un autre trait de la recherche qui s'est esquissée ici et qui concerne le « message », c'est-à-dire les interventions en tant que telles, mérite d'être relevé. L'étude des effets potentiels de sérendipité de ces productions en environnement urbain, peut-être parce qu'elles mettaient d'emblée l'accent sur l'expérience que pouvaient en faire leurs observateurs, m'a amené à mettre entre parenthèses le statut ou la « valeur » des interventions que j'ai analysées pour accorder plutôt la préséance au fonctionnement sémiotique rendant justement possible le type d'expérience dont il était question. Il résulte de ce principe de méthode un corpus en fin de compte assez hétérogène, puisque émanant aussi bien d'une intersection entre art contemporain et pratique urbaine de l'autocollant (*J'existe* de Thierry) ou de *street art* (Barquette) que d'initiatives anonymes relevant présumément d'une expression récréative ponctuelle (*Someone was here*), amateur (*Vous êtes la conscience...*) ou plus nettement associable au *street art* (la silhouette courant peinte au pochoir). Cette mise à plat de toute échelle de valeurs découle aussi de la nature même des objets d'étude : des productions, des choses, que l'on rencontre dans l'espace public sans cadre ni signalétique pour attester d'un quelconque statut. Des *choses*, dis-je, parce qu'à la rigueur, tout peut être source et déclencheur de sérendipité. Dit autrement, le chercheur en cette matière ne sait jamais exactement ce qu'il cherche ni ce qu'il va trouver, mais il sait avoir trouvé lorsque quelque chose apparaît qui l'étonne et le captive, alors qu'il n'y pensait pas ni ne pensait à chercher, le faisant de suite s'interroger, éprouver et penser à nouveau.

- 1 J'ai commodément pris les deux premières définitions générées par une requête dans Google (www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=accident+d%C3%A9finition).
- 2 Notons que cet usage original du langage ne se limite pas à la seule dénomination des « vécus » du performatif, mais imprègne la prose entière du philosophe, comme le remarque Gilles Lane dans son introduction à sa traduction française du livre. Lane parle de l'« allure à la fois désinvolte et sérieuse » du texte d'Austin qu'il a tenté de conserver, d'un vocabulaire qui peut « surprendre, distraire, et même choquer ». Gilles Lane, « Introduction », cité dans John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Seuil, 1970, p. 32.
- 3 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1962, p. 132.
- 4 Passons sur le fait qu'au terme de ses conférences, Austin nuance considérablement la distinction entre *performatifs* et *constatifs* établie au début, puisque les critères du vrai et du faux, du bonheur et du malheur, comme il le démontre, peuvent s'appliquer indifféremment aux deux classes d'énoncés ; la nuance apportée à son raisonnement n'enlève rien à la « saveur » des mots qu'il utilise et qui nous intéressent ici.
- 5 C'est la disposition de l'écriteau au milieu de cet agencement qui incite à associer les ces aux quelques objets agencés de chaque côté de lui, et non à d'autres « choses » voisines comme l'immeuble, la fenêtre ou la pelouse, d'abord parce que sa position centrale contribue à faire de ces objets un *ensemble* dont il souligne l'unité par la symétrie qu'il instaure, ensuite parce que cette même position centrale qui le met en vedette contribue à en faire une légende de celles-ci.
- 6 Le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov définit les déictiques comme suit : « On entend par là des expressions dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs [et dont le sens,] bien qu'il relève de la langue, ne peut se définir que par allusion à leur emploi. » (Seuil, coll. « Points », 1972, p. 323.)
- 7 « [U]ne intensification de la simulation nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. » Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité*, Payot, 2005, p. 234.
- 8 *Nadja* et *L'amour fou* de Breton en offrent des exemples mémorables.
- 9 Interventions que j'ai observées entre 2011 et 2019 inclusivement, à Montréal, où je vis et travaille, et en Europe, lors de séjours.
- 10 Il s'agit en fait de l'artiste belge Thierry Jaspard.
- 11 Une version radicale de cette conjecture attribuerait l'intervention à de fervents adhérents du réalisme spéculatif, voire à des militants panpsychistes, voulant propager dans l'espace quotidien le droit à l'existence propre de la minorité ignorée que forment les objets en philosophie.
- 12 Elle n'est pas forcément « heureuse » au sens psychologique du mot, cela dit, la condition d'immigrés de seconde génération pouvant aussi être vécue comme fardeau, être associée à une part échue, subie, de notre destin.
- 13 Barquette, « À propos » [en ligne], *BARQUETTE artiste*, page consultée le 6 octobre 2019, www.barquette-artiste.com/miroir.
- 14 Je dis cela sous réserve, et sauf cas de conjoncture affectant les habitants du secteur et suffisamment connue d'eux pour se passer de toute référence explicite (risque d'expropriation ou rachat, contestation de quelque activité controversée...) ou d'événement traumatique (agression ayant eu lieu à proximité...).
- 15 Alain Milon, « Tag et graffiti mural. Visage et paysage de la ville », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 85, décembre 1999, p. 142.
- 16 Sur l'autoréférentialité ironique du graffiti ou de l'œuvre autoaccusatrice, dont l'analyse du mécanisme – et la résolution de son apparent paradoxe – implique de distinguer entre *énoncé* (avec lequel le propriétaire est d'accord) et *énonciation* (le fait que cette phrase soit peinte sur un mur plutôt que prononcée par un juge, par exemple), voir Patrice Loubier, « "Sorry about your wall" : de la subtile sauvagerie du *street art* », *Inter, art actuel*, n° 111, printemps 2012, p. 47-49.

- 17 Ce pictogramme rappelle par exemple la silhouette verte indiquant une voie de sortie dans les édifices.
- 18 Cf. Harmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, D. Renault (trad.), La Découverte, 2013, 486 p.

p.20, 24, 26, 27

Toutes les interventions reproduites sont anonymes. Sauf pour Barquette et l'autocollant *J'existe* dont l'auteur est Thierry Jaspard. Photos : Patrice Loubier.