

L'ubiquité du centre dans la création contemporaine

Bernard Paquet

Volume 41, numéro 167, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53275ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, B. (1997). L'ubiquité du centre dans la création contemporaine. *Vie des Arts*, 41(167), 16–17.

L'UBIQUITÉ DU CENTRE DANS LA CRÉATION CONTEMPORAINE¹

Bernard Paquet

« Il cherche, tournant et retournant avec, au centre, cette parole et sachant que trouver, c'est seulement chercher encore par le rapport au centre, qui est l'introuvable. Le centre permet de trouver et de tourner, mais ne se trouve pas. Le centre comme centre est toujours sauf ».

Maurice Blanchot

La pratique artistique contemporaine, n'en déplaie à ses détracteurs, se fonde sur la pluralité, la mixité et l'hybridation. L'existence d'un grand nombre de techniques, qui rendent l'unicité des anciennes catégories des beaux-arts obsolète, permet à l'artiste de concevoir la création au pluriel.

Ainsi sa poétique, c'est-à-dire tout ce qui entre dans la fabrication de l'œuvre jusqu'à son achèvement, est ouverte à la combinaison d'éléments de natures différentes. À l'intérieur d'un seul médium ou par le truchement de matériaux et de procédés diversifiés, son travail progresse par le jeu de l'hybridation qui peut favoriser l'émergence de croisements féconds. Par exemple, une peinture sur toile peut juxtaposer des genres et des techniques (portrait, paysage, nature morte, gestualité, formalisme, hyperréalisme...) dans des ensembles hétérogènes ou encore être associée à des objets relevant de la sculpture ou du ready-made. L'installation, quant à elle, réunit aussi bien les modes d'expression traditionnels que la vidéo, l'holographie, la photocopie ou l'électronique. L'hybridation atteint, selon Edmond Couchot, un niveau supérieur avec les toutes nouvelles avancées du multimédia où le procès créateur nécessite une action interactive à l'intérieur de l'image même².

Aujourd'hui, l'artiste trouve devant lui l'aversité de la fragmentation. L'absence de règles techniques ou esthétiques de terminaison, telles qu'on pouvait les retrouver dans les principes académiques d'antan, augmente l'ampleur d'un horizon donnant, à plus d'un titre, le vertige.

L'instauration de l'œuvre doit se comprendre alors non pas sous l'angle du projet mais plutôt dans la dynamique du trajet. Ce dernier concept, mis de l'avant par Souriau, illustre mieux les détournements des dessins originels provoqués, au cours du travail, par l'influence des images et des matériaux.

SCINDER ET SUTURER : DE L'ÉTANCHÉITÉ DANS L'ADHÉRENCE

Devant une telle hétérogénéité, le créateur se donne pour tâche de résoudre le chiasme suivant : séparer pour mieux joindre, réunir pour mieux dissocier. Dans l'avancement, il lui est impossible d'isoler un élément sans considérer le tout, illusoire également de clore l'unité en faisant fi des différences qui la structurent. Il tisse ainsi, à la croisée de la matière et de ses désirs, des liens ambivalents qui se forment par l'empiétement entre les parties-fragments de l'œuvre à faire. Cela équivaut à proposer une suture entre les choses tout en inventant une scission entre ces mêmes choses qui ne sont pas, *a priori*, assemblées ! On imagine une toile défiant toute cohérence par ses amalgames ou une installation composée d'un écran vidéo, de dessins, d'une sculpture cinétique, d'un hologramme et d'un circuit interactif contrôlé par ordinateur. Le pari de la création atteint à la pure invention de contiguïtés. Pour l'artiste, proposer des contiguïtés imprévues, c'est faire vœu de tropisme sur le mode du futur antérieur en espérant que, des influences mutuelles entre les parties de l'œuvre, naisse ce que l'on appelle l'art. Dans ce contexte de l'hétérogénéité, là où la puissance langagière accuse son retard sur l'œil, l'acte du créateur est un geste de poésie exploitant, selon les termes de Mallarmé, *l'ambiguïté aux intersections*³.

Pour qu'une telle jonction entre les éléments disparates de l'œuvre aide l'artiste à tirer profit de l'ambiguïté, il faut une certaine quantité de composantes identifiables et distinctes les unes des autres. Dans le cas contraire, il se passe un phénomène identique à celui qui menace les accords chromatiques : à vouloir poser un trop grand nombre de couleurs, les différences s'annulent et l'on trouve devant soi le gris. Ces composantes doivent donc, tout en participant de l'ensemble, posséder un caractère potentiel d'autonomie. En conservant chacune un minimum d'intégrité, elles sont isolables et, par conséquent, identifiées comme des segments hétérogènes ou étanchéités. Une chaise intégrée à une installation, un visage peint à la manière de Corot dans une peinture alliant gestualité et à-plat, quelques mots de prose dans une séquence d'onomatopées, des lèvres féminines dans un ciel sur écran vidéo sont des exemples d'étanchéités. Par la matière, la technique, l'emplacement dans l'espace d'un lieu, la couleur, la texture, la dimension, etc., certains éléments d'une œuvre deviennent, sous l'angle de l'hétérogénéité, des bornes ponctuant les flux du regard, du son, de l'air ou des déplacements du corps. Unités de base sur lesquelles se reposent les certitudes de l'artiste, elles sont donc étanches.

Cependant, leurs combinaisons n'obéissent à aucune règle. Le trajet de l'instauration est le seul maître d'un procès qui se nourrit de ses propres avancées, grâce à une autorégulation tenant à la fois du dessein et des inflexions. La scission et la suture vont de pair. Concomitantes et consubstantielles, elles assurent le lien entre la cohésion et le morcellement, entre la fermeture et l'ouverture : c'est l'adhérence. Elle désigne la coexistence du vide qui fait œuvre « entre » les composantes et les tropismes exercés par ces mêmes composantes.



Dans ce difficile mais fertile trajet qui consiste à mettre des choses ensemble tout en les distinguant, l'artiste crée son réel selon un principe que Merleau-Ponty avait déjà souligné⁴ : *si les choses empiètent les unes sur les autres, c'est parce qu'elles sont l'une hors de l'autre*. Du point de vue du créateur, mettre les choses l'une hors de l'autre, c'est proposer de nouveaux empiètements, en montant plutôt qu'en montrant.

À l'intérieur de cette dynamique, l'état d'hétérogénéité ne repose pas sur de simples rapports d'oppositions ou de ressemblances. Une telle pratique contemporaine est plutôt transcatégorielle. Elle agit dans l'«entre» où se dissolvent les catégories différent/identique, elle pénètre dans l'ancre pour n'en ressortir que plus mystérieuse et miraculeusement vivante. Fonctionnant de façon adventive, elle opère, au gré de son parcours, des détournements catégoriels par ses fragments impliqués. Les étanchéités adhèrent.

FAIRE ŒUVRE, POUR L'ARTISTE, C'EST MARQUER SON MILIEU

L'œuvre est donc un lieu à entrées multiples où les déplacements réels ou psychiques de l'artiste (et ensuite du spectateur) trouvent leur pendant dans une résultante qui adoucit les déchirures inhérentes à la diversité. Le créateur panse : il étend, au milieu de l'œuvre en progrès, son propre mi-lieu qui colmate les brèches, sans le montrer et sans le dire. Non pas un milieu géométrique ou un centre physique ou un point de rayonnement ou de convergence mais bien une armature indicible et invisible qui accompagne l'adhérence. Cette formation d'un milieu qui baigne les choses, à milieu entre les choses, correspond à ce que Benjamin décrit à propos du milieu dans la peinture⁵.

Ce milieu est un état qui transsude les relations entre les éléments et les dépasse. Il occupe la sphère de la marque qui ressort, alors que les éléments d'hétérogénéité sont des signes qui s'impriment⁶ dans l'œuvre en tant que tels. La marque du milieu dessaisit le verbe de son pouvoir de rassembler. Elle prouve ainsi, quand on utilise, à rebours, le raisonnement du philosophe, que le mot langagier qui affleure là où les parties hétérogènes «centre-croisent» n'est qu'un faible mandataire de la marque. L'œuvre renvoie à ce qui fait défaut, non pas parce

qu'elle représente le non-présentable, mais plutôt parce qu'elle est dépassée par son propre milieu.

Pure question de poésie, le procédé favorise le milieu silencieux de la marque dans l'ancre de l'ambiguïté qui est – Mallarmé et Jakobson l'ont démontré – un corollaire obligé de la poésie concernant la nature ou l'absence de raccord entre les choses.

LE MILIEU DES CENTRES PÉRIPHÉRIQUES SANS CENTRE

La situation de l'œuvre, d'ordre conjoncturel, appelle un sens conjectural lié au tropisme que les termes de l'hétérogénéité exercent entre eux. Leurs étanchéités sont autant d'états imposant leurs propres pouvoirs d'attraction et dessinent, à ce titre, des centres périphériques. Ceux-ci, dans leurs adhérences réciproques, défient les hiérarchies familières qui nous confortent dans notre paresse devant des signes pourtant desséchés par l'usage. Dans le but d'établir des subordinations prégnantes, l'artiste (comme le spectateur) doit s'introduire dans l'ouverture de l'œuvre, c'est-à-dire au centre des centres périphériques, dans l'ubiquité même.

Cette ouverture est une blessure. Elle déchire les habitudes contemplatives comme une plaie révèle à l'homme, non sans douleur, qu'il n'est autorisé à connaître de son corps que la périphérie⁷. Ouvrir pour montrer de nouvelles adhérences, c'est un peu exploiter l'anonymat interne de la chair et du sang pour proposer une vision qui ne peut être *spectacle de quelque chose qu'en étant spectacle de rien*⁸. Ce rien ressort des entrelacs inconnus qui permettent à l'artiste d'interroger les choses dans leurs épaisseurs par le relais de l'étanchéité des surfaces, à l'image du poète qui pourfend dans l'étymologie notre habitude des mots et de leur mise en ordre.

Décentrer pour multiplier les centres, c'est entrevoir des qualités nouvelles qui s'ajoutent à celles que l'on connaît pour mieux les remettre en question. C'est une voie similaire que nous trouvons dans *Proèmes* de Francis Ponge pour qui la tâche de l'artiste est de réparer le monde, par fragments.

Que fait donc l'artiste contemporain ? Il se promène, «centre-coupe», rassemble, se décentre pour se mettre à l'écoute du rapport entre les choses sous la surface de la périphérie. Ce n'est pas une recette de réussite, c'est un état d'esprit qui exige déjà, en amont du procès instaurateur, un refus du centre confortable qui répond à ce que Passeron appelle *l'honneur de l'esprit ouvert*⁹.

Trop de dénigreurs des pratiques artistiques actuelles sont des nostalgiques du centre. Point de fragments, les sutures sont cachées et les règles de complétude définies à l'avance. L'artiste contemporain n'agit pas à l'opposé où il ne trouverait d'ailleurs que négation et nihilisme. Il ne déclare pas l'anticulture. Au contraire, sa recherche étoile le centre, ce qui lui permet d'aller partout à la fois, sans le trouver, dans l'ancre du mi-lieu. □

¹ Cette position est partiellement inspirée d'une recherche doctorale en arts plastiques que l'auteur a réalisée, entre juin 1995 et novembre 1996, à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, sous le titre *De l'hétérogénéité dans la peinture – scissions, sutures et ambivalences*. D'autres éléments de recherche paraîtront dans une des prochaines publications de X, *L'œuvre en procès-croisements dans l'art*, publié par le Centre d'Études et de Recherches en Arts Plastiques de la Sorbonne.

² Voir à ce sujet l'article d'Edmond Couchot : «Les promesses de l'hybridation numérique», in X, *L'œuvre en procès, croisements dans l'art*, vol 1, 1996, pp. 63-78.

³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 647.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

⁵ Walter Benjamin, «Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque», in *La part de l'œil*, no 6, 1990, pp. 13-17.

⁶ Ibid., p. 14.

⁷ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1984, p. 210.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, op., cit., p. 69.

⁹ René Passeron, «Poétique et mystère», in X, *L'œuvre en procès*, vol 1, p. 100.