

# CQFD Ce qu'il faut découvrir

Dossier documentaire de l'équipe des publics, MAC/VAL

# FABRICE

# HYBER

« Prototypes d'Objets  
en Fonctionnement »

exposition

du 20 octobre 2012

au 20 janvier 2013

# (POF)

# ÉDITO

## « LES POF SONT DES OUVERTURES, DES POSSIBILITÉS. » FABRICE HYBER

Exposer les quelque 160 POF existants à ce jour nous paraît être un acte militant. Une action programmatique.

Cette exposition s'inscrit dans une séquence de programmation en résonance avec le cinquième accrochage des œuvres de la collection du MAC/VAL qui, sous le titre «Vivement demain», explore le mythe de l'artiste visionnaire. Faisant suite à l'exposition collective «Situation(s) [48°47'34" N / 2°23'14" E]», où s'est développée une réflexion autour d'un appel à des «Êtres au monde» résistants, et précédant celle de Fiona Banner, artiste attentive à la mise en crise des formes diverses de dominations, l'exposition de Fabrice Hyber résonne particulièrement avec l'histoire de ce musée.

Depuis la création du Fonds départemental d'art contemporain au début des années 1980 jusqu'à ses récents développements, le projet du musée se pense en direction de l'Autre. Du public. Les POF mettent en acte quelque chose d'une économie de la Rencontre. Une Rencontre modifie, à jamais, la cartographie du Réel. Le Monde s'en trouve irrémédiablement modifié. De cette aventure, l'œuvre, le visiteur, le musée ne sortiront pas indemnes, et c'est tant mieux.

Loin d'une rétrospective qui fige l'œuvre, il s'agit de faire le point, à un instant T, de donner à voir quelque chose du travail en train de se faire, de la pensée en acte. Au-delà, une telle exposition amène l'institution qui s'y attelle à se pencher sur son propre fonctionnement, à prendre conscience de ses limites, tout en les déplaçant. De nos jours, les lieux accueillant du public répondent à de plus en plus de normes (de sécurité entre autres) qui, parfois (souvent), contraignent les projets. Comment faire coïncider, au mieux, liberté de l'art et respect des réglementations ? Question passionnante pour les équipes qui accompagnent les expositions.

Exposer les POF amplifie le travail collectif qu'est toute exposition. Cela ne peut véritablement se penser sans la mise en commun des expertises et compétences diverses d'une équipe. Comme nous le rappelons souvent, le MAC/VAL est un musée en chantier. On pourrait ajouter : un Prototype de Musée en Fonctionnement.

Les POF se racontent, sont prétextes à histoires.

Les POF sont des objets de langage.

Des objets, des dispositifs, des situations sont proposés au visiteur invité à s'en saisir, s'en emparer, pour en inventer des usages.

À chaque fois singuliers.

L'œuvre n'est pas (plus ?) alors un lieu clos, figé, autoritaire mais, bien au contraire, un espace multiple, ouvert, en évolution constante, qui ne cesse de se (dé)construire, de se (dé)finir.

Toujours en mouvement. Dans une fluidité essentielle.

Les POF ouvrent des brèches, tant poétiques que politiques. Comme autant d'invitations à des appropriations singulières et collectives. Dans un va-et-vient permanent entre soi et les autres, déjouant tout mot d'ordre, ils posent l'art dans une dynamique libertaire fondamentale.

Entre spectateur et acteur, le visiteur est à la fois libéré de toute position assignée et renvoyé à sa propre responsabilité. À lui de trouver sa place. À lui de prendre position. Libre à lui de se situer, de définir l'endroit qu'il souhaite (peut), à ce moment-là, occuper, dans une constante et perpétuelle redéfinition des rôles et attentes de chacun.

Qu'est-ce que je fais de l'art ? Qu'est-ce que je n'en fais pas ?

L'artiste élabore des outils réflexifs, des instruments d'analyse du monde. Et finalement, au travers des POF, c'est bien de notre rapport au monde dont il est véritablement question. Dans un même mouvement, les POF nous tendent un miroir où Je me reflète et ouvrent de nouvelles possibilités pour que Je sois un autre. Je suis le Sujet de l'œuvre.

Alexia Fabre, conservateur en chef du MAC/VAL  
et Frank Lamy, commissaire, chargé des expositions temporaires.  
Octobre 2012.

# INTRO- DUCTION

## QU'EST-CE QU'UN POF (PROTOTYPES D'OBJETS EN FONCTIONNEMENT) ?

À partir de 1991, Fabrice Hyber réunit plusieurs de ses œuvres sous le nom générique de « Prototype d'Objet en Fonctionnement » ou POF. Les POF sont une série d'objets censés susciter chez le visiteur un nouveau comportement. Qu'ils soient à toucher, à enfiler, à manger, les POF, comme leur nom l'indique, sont faits pour fonctionner. À ce jour, il existe près de 160 POF.

*On peut le regarder, ne pas le regarder, passer à côté, ne pas le voir.  
Et puis, on n'est pas obligé de le tester, de l'utiliser. Tout est permis.*

*Il est interdit de mourir, entretien de Fabrice Hyber avec Thierry Laurent, Paris,  
éditions Au même titre, 2003, p. 19.*

Les POF ont la particularité d'être avant tout un projet: ils peuvent exister sous différentes formes, équivalentes entre elles. Un POF peut s'incarner, à divers moments de sa vie, dans un objet, une sculpture, une maquette, mais également une vidéo ou un dessin. « Beaucoup sont voués à se détruire et évoluent quand ils sont refaits. Ils n'ont pas de forme particulière. Une trentaine même consistent en de simples actions. » (Fabrice Hyber, cité par Judicaël Lavrador in « Pourquoi Fabrice Hyber est (de plus en plus) un artiste important ? », *Beaux-Arts Magazine*, n° 339, septembre 2012, p. 73)

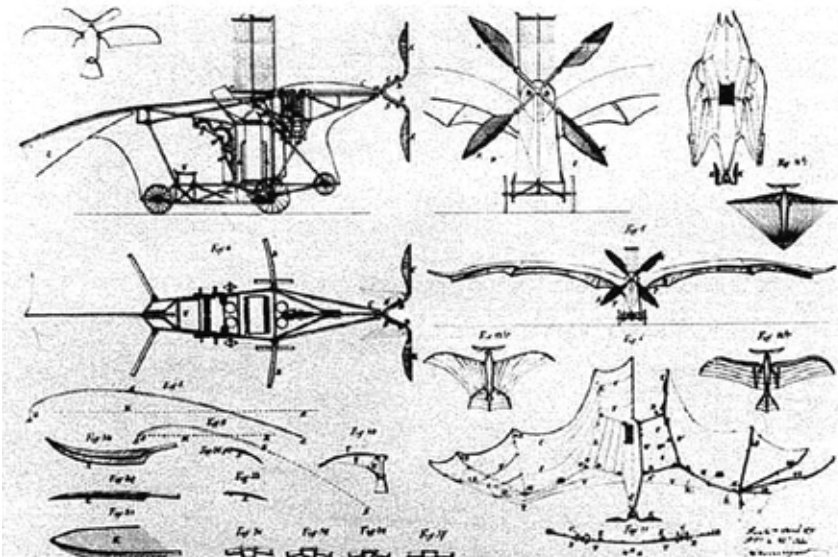
# TOUR D'HORIZON DES POF

## Qu'est-ce qu'un prototype ?

Selon le dictionnaire, le terme «prototype» se comprend de deux façons différentes.

Au premier sens du terme, il s'agit du «type, modèle premier» sur lequel se moulent tous les types suivants.

De nos jours, le terme est plutôt employé dans le domaine de l'industrie. Le prototype est le premier exemplaire d'un modèle, destiné à être testé avant la fabrication en série.



Dessin du brevet de l'Éole déposé par Clément Ader.



Premier Salon de l'aéronautique, Paris, 1908. L'Éole de Clément Ader, inventé en 1890 sur le modèle des ailes de chauve-souris, ce prototype historique marque les débuts de l'aviation.

## « Désacraliser les objets d'art »

*Je me suis aperçu que les objets que j'invente à l'atelier sont autant regardés qu'utilisés. J'aime laisser faire, désacraliser ce type d'objets au lieu de les sacraliser avant qu'ils n'existent. Je montrais ces objets lors de mes expositions, jusqu'au jour où j'ai dit aux gens : « Si vous voulez, vous pouvez marcher dessus ! Allez-y ! » J'ai dit aux visiteurs de monter sur ma Balançoire et de se balancer à leur guise.*

*Il est interdit de mourir, entretien de Fabrice Hyber avec Thierry Laurent, Paris, Au même titre éditions, 2003, p. 21.*

Cette idée de « désacralisation » fait déjà entrevoir quelques aspects importants des POF, qui bousculent les notions traditionnelles d'« œuvre » et de « contemplation ».

- **Les POF sont des objets non finis :** en tant que prototypes, les POF sont toujours « en cours ». Dans l'industrie, un prototype est une étape vers la réalisation du produit final. Chez Fabrice Hyber, les objets n'atteignent jamais leur forme finale ; l'artiste parle avec humour de « développement durable » à propos de sa démarche.
- **« Une alternative à la simple contemplation » :** comme le prototype industriel, l'objet de Fabrice Hyber est avant tout destiné à être utilisé, testé, manipulé. L'usage prévu pour l'objet résiste-t-il au test ? « Faire l'expérience d'un POF, c'est se confronter non seulement à un nouvel usage de l'objet, mais à l'usage lui-même. » (Pascal Rousseau, *Fabrice Hybert*, Paris, Hazan Éditions, 2000, p. 15)
- **Les POF ne sont pas fonctionnalistes :** leur forme n'est pas dictée par l'usage qui doit en être fait. Ils s'opposent radicalement à l'objet de consommation de l'industrie, produit en masse et destiné à un usage univoque. Les possibilités d'usage de l'objet naissent au moment même de sa manipulation. En cela, les POF sont déroutants, surprenants, voire parfois absurdes, comme les *Lunettes réversibles (POF 43)* s'ouvrant à 180 degrés ou la *Pantachaise (POF 16)*, qui est à la fois une chaise et un pantalon.

## CQFD Fabrice Hyber Tour d'horizon des POF

Les POF sont ainsi avant tout destinés à faire naître de nouveaux comportements :

*L'œuvre d'art existe à partir des comportements ajoutés. Si on restreint un objet à une attitude particulière, on le limite constamment, on le rend mort. Ça devient un objet inerte, puis une antiquité, et hop, on le jette. Alors que si l'on crée des attitudes, des histoires avec – à tous les niveaux : dans l'atelier, hors atelier, lors de la diffusion ou d'une vente, etc. –, et si l'on parvient à lui faire dépasser le seul cadre de l'exposition, on le fait vivre.*

*Il est interdit de mourir*, entretien de Fabrice Hyber avec Thierry Laurent, Paris, Au même titre éditions, 2003, p. 19.



**Fabrice Hyber, POF 16 Pantachaise, 1996**  
*Fixez deux appendices rigides au niveau des fesses d'un pantalon qui se transformeront en troisième et quatrième jambes lorsque vous vous assiérez.*  
« Les 4 saisons... », collaboration avec le ballet Preljocaj, 2005.

## Comblent un désir

De nombreux POF renvoient au corps du visiteur : sans être toujours aussi explicites que la fameuse *Balançoire* (POF 3), ils possèdent une dimension érotique. Le corps est, chez Fabrice Hyber, le lieu de l'échange des données. « Les orifices par lesquels passent les données de vigilance et de non-vigilance sont les moteurs de la digestion des données » (in *Fabrice Hyber, œuvres 1981-1993*, cat. exp., CAPC-musée d'Art contemporain de Bordeaux, 1993, p. 59). De nombreux POF se greffent ainsi sur le corps de celui de son utilisateur, à la manière d'une prothèse qui le complète, l'élargit, le pénètre et lui offre la possibilité de nouveaux comportements.

Ainsi le rapport de Fabrice Hyber aux réalisations matérielles est avant tout érotique : les objets qu'il crée, comme ceux du commerce, sont faits pour susciter l'échange et le désir. Fabrice Hyber qualifie le commerce de « moyen nous permettant d'assouplir nos limites par mélange d'humeur » (cité par Bernard Marcadé in Bernard Marcadé, Bart de Baere, Pierre Gicquel, *Hyber*, Paris, Flammarion Éditions, 2009, p. 58). C'est pourquoi les POF s'inscrivent ouvertement dans un registre commercial. En 1995, Hyber a même transformé le musée d'Art moderne de la Ville de Paris en centre commercial baptisé *Hybermarché*, où les POF étaient à vendre.





**Fabrice Hyber, POF 3 Balançoire, 1992.**  
*Grefpez deux excroissances, rigides et/ou rétractables, sur le plateau d'une balançoire. Ces protubérances doivent se placer au centre de l'assise.*  
« C'Hyber Rallye », Paris, 2002.

## Des objets de langage

Les POF n'existent pas nécessairement sous une forme matérielle : certains d'entre eux, comme *Contorsion* (POF 60) ou *Figurer l'invisible* (POF 112), consistent en une action. Chaque POF possède à l'origine un titre qui donne l'impulsion ; puis, au gré des projets artistiques, des versions matérielles de l'œuvre peuvent apparaître. Souvent, le titre livre une information supplémentaire sur l'objet. Le POF 48, par exemple, s'intitule *Pleuvoir en spirale* et s'incarne dans une poignée de graines d'érable que le public est invité à manipuler.



**Fabrice Hyber, POF 48  
Pleuvoir en spirale, 1984.**  
*La pluie doit certainement tomber en spirale, comme les graines d'érable.*  
Maple Seed, 1984,  
crayon et aquarelle sur papier, 30 x 30 cm.



## Eliane Pine Carrington

Personnage androgyne, Eliane Pine Carrington devient à partir de 1996 la démonstratrice déléguée des POF. Au cours d'une série de courtes vidéos muettes rappelant celles du « téléachat », elle fait la démonstration de l'usage de ces objets. Lors du tournage des vidéos, Fabrice Hyber ne lui donne pas à l'avance la méthode pour utiliser les POF, ni aucune indication : les vidéos documentent la découverte de l'objet. Elles ne sont donc pas à comprendre comme des modes d'emploi au sens strict, mais plutôt comme une exploration des possibilités de fonctionnement des POF.



Eliane Pine Carrington  
teste *Balançoire* (POF 3), 1996-1997,  
vidéo, 4'23", master.

Eliane Pine Carrington  
teste *Zoo +* (POF 34),  
1997, vidéo, 0'56", master.

Eliane Pine Carrington  
teste *Antitraumatiseur  
de fruits et légumes*  
(POF 14), 1996, vidéo,  
4'40", master.

# TYPOLOGIE NON EXHAUSTIVE DES POF

## Des POF pour jouer

Certains POF, comme le *Ballon carré* (POF 65), qui a donné lieu à des tournois au Mexique puis en Finlande, en appellent au jeu sans pour autant dicter de règle précise. C'est aux joueurs d'inventer leurs propres règles, qui peuvent être évolutives : « le public doit faire évoluer le jeu », explique Fabrice Hyber. Parfois, ces jeux n'ont même aucun but défini et provoquent le joueur dans ses habitudes, à l'instar du *Jeu sans règle, ni but, ni fin* (POF 97).

*POF 34 Zoo +*

*POF 65 Ballon carré*

*POF 97 Jeu sans règle, ni but, ni fin*

*POF 103 C'Hyber jeu en réseau*

*POF 106 Jeu de palais*

*POF 107 Push Corner*

*POF 136 Trrrr*

*POF 138 Jeu de nerfs*

*POF 144 Ballon de foot avec pelouse*

*POF 158 Puzzle impossible*



**Fabrice Hyber, POF 65  
Ballon carré, 1998.**

*Créez un ballon cubique avec six faces carrées. © Fabrice Hyber, Paris, 1998.*

## Des POF sensuels

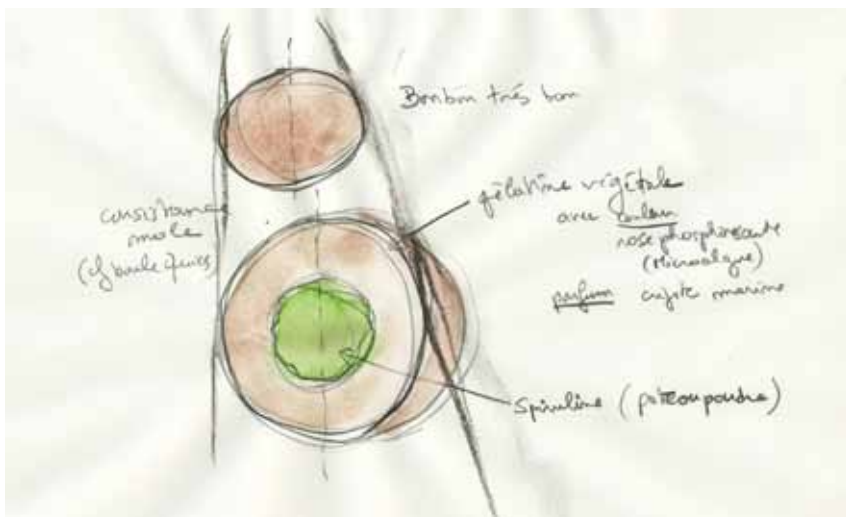
La plupart des POF de Fabrice Hyber sont très fortement connectés au corps de celui qui les utilise: leur manipulation provoque avant tout une expérience corporelle. Dans cette catégorie sont listés les POF les plus directement liés à la dimension sexuelle du corps. De nombreux POF de cette catégorie font référence aux orifices du corps humain et proposent de les combler, de les exploiter, de les déplacer. Comme l'illustre l'*Homme de Bessines* POF 125 qui se répand par ses onze orifices, le « trou » est l'interface, la zone de contact entre le corps, l'objet, et plus largement, le monde.

POF 3 Balançoire  
POF 7 Chatouille  
POF 8 Bouchons d'amour  
POF 21 Bonbon très bon  
POF 24 String d'épaules  
POF 28 Cale remonte-trou  
POF 32 Baiser d'arbre  
POF 44 Recycler  
POF 49 Double Mask

POF 57 Bagues aimantées  
POF 60 Contorsion  
POF 64 Parapluie tétine  
POF 79 Boutons pansements  
POF 88 Dilatation  
POF 92 Baiser d'œufs  
POF 109 Entrejambe  
POF 125 Homme de Bessines  
POF 155 Standing Bar



**Fabrice Hyber, POF 28**  
**Cale remonte-trou, 1992.**  
Fabriquez des cales triangulaires pour pouvoir monter dessus dans un sens comme dans l'autre.  
Testé par Fabrice Hyber, Saint-Maur, 1992. Photo © Pierre Leguillon.



**Fabrice Hyber, POF 21**  
**Bonbon très bon, 1995.**  
Fabriquez un bonbon qui sera aussi bien un aliment qu'un cosmétique. Il peut être à la fois lubrifiant et alimentaire.  
Bonbon très bon, 1995, aquarelle et dessin sur papier, 30 cm x 30 cm.

## Costumes et prothèses

Un nombre important de POF sont à porter ou à enfiler.

Ces POF jouent sur la notion de monstrueux.

Le *Sixième doigt* (POF 81), les *Lentilles à plusieurs iris* (POF 55), les *Boutons pansements* (POF 79) viennent augmenter le corps de celui qui l'utilise par greffe, hybridation, dédoublement.

*La prothèse n'est pas, chez Hyber, ce qui se substitue à un manque, mais bien plutôt ce qui s'ajoute, ce qui est en plus.*

Bernard Marcadé in Bernard Marcadé, Bart de Baere, Pierre Giquel, Hyber, Paris, Flammarion, 2009, p. 32.

POF 2 Deep Narcissus

POF 4 Casquette radar

POF 6 Peau

POF 9 Djellaba

POF 16 Pantachaise

POF 18 Entonnoir

POF 20 Valse hystérique

POF 24 String d'épaules

POF 28 Cale remonte-trou

POF 29 Échasses

POF 30 Gant à six doigts

POF 37 Son contre son

POF 40 Hotte

POF 43 Lunettes réversibles

POF 49 Double Mask

POF 51 Ted Hyber

POF 55 Lentilles à plusieurs iris

POF 57 Bagues aimantées

POF 61 Perruque radar

POF 67 Réversible

POF 79 Boutons pansements

POF 81 Sixième doigt

POF 89 C'Hyber vêtement

POF 96 Wings

POF 101 Dents colorées

POF 113 Excès d'accessoires

POF 119 Pixellisé

POF 120 Hybœuf

POF 127 Costume Jupe Chapeau

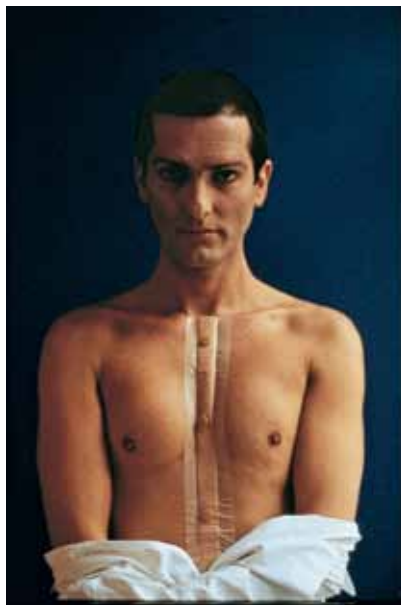
POF 128 Homme-hérisson

POF 129 Limace

POF 140 Baveur

POF 150 Geek Chair

POF 159 Siège de Jacqueline



**Fabrice Hyber, POF 51  
Ted Hyber, 1999.**

Constituez autour de vous une enveloppe transparente ayant la forme d'un ours, placez-y des ventilateurs au niveau du nez et du nombril: vous pourrez respirer un air filtré.

Elian Lille en Ted Hyber. Photographie réalisée pour la couverture de *Beaux-Arts Magazine*, n° 184, sept. 1999. Photo © Marc Damage.

**Fabrice Hyber, POF 79**

**Boutons pansements, 1998,**

Greffe des boutons directement sur des endroits stratégiques de votre corps: torse, taille, poignet, cou...

Testé par Elian Lille. « Citoxe », fondation De Appel, Amsterdam, 1998.

## POF maison et ameublement

Avec humour, les POF viennent parfois remplacer certains objets usuels de la maison (tapis, porte, escalier) pour en proposer d'autres usages. Clin d'œil au design, les objets mobiliers de Fabrice Hyber fonctionnent davantage par soustraction que par « ajout » : l'escalier « sans fin », la maison « à un seul niveau », la chaise sans dossier que l'on appuie contre un mur ont perdu leur dimension fonctionnelle mais ont gagné en ouverture. Il est désormais possible de les utiliser comme bon nous semble. Selon la formule consacrée de l'artiste, «  $1 - 1 = 2$  », la soustraction peut être un principe créateur.

*POF 1 Tapis à toucher*

*POF 16 Pantachaise*

*POF 19 Invention de la table*

*POF 38 Maison temporaire*

*POF 50 Éponge au sol*

*POF 52 Chaise contre un mur*

*POF 71 Pofier*

*POF 77 Maison à un seul niveau*

*POF 86 Porte automatique*

*POF 91 Éponge*

*POF 100 Escalier sans fin*

*POF 126 Sol à roulettes*

*POF 150 Geek Chair*

*POF 155 Standing Bar*

*POF 156 Robinets*

*POF 159 Siège de Jacqueline*



**Fabrice Hyber, POF 52**  
**Chaise contre un mur, 1997.**

*Fabriquez une chaise mobile afin de pouvoir remplacer son dossier par un mur.*  
*Chaise contre un mur, 1999, fusain et aquarelle sur papier.*



## POF végétaux

Les POF végétaux sont des arbres ayant subi une transformation. Ils sont peints, hybrides, contraints, amputés de leurs feuilles. Comme souvent dans le travail de Fabrice Hyber, le rapport à la nature qu'ils révèlent est ambigu. La violence infligée aux végétaux peut indigner : elle renvoie aussi bien à la critique émise par Fabrice Hyber d'un écologisme naïf qu'aux multiples manipulations que l'homme peut faire subir au vivant.

*POF 32 Baiser d'arbre*  
*POF 46 Arbre fruitier dans la ville*  
*POF 58 Arbre à une feuille*  
*POF 59 Hybride de plante et d'animal*  
*POF 102 Libérer les bonzaïs*  
*POF 108 Arbre peint*  
*POF 111 L'assureur*  
*POF 114 Marqueterie belge*  
*POF 122 Forêt de POF*  
*POF 130 Bonzaï à la française*  
*POF 133 Culbuto*  
*POF 141 Centrifugeuse*  
*POF 142 Rainbow Wood*  
*POF 143 Double pot*  
*POF 145 Arbre antenne*  
*POF 146 Antenne arbre*  
*POF 157 Entrave*



**Fabrice Hyber, POF 32**  
**Baiser d'arbres, 1997.**  
*Réunissez deux arbres  
par leurs branches ou leurs feuilles.*  
« Citoxe », fondation De Appel,  
Amsterdam, 1998.



**Fabrice Hyber, POF 108**  
**Arbre peint, 1999.**  
*Peignez le feuillage d'un arbre  
en vert et son tronc en marron.*  
*POF Cabaret, MAMVP, Paris, 2002.*  
Photo © Marc Domage.

## POF dessins

Le dessin est le point de départ du travail de Fabrice Hyber. Un POF est souvent un dessin dans un premier temps, avant de prendre d'autres formes. « Le dessin est un comportement », affirme Fabrice Hyber, qui l'utilise comme outil d'expérimentation, de recherche. Plusieurs POF sont ainsi des injonctions à dessiner et à expérimenter : sur du sable, sur soi-même, ou en très grand format. Dans cette catégorie, le POF, plus qu'un objet, est un nouveau comportement à adopter et à inventer.

*POF 53 Surligner*

*POF 131 Dessin provisoire*

*POF 134 Dessin vu du ciel*

## POF listes

À l'image des auteurs médiévaux, tel François Rabelais, Fabrice Hyber procède par listes et par énumération dans plusieurs de ses POF. L'impossibilité de réaliser la quasi-totalité de ces listes renvoie au fait que les POF ne s'incarnent pas toujours dans un objet, voire, n'existent que comme idée ou impulsion.

*POF 20 Valse hystérique*

*POF 25 Toutes les eaux du monde*

*POF 38 Maison temporaire*

*POF 42 Goûter tous les vins du monde*

*POF 73 Gigognes*

*POF 75 Combinaisons phonétiques*

*POF 104 Répertoire des Ogmes*

*POF 124 Livre blanc*



**Fabrice Hyber, POF 25**

***Toutes les eaux du monde, 1998.***

*Rassemblez toutes les bouteilles d'eaux de source et minérales venant du monde entier. «H2O», galerie Erna Hecey, Luxembourg, 1998. Photo © Pierre Leguillon.*



## Des POF de POF

Au sein de l'ensemble en constante évolution que sont les POF, des fusions et des absorptions peuvent se produire : certains d'entre eux naissent de la rencontre de deux ou plusieurs POF, d'autres prennent comme point de départ un premier POF pour le transformer en un second - à l'instar de l'*Épouvantail* (POF 110) qui reprend la forme du *Ted Hyber* (POF 51). Les POF de POF illustrent la façon dont, chez Fabrice Hyber, une idée en entraîne souvent une autre.

POF 22 Questionnaire

POF 66 POF Shop

POF 71 Pofier

POF 103 C'Hyber jeu en réseau

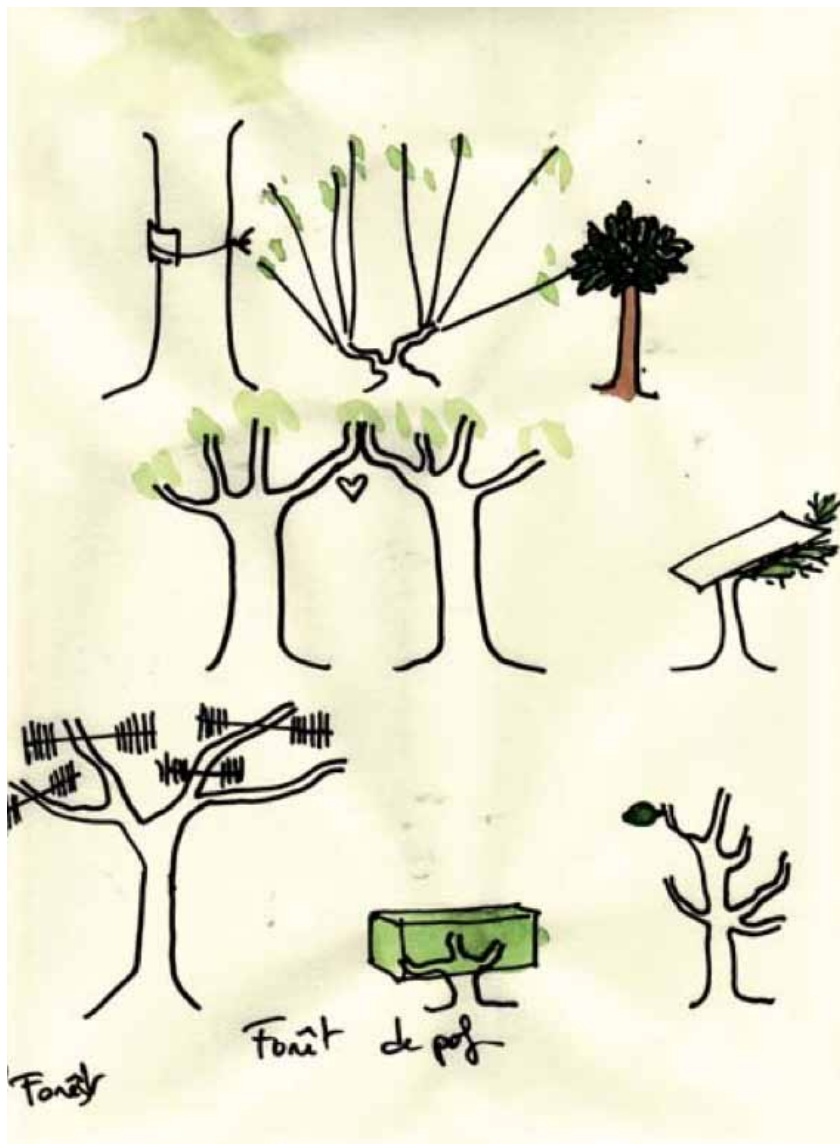
POF 104 Répertoire des Ogmes

POF 110 Épouvantail

POF 115 Greeny

POF 121 Living POF

POF 122 Forêt de POF



Fabrice Hyber, POF 122  
*Forêt de POF*, 1999.  
Réunissez tous les POF végétaux.  
Dessin et aquarelle sur papier.

# L'USAGE OU LE CHAMP DES POSSIBLES

Une exposition d'art peut certes être envisagée comme un lieu de contemplation, d'observation où l'œuvre est considérée comme l'objet du transport émotionnel, mais la présentation des POF (Prototypes d'Objets en Fonctionnement) de Fabrice Hyber offre aux visiteurs un nouveau champ d'attitudes, quasiment illimité : mouler, remplacer, échanger, confectionner, insérer, recouvrir, fusionner, utiliser, créer, relier, déposer, fixer, trouver, disposer, porter, fabriquer, éditer, adapter, écouter, enfermer, réunir, etc.

Avec plus de 150 POF réalisés à ce jour, Fabrice Hyber tente de transformer l'attitude contemplative en un « cabinet d'expériences » ; le corps et les sens du visiteur sont alors sollicités.

Les POF ne se présentent pas sous la forme d'œuvres participatives, ils proposent des tests, c'est-à-dire l'essai et la vérification des produits, mais aussi et surtout l'apprentissage d'attentes inhabituelles face à l'objet. Faire l'expérience d'un POF, c'est se confronter non seulement à un nouvel usage de l'objet, mais à l'usage lui-même débarrassé de sa finalité utilitaire.

## L'USAGE COMME SUBVERSION

Dans son ouvrage *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau (1925-1986), philosophe et historien français, analyse ces ruses subtiles, ces tactiques de résistance par lesquelles « l'homme ordinaire » détourne, à l'instar de ce que propose les POF de Fabrice Hyber, les objets et les codes imposés, par mille pratiques inventives, pour se réapproprier l'espace et l'usage à sa façon.

*En réalité, à une production rationalisée, expansionniste, centralisée, spectaculaire et bruyante, fait face une production d'un type tout différent, qualifiée de « consommation », qui a pour caractéristiques ses ruses, son effritement au gré des occasions, ses braconnages, sa clandestinité, son murmure inlassable, en somme une quasi-invisibilité puisqu'elle ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place ?) mais par un art d'utiliser ceux qui lui sont imposés.*

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p. 53.

*Si l'on veut comprendre comment les individus vivent dans les sociétés marchandes, ouvertes à la consommation matérielle et symbolique généralisée grâce aux médias, il faut se détacher d'une vision appauvrissante des consommateurs de biens et de sens, « supposés voués à la passivité et à la discipline », et réhabiliter leurs pratiques que l'on amalgame souvent dans une « culture populaire », avec tout ce que cette expression peut avoir de dégradant pour ceux qui en sont les pratiquants supposés. La description des pratiques quotidiennes qui sont aussi souvent celles des « faibles », des « dominés », c'est-à-dire de ceux qui ne sont pas auteurs ou producteurs, doit permettre d'inventorier les décalages entre les productions d'images et leurs usages – qui sont eux-mêmes de nouvelles productions.*

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p. 55.

## TESTS

*Les Testoos comme les POF Shops sont des «magasins/expositions/parcs d'attractions», les trois mêlés. Ce ne sont pas uniquement des lieux de contemplation, de consommation, ou des lieux sensuels, mais les trois à la fois. Comme tout à l'heure, quand je parlais de la vue, de l'ouïe, et du toucher. Je voudrais que les visiteurs développent tous ces éléments ensemble par eux-mêmes grâce à des lieux où tous les sens sont interrogés.*

*Il est interdit de mourir*, entretien de Fabrice Hyber avec Thierry Laurent, Paris, Au même titre éditions, 2003, p. 42.

Le principe de *Testoo* est né de la volonté d'exploiter le potentiel libidinal du lieu d'exposition, là où l'œuvre, dans l'expérience du test, devient le médiateur du désir de rencontre entre les gens. L'objet doit susciter de nouvelles appétences.



Christelle Familiari (née en 1972) s'intéresse à la relation physique avec l'œuvre. Elle confectionne au crochet des objets et des vêtements dans lesquels on peut se glisser comme cette *Cagoule pour amoureux*. Elle commercialise ensuite ces objets en incluant un protocole : l'acquéreur accepte d'envoyer une ou plusieurs images photographiques ou vidéos de l'utilisation de ces objets et autorise leur publication.



**Fabrice Hyber, POF 49**  
**Double Mask, 1996.**  
*Assemblez deux masques ensemble par leur nez.*  
La Réunion C'Hyber Rallye, 2007.

**Christelle Familiari,**  
**Cagoule pour amoureux, 1998-2002.**  
Photo, impression numérique,  
laine crochétée, 34 x 44 cm.  
© Adagp, Paris 2012.  
Photo © Laurent Duthion.

## CQFD Fabrice Hyber L'usage ou le champ des possibles

Ces préoccupations existaient dès les années 1960 et 1970, en particulier chez Lygia Clark (1920-1988). Son travail revêt l'aspect d'une exploration du corps, dans une tentative de rendre aux gestes routiniers leur signification, et de réaliser un nouvel équilibre entre l'esprit et le corps - même provisoire. Cette tentative s'accompagne d'une approche singulière du regard et de la vision. La culture artistique, privilégie traditionnellement les yeux par rapport aux autres sens ; l'acte de voir est en quelque sorte scindé du corps de l'observateur. Les expériences de Lygia Clark pourraient être interprétées comme une tentative de réintégrer la perception visuelle à l'intérieur du corps.



**Lygia Clark, *Diálogo: Óculos*, 1968.**  
Lunettes de plongée modifiées, metal et miroir; Clark Family Collection, Rio de Janeiro; Photo © Eduardo Clark, courtesy The World of Lygia Clark © 2008 The World of Lygia Clark.

**Lygia Clark, *Máscaras abismo*, 1968.**  
Sac de nylon, pierre, sac plastique rempli d'air. Source : Lygia Clark da obra ao acontecimento. *Somos o molde. A você cabe o sopra*, Pinacothèque nationale de São Paulo, 2006.



**Fabrice Hyber, *POF 2 Deep Narcissus*, 1991.**  
*Remplacez le fond d'un masque de plongée par un miroir si possible, le masque doit être transparent.*  
Testé par Eliane Pine Carrington. « Eau d'or, eau dort, Odor », 47\* Biennale de Venise, 1997. Photo © Laurent Lecat.

Les objets, masques et costumes créés par Lygia Clark dans les années 1960 sont composés de matériaux communs (cailloux, plastique, élastiques, etc.) et destinés à de simples expériences corporelles suivant un court mode d'emploi. Plus que l'objet, c'est le geste et le sens qu'il produit qui la préoccupent. Tout comme les POF de Fabrice Hyber, les «objets relationnels» de Lygia Clark (nom générique attribué à ces objets) tentent de renouveler les usages, sans renoncer à l'objet lui-même, mais en l'ouvrant au monde environnant et à l'expérience du sujet, en questionnant sa valeur fétichiste.

# FORME, USAGE ET REMISE EN CAUSE

« La forme suit toujours la fonction,  
et telle est la loi. »

Louis Sullivan (1856-1924)

Longtemps, cette formule propre au fonctionnalisme (où chaque forme a une nécessité) a prévalué et prévaut encore généralement pour la réalisation et la production des objets industriels. Mais l'expérience des POF, parfois périlleuse, tantôt difficile, voire impossible ou utopique, remet en cause notre rapport aux choses et à leurs fonctions. L'usage et ses possibilités multiples deviennent chez Fabrice Hyber une forme de subversion en transformant l'exposition, lieu de diffusion, en un lieu de production.

*Fabrice Hyber ne s'est jamais satisfait d'une vision déterministe des mots et des choses. Les mots et les choses ne sont jamais pour lui ce qu'ils sont (idéalement et objectivement) mais bien ce qu'ils sont susceptibles de devenir (potentiellement et physiquement). Il s'est toujours plu à provoquer les situations, à ne pas laisser le monde en l'état, à le pousser dans ses retranchements, plutôt que de les subir passivement. L'art de Fabrice Hyber traverse ainsi tous les états de l'invention, car il n'exclut ni la trouvaille, ni le mensonge, ni la découverte, ni le rêve, ni même l'affabulation... Cet état d'esprit qui lui fait « multiplier les possibles » l'éloigne de tout fonctionnalisme. Fabrice Hyber remet en question le fait qu'un objet « ait été fait et conçu pour ça ».*

Bernard Marcadé, in Bernard Marcadé, Bart de Baere, Pierre Giquel, *Hyber*, Paris, Flammarion, 2009, p. 18.

C'est en Italie dans les années 1970 que la critique contre le design néomoderniste, dominant depuis l'après-guerre, est particulièrement acerbe et que le « nouveau design » tend à se radicaliser. Le modernisme tout comme le fonctionnalisme y est de plus en plus attaqué en tant que modèle esthétique, économique, sociologique et culturel.

*Si le design est plutôt une incitation à consommer, alors nous devons rejeter le design ; si l'architecture sert plutôt à codifier le modèle bourgeois de société et de propriété, alors nous devons rejeter l'architecture ; si l'architecture et l'urbanisme sont plutôt la formalisation des divisions sociales injustes actuelles, alors nous devons rejeter l'urbanisation et ses villes... jusqu'à ce que tout acte de design ait pour but de rencontrer les besoins primordiaux.*

Adolfo Natalini, « A city model for a model city », *Daidalos*, n° 4, 15 juin 1982, p. 81-82.



## CQFD Fabrice Hyber L'usage ou le champ des possibles

Fondé en 1966 à Florence par Adolfo Natalini (né en 1941) et Cristiano Toraldo di Francia (né en 1941), le groupe Superstudio met en place, entre 1969 et 1971, « Le monument continu ». Ne retenant que la trame de l'architecture technologique, ils déploient – à travers une série de dessins, d'œuvres à l'aérographe et de photomontages – une grille géométrique en continu autour de la Terre. L'universalité du système de la grille est l'instrument essentiel de la transformation qu'ils entendent mener. En s'étendant à tout et partout, le carré, élément architectural basique, recouvre les villes et les paysages les plus variés, les surfaces du moindre objet; il balaie toute hiérarchie et nous ramène à l'unité de l'expérience physique immédiate des environnements.

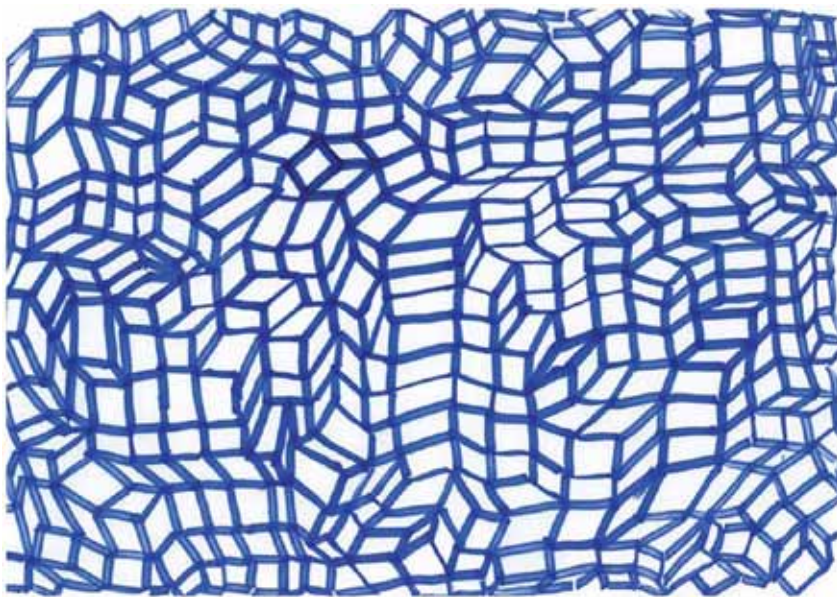


### **Superstudio, Superstudio/Backstage, 1971.**

Source: *A Retrospective of the Italian Design Studio from '66 - '78*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.

### **Superstudio, La Serie Misura, 1969-1972.**

Affiche, impression sur papier, 49,7 x 70 cm. © François Lauginie.



### **Fabrice Hyber, POF 97 Jeu sans règle, ni but, ni fin, 1997.**

Sur un grand support carré en bois, placez des petits carrés de taille identique et amovibles entre eux pour remplir toute la surface du support moins un petit carré. Il n'y a pas d'image à reconstituer. Atelier Fabrice Hyber, Paris, 1997. Photo © Eric Madeleine.

### **Fabrice Hyber, POF 68 Moucharabieh, 1997.**

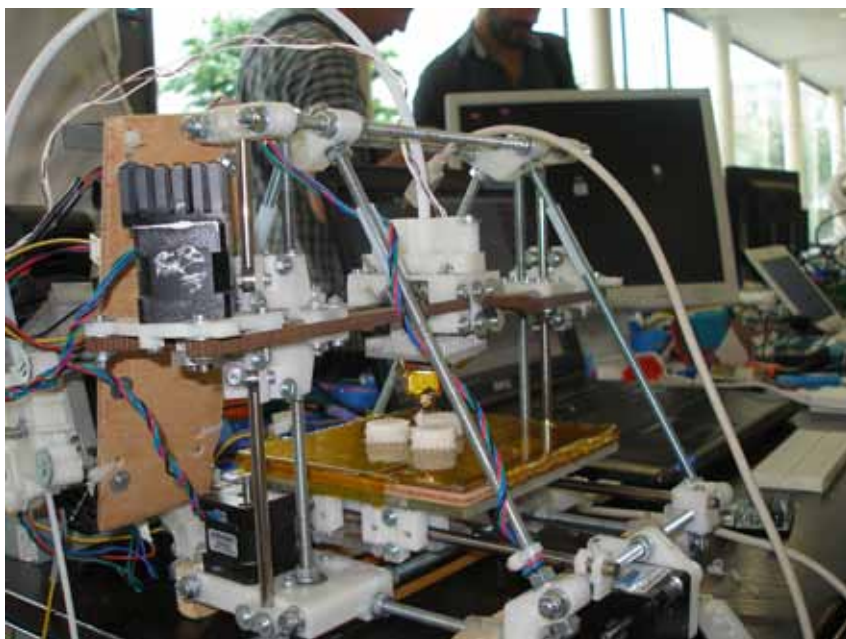
Évidez une planche de bois préalablement dessinée avec des cubes en perspective.



# DE CONSOMMATEUR À PRODUCTEUR

Certains POF, par leurs injonctions ou leurs invitations, nous font passer du statut de simple consommateur-usager à celui d'usager-producteur.

Un phénomène notoire est en train de se développer avec l'accès du plus grand nombre aux nouvelles technologies numériques : chacun peut désormais fabriquer ses propres outils et protocoles de production grâce aux Fab Labs (Fabrication Laboratories) mis en place par le Massachusetts Institute of Technology à la fin des années 1990. Les Fab Labs, réunis en un réseau mondial, sont des ateliers de prototypage ouverts à tous, composés de machines-outils pilotées par ordinateur pouvant fabriquer ou modifier rapidement, et à la demande, des biens de nature variée.



**Fabrice Hyber, POF 90**  
**Recettes, 1997.**  
*Inventez des recettes. Exemple : Téquila truffé...*

**Vue d'Usinet du tmp/lab**  
**au MAC/VAL, 2011.**

Le tmp/lab est un *hackerspace* situé à Vitry-sur-Seine. Il réunit et accueille toute personne souhaitant développer des projets au croisement de la technologie, de la culture et des arts.  
© MAC/VAL.

**Fabrice Hyber, POF 12**  
**Couture, 1996.**  
*Créez un service de couture à la disposition du public. « Testoo », Kunstraum, Lüneburg, 1996.*



Tandis que le designer est dans une large mesure associé à l'industrie et à la figure du concepteur (celui qui imagine et réalise le projet), voilà qu'il se met à élaborer des machines «maison» et à bricoler les programmes qui vont les piloter. Le développement

des Fab Labs à travers le monde court-circuite les réseaux de grande production industrielle. Pour la plupart d'entre eux, le but est d'encourager un service de proximité et la créativité des individus en proposant à chacun, designer ou non, d'utiliser des technologies qui habituellement sont du ressort de l'industrie. Les Fab Labs conduisent à de nouvelles réflexions sur la forme, fondées sur des principes tels que les variables, la multiplicité, l'indétermination. Des possibilités inédites voient le jour dans le champ de la construction, de la production et de la consommation.

Vue du Fab Lab  
de Gennevilliers, 2012.  
Photo © Léa Crespi.

## La charte des Fab Labs

**Mission :** les Fab Labs sont un réseau mondial de laboratoires locaux, qui rendent possible l'invention en donnant à tout un chacun l'accès à des outils de fabrication numérique.

**Accès :** vous pouvez utiliser le Fab Lab pour fabriquer à peu près n'importe quoi (dès lors que cela ne nuit à personne); vous devez apprendre à le fabriquer vous-même, et vous devez partager l'usage du Lab avec d'autres usages et utilisateurs.

**Education :** la formation dans le Fab Lab s'appuie sur des projets et l'apprentissage par les pairs; vous devez prendre part à la capitalisation des connaissances et à l'instruction des autres utilisateurs.

**Secret :** les concepts et les processus développés dans les fab labs doivent demeurer utilisables à titre individuel. En revanche, vous pouvez les protéger d'une diffusion industrielle de la manière que vous choisirez.

**Business :** des activités commerciales peuvent être incubées dans les Fab Labs, mais elles ne doivent pas faire obstacle à l'accès ouvert. Elles doivent se développer au-delà du Lab plutôt qu'en son sein, et de bénéficier aux inventeurs, aux Labs et aux réseaux qui ont contribué à leur succès.

En savoir plus sur :

<http://fablab.fr/>

<http://www.tmplab.org/>

# LE VIVANT / L'ORGA- NIQUE, IMAGERIE ET PROCESSUS

Assimilation, digestion, diététique, mutation, invasion, glissement, échange, prolifération, diffusion, dissémination, dilution, dégradation, mue... Le vocabulaire biologique et les métaphores organiques sont omniprésents dans les œuvres de Fabrice Hyber. Ainsi que la couleur verte que l'artiste s'est choisie dès 1986 et avec laquelle il évoque à la fois son intérêt pour le processus naturel et son goût de la mutation.

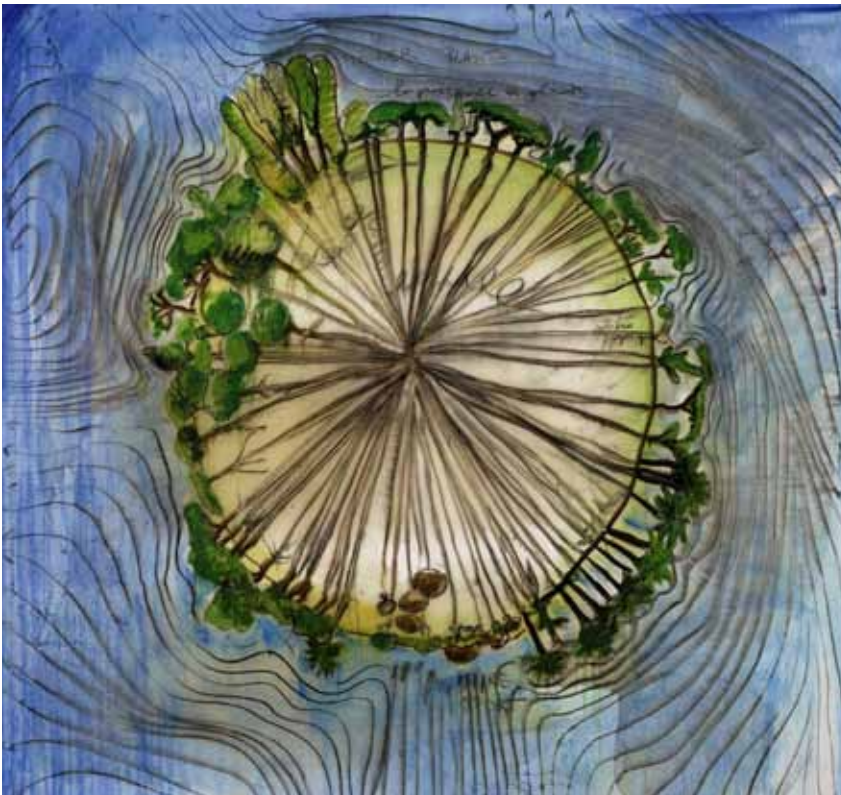
*À partir de cet instant, j'ai pensé qu'une œuvre était comme les graines de champignon qui peuvent attendre des milliers d'années avant de germer et de se répandre selon des processus de prolifération incontrôlable.*

« Fabrice Hyber, Story-Board », entretien par Fabien Sausset, in *Artpress*, n° 320, février 2006, p. 28, à propos de la série *Chez le dentiste* (1984-1987), qui comporte sept toiles réalisées successivement par associations d'idées, de mots, de formes.

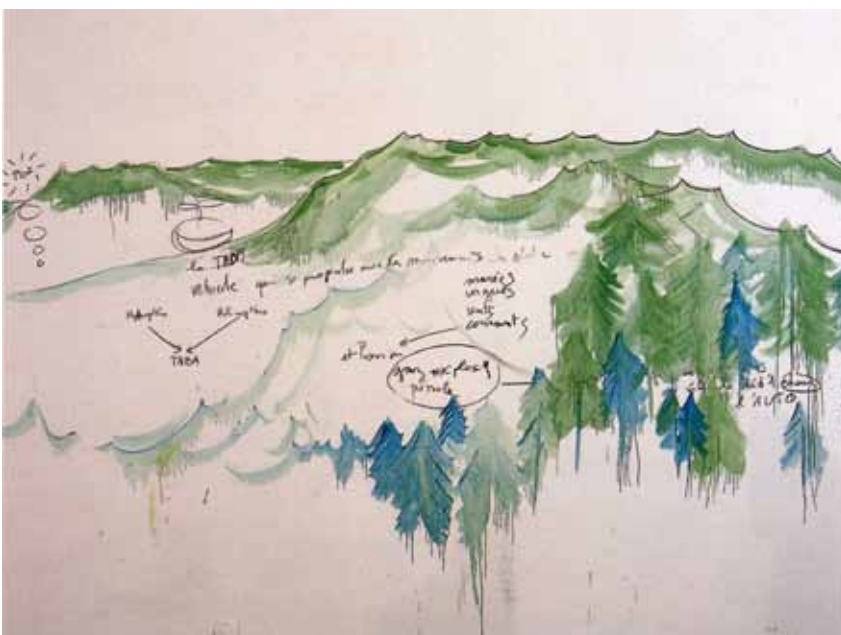


## LE RHIZOME

Les rapprochements entre la création de Fabrice Hyber et le monde vivant opèrent à plusieurs niveaux. On trouve dans son œuvre de très nombreux motifs animaux ou végétaux, ses thématiques de prédilection sont le corps, la croissance, les échanges, enfin sa pensée et sa méthode se développent de proche en proche, par rebonds, en rhizome.



**Fabrice Hyber, *Roots Friendly*, 2008.**  
Huile, fusain et résine Époxy sur toile,  
200 x 200 cm. Collection Masathis  
© Fabrice Hyber



**Fabrice Hyber, *Labyrinthe (concentré)*, 2011.**  
Huile, fusain, collage sur papier  
et résine Époxy sur toile, 116 x 89 cm.  
Photo © Marc Damage

**Fabrice Hyber,**  
***Vassivière C'Hyber rallye.***  
Dessin in situ, Centre national d'art  
et du paysage, Vassivière-en-Limousin, 2001.

## Le rhizome comme figure de la pensée et de la création

En s'inspirant de la structure et de la multiplication de certains végétaux, Gilles Deleuze et Félix Guattari développent, dans les deux volets de *Capitalisme et Schizophrénie*, la notion de rhizome. Ce système horizontal, à entrées multiples, peut être un modèle pour penser toute relation entre des éléments (semblables ou différents). Il s'oppose nettement au système ramifié vertical de l'arbre et de ses racines, qui sous-entend les notions d'origine, de subordination des parties entre elles et de hiérarchie.

*Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicules, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. [...] Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence d'un arbre ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. [...] Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de «devenirs».*

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 24, 31 et 32.



**Fabrice Hyber, POF 125**  
**Homme de Bessines, 1989.**  
Résine, édition illimitée.  
Photo © Fabrice Hyber.

Projet pour l'espace public, *l'Homme de Bessines* est à l'origine une commande du village éponyme, situé dans les Deux-Sèvres. C'est un véritable manifeste de la pensée de Fabrice Hyber : antimémorial (la statue mesure 86 centimètres car la moitié de la taille de l'artiste), multiple (dès 1989, ce n'est pas un mais six hommes en bronze peints en vert qui apparaissent simultanément sur la commune), il prolifère sur un mode viral (depuis vingt ans, plus de 1000 répliques ont essaimé dans le monde entier). Entre-temps, il est donc naturellement devenu un Prototypage d'Objet en Fonctionnement : le POF 125.

## LE CORPS LHYBERTIN

Fabrice Hyber valorise, dans ses représentations de corps et d'organismes, la dimension de réseau où circulent et se diffusent des données. Il raccorde souvent dans ses dessins le cerveau avec l'appareil digestif, subvertissant joyeusement la hiérarchie entre l'esprit et la matière. Cette pratique constante du brouillage et du croisement lui permet de s'attaquer aux tabous et au « bon goût ». L'érotisme et la diététique sont les deux facettes de ce « lhybertinage ».

### Un corps malléable, en interaction avec le monde

*Je ne suis nullement attiré par l'exploitation du corps en soi, j'éprouve même une certaine répugnance pour l'art corporel, pas plus que je ne cherche à valoriser le dégoûtant. Ce qui m'intéresse dans le fonctionnement d'un corps vivant (un être humain ou une plante verte) c'est sa capacité de transformation.*

Fabrice Hyber, « Mené dans le silence », entretien avec Catherine Strasser, in *Fabrice Hybert*, École des beaux-arts de Caen, Nantes, Éditions du DAM, 1989, p. 11.



Fabrice Hyber,  
*Exception (concentré)*, 2011.  
Huile, fusain, collage papier et résine  
Époxy sur toile, 89 x 116 cm.  
© Marc Damage

Graphique comme un code-barres, foisonnant comme un *all-over* végétal, ce tableau pointe un tabou : la relation métabolique entre des corps humains (désignés par « les morts » et « compost ») et des végétaux, ici des trèfles. Les inscriptions « naît » et « renaît » désignent la transformation.



La rencontre en 2007 avec le professeur Robert Langer, scientifique spécialisé dans l'ingénierie médicale et les biotechnologies, aiguillonne l'intérêt de Fabrice Hyber pour les cellules-souches. Elles ont la particularité de pouvoir devenir n'importe quelle cellule du corps, en fonction (notamment) de l'alimentation qu'elles reçoivent. Fabrice Hyber imagine donc une statue anthropomorphe dont le corps est composé des fruits, légumes et graines interagissant avec ces cellules.



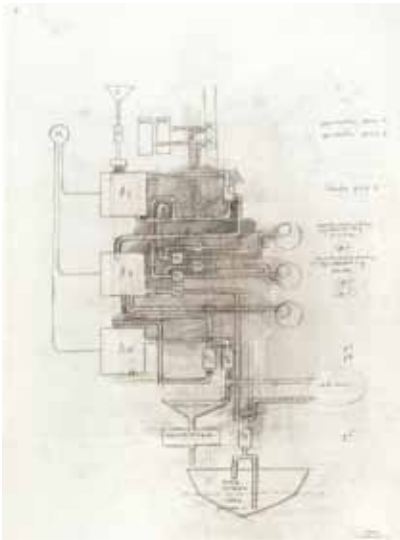
Fabrice Hyber, *POF 139 MITman*, 2007.  
Vue de l'exposition « Immortalités »,  
fondation Ekatarina, Moscou, 2010.

Fabrice Hyber, *POF 60 Contorsion*,  
testé par Eliane Fine Carrington,  
1997.  
Vidéo, 3'02", master.

Le *POF 60* n'est pas un objet mais invite à faire un usage différent, plus sensuel que fonctionnel, de son corps. Valoriser son caractère élastique et malléable, c'est aussi jouer avec les normes et les limites.



Un certain parallèle peut s'établir avec *Cloaca* de l'artiste belge Wim Delvoye, commencé dans les années 1980. Il s'agit de machines complexes qui fonctionnent comme des appareils digestifs humains. Élaborées en collaboration avec des scientifiques, alimentées par des repas complets, elles produisent, en bout de chaîne, des excréments. À la fois sérieux et scatologique, le projet emprunte à l'analogie organique pour parler finalement du statut de l'œuvre d'art.



## Un corps monstrueux

La récurrence des figures monstrueuses, doubles et déformées témoigne de l'intérêt de Fabrice Hyber pour l'hybridation comme principe central, à la fois de subversion et d'invention. Ce principe, d'abord moteur pour le dessin et la peinture, s'étend dès 1991 aux POF.

*Le monstre est avant tout un hybride, le résultat d'un croisement, une forme expérimentale. Il est (dans le dessin aussi) la rencontre de directions, de provenances diverses et produit une destination, un mouvement nouveaux. C'est sans doute dans cette dynamique (comme la mutation) que je trouve mon principal intérêt.*

Fabrice Hyber, « Mené dans le silence », entretien avec Catherine Strasser, in *Fabrice Hybert*, École des beaux-arts de Caen, Nantes, Éditions du DAM, 1989, p. 10.



**Wim Delvoye, Study # 35, 1997-2001.**  
Crayon, aquarelle et marqueur sur papier, 62 x 43 cm. Collection particulière, Belgique. Photo © Studio Wim Delvoye. © Adagp, Paris 2012.

**Wim Delvoye, Study # 228, 2003.**  
Crayon et marqueur sur papier, 75,5 x 55,5 cm. Collection particulière, Belgique. Photo © Studio Wim Delvoye. © Adagp, Paris 2012.

**Fabrice Hyber, De fil en aiguille, 1988.**  
Fusain et huile sur toile, 190 x 130 cm. Collection particulière. © Studio Adagp, Paris 2012.

**Fabrice Hyber, POF 81  
Sixième doigt, 1997.**  
Photo © Eric Madeleine.



**Fabrice Hyber, *Sans titre*, 1987.**  
Huile sur toile.  
Collection de l'artiste.

**Fabrice Hyber, *POF 59***  
***Hybride de plante et d'animal*, 1997.**  
Vue de l'exposition « Diététique »,  
Le Confort Moderne, Poitiers, 1998.  
Photo © Marco Fedele di Catrano.

Réactivées par les travaux scientifiques sur la génétique ou la greffe, l'imagerie et la thématique de la métamorphose trouvent pourtant leur origine dans les mythes, la littérature antiques, et l'ornementation grotesque de la Renaissance.



**Fabrice Hyber, *Pomme humaine*, 2008.**  
Huile, fusain, collage papier et résine  
Epoxy sur toile, 150 x 150 cm.  
Collection particulière, Londres.

Dans les années 1970, Giuseppe Penone, artiste de l'Arte povera, réalise dans la nature des sculptures ou des actions qui mettent en relation le végétal, sa croissance, son temps long, avec le corps humain. Il fait pousser des courges contre des moules reproduisant son propre visage ; le fruit obtenu est ensuite moulé en bronze.

*Ces courges sont des monstres, des cas tératologiques, des prodiges dignes des cabinets de curiosités. Elles rappellent par certains côtés les gravures de Granville ou les hybridations surréalistes. [...] L'hybride relève en outre traditionnellement de la magie, voire du maléfice. On songe encore à la tradition maniériste de la « grottesque », univers ludique, fantastique, décoratif et souterrainement subversif: le passage d'un règne à l'autre est une transgression, surtout s'il s'accompagne d'une atteinte portée à l'intégrité de l'image humaine.*

Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994, p.170.



**Giuseppe Penone,**  
**Zucche [Courges], 1978-79.**  
Bronze. Collection Crex, Zürich.  
Photo © Nanda Ianfranco © Adagp, Paris  
2012.

## MUTATION ET MOBILITÉ

Ce qui intéresse le plus Fabrice Hyber dans l'observation du monde organique semble être les notions de croissance, d'énergie, de mobilité et la possibilité de la mutation. Emprunter à la nature des mécanismes et des motifs est aussi une façon d'interroger le statut de l'œuvre d'art : objet ou geste, constat ou proposition, finie ou en constante redéfinition ?

Concernant l'art, comme la nature, Fabrice Hyber valorise et applique un « principe dynamique ».



Fabrice Hyber, *Élevage de mouches dans une ruche d'abeilles*, 1988.  
112 x 69 x 46,5 cm.  
Collection Michel Poitevin.  
Photo © Fabrice Hyber.

Provocatrice, l'installation *Élevage de mouches dans une ruche d'abeilles* propose de remplacer une société hiérarchisée d'insectes indispensables à la vie, et à l'image très positive, par un groupe de diptères asociaux et vecteurs d'agents pathogènes.



**CQFD Fabrice Hyber** Le vivant / l'organique, imagerie et processus

*Les mouches dénoncent le leurre communautaire et je préfère être une mouche qu'une abeille – les mouches mutent d'une génération à l'autre, les abeilles sont en train de mourir.*

Fabrice Hyber, « Mené dans le silence », entretien avec Catherine Strasser, in *Fabrice Hybert*, École des beaux-arts de Caen, Nantes, Éditions du DAM, 1989, p. 10.

Si l'animal se définit par sa capacité de déplacement, c'est l'inverse qui caractérise les végétaux. Toujours sur ce principe de glissement d'une espèce ou d'un règne à l'autre, Fabrice Hyber réalise beaucoup d'œuvres où le végétal n'est plus regardé comme une ressource, ni comme un élément inerte et décoratif, mais « conquiert » l'espace en devenant mobile.



**Fabrice Hyber, *Envers*, 2008.**  
Huile, fusain et résine  
Époxy sur toile, 150 x 150 cm.  
Courtesy galerie  
Jérôme de Noirmont, Paris.



**Fabrice Hyber, *L'Île flottante*, 2012.**  
Canal Saint-Félix, Nantes. Œuvre réalisée  
dans le cadre d'« Estuaire ». Photo © IB.

## Naturel vs. domestique

En 1997, Fabrice Hyber placarde dans la ville autrichienne de Bregenz des affiches signées du « Bonsai Liberation Front » [Mouvement de libération des bonzaï], invitant le public à réaliser ce qui deviendra le *POF 102*: planter en pleine terre leurs arbres nanifiés. Il réactive l'action en 1999 au CCAC Institute de San Francisco. Il existe aujourd'hui trois sites dans le monde où des bonzaïs « reprennent leurs aises ».

Ce mimétisme avec les modalités et les objectifs d'une campagne écologique, cet appel au public et cette façon d'opposer nature sauvage et domestication du vivant rappellent plusieurs actions symboliques de l'artiste allemand Joseph Beuys.



Engagé politiquement (il a participé à la fondation du Parti vert allemand pour lequel il a été plusieurs fois candidat), Joseph Beuys a manifesté par des gestes forts ses préoccupations éthiques et sa croyance en l'art comme force de transformation sociale. En 1982, pour la Documenta VII, il lance une souscription publique destinée à financer la plantation et l'entretien de 7 000 chênes dans la zone urbaine de Kassel. L'artiste plante lui-même le premier, son fils Wenzel

plante le « dernier » cinq ans plus tard. Si Fabrice Hyber ne partage pas cette vision « rédemptrice » de l'écologie, il adopte les principes de dissémination et de prolifération.

Trente ans après l'action de Joseph Beuys, Maria Loboda propose pour la Documenta XIII une œuvre qui se raconte comme une fable : pendant les cent jours de la manifestation, vingt cyprès en pot traversent la pelouse qui fait face à l'Orangerie de Karlsaue, à Kassel. Leurs trajectoires obéissent aux principes stratégiques des armées en campagne. L'artiste attire l'attention sur le lien formel et historique entre l'art des jardins et le pouvoir militaire, la contrainte du végétal et celle du corps.



Fabrice Hyber, affichage dans la ville, pour la manifestation «*Kunst in der Stadt*» au Kunsthaus de Bregenz, juillet-septembre 1997.



Joseph Beuys, *7 000 Eichen [7 000 Chênes]*, Documenta VII, Kassel, 1982.  
Vue d'une rue de Kassel en 1984.  
Photo © Dieter Schwerdtle/  
Documenta Archiv. © Adagp, Paris 2012.

Joseph Beuys, *7 000 Eichen [7 000 Chênes]*, Documenta VII, Kassel, 1982.  
Photo © Dieter Schwerdtle/  
Documenta Archiv. © Adagp, Paris 2012.



Le 28 août, à vingt jours de la fin de la Documenta.  
Maria Loboda, *The Work is dedicated to an Emperor*, 2012.  
20 cyprès sempervirens, dimensions variables. Courtesy Maria Loboda et galerie Schleicher+Lange, Krome Gallery, Maistrerravalbuena.

# UNE ŒUVRE ÉCOLOGIQUE ?

## Le vert Hyber

Le vert est une couleur ambiguë : c'est celle de l'écologie et de la vitalité du végétal chlorophyllien, celle du poison et de la maladie aussi. S'entretenant avec Thierry Laurent, Fabrice Hyber revient sur son choix de la couleur verte comme « emblème ».

*FH: Le vert n'est pas une couleur froide mais au contraire énergisante. Le bleu est une couleur froide. Mais pas le vert. Le rouge est en revanche une couleur fermée.*

*TL: Comment en es-tu venu à adopter ce vert si spécifique ?*

*FH: C'est lors de ma première exposition en 1986, qui s'appelait « Mutation ». C'était ma première exposition personnelle, et donc je changeais d'attitude, encore une attitude ! Je muais, et la mutation dans l'esprit général des gens n'est pas revêtue d'une valeur bénéfique, la mutation est vue comme n'étant pas bonne pour la vie, une forme de mort. En ce qui me concerne, je considère la mutation comme un processus très agréable, et j'ai voulu le dire à tout le monde.*

*TL: La mutation comme plaisir ?*

*FH: Un traumatisme à digérer.*

*TL: Une faculté de changer soi-même, d'aller donc vers l'autre, de digérer l'altérité ?*

*FH: Tout à fait. Et je voulais offrir cette « mutation » en cadeau aux gens qui viendraient voir l'exposition. J'ai alors conçu un petit livre, dans lequel il y avait un texte de Pierre Giquel qui s'intitulait Monstre. Sur la couverture de ce livre, je n'ai pas voulu inscrire le mot « mutation », mais mettre la couleur la plus verte, la plus artificielle qui soit, et là, on comprend très bien pourquoi.*

*TL: L'artifice comme symbole de la mutation ?*

*FH: Non, l'artifice c'est tout ce que l'on fabrique. J'ai commencé à utiliser le vert au moment de l'exposition « Mutation », et j'ai en même temps décidé que cette couleur accompagnerait mon travail toute ma vie, ma seule obsession.*

*« Il est interdit de mourir », entretien entre Fabrice Hyber et Thierry Laurent, Paris, Au même titre Éditions, 2003, p. 16-18.*



## CQFD Fabrice Hyber Le vivant / l'organique, imagerie et processus

Des relations constantes entre l'art et le vivant ne font pas de Fabrice Hyber un artiste écologique orthodoxe. En effet, tout ce qui est en mouvement, évolutif, mutant est pour lui positif, à l'opposé de la logique environnementale classique qui vise plutôt la restauration d'un équilibre perdu. Il prône une écologie non pas comportementale, mais «mentale», paraphrasant le concept proposé par Félix Guattari dans *Les Trois Écologies* (Paris, Galilée, 1989).

*Je ne supporte pas cette écologie dont on nous parle constamment dans tous les médias, je pense qu'une réelle écologie est véritablement généreuse et non pas nostalgique et asséchée. [...] La substitution définit un espace de falsification et il est simplement impossible de d'ajouter quelque chose de faux, de prolonger par contre, oui. C'est dans cette différence que se situe l'écologie revisitée. Toute mutation, transformation, déformation, tout changement ... tout ce qui bouleverse, choque, stresse, pollue est à revoir à la hausse.*

Fabrice Hyber, in Frédéric Bouglé, *1 - 1 = 2, entretiens avec Fabrice Hybert*, Nantes, éditions joca séria, 1992, p 32-33 et 54.

Certains POF sont à cet égard très provocateurs quand ils érigent en emblèmes de l'innovation des symboles extrêmes de la marchandisation du vivant et de la réification de la nature. Ainsi du *POF 145 Arbre antenne*, qui évoque cette pratique des grands opérateurs de télécommunications qui camouflent des antennes-relais en arbres. Ainsi du *POF 17 Peaux d'animaux morts*, qui imagine un substitut enfantin pour imiter le mouvement d'animaux en utilisant des fourrures, ou du *POF 108 Arbre peint*, qui restreint le végétal à son seul caractère décoratif.



**Fabrice Hyber, POF 145  
Arbre antenne, 2008.**

Vue de l'exposition « Du pur Hyber », galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 2008.

**Antenne-relais Bouygues Télécom  
à Tassin-la-Demi-Lune, France.  
Photo © D.R**



**Fabrice Hyber, POF 17  
Peaux d'animaux morts, 1997.  
Gardez des fourrures entières d'animaux  
morts, posez-les sur des ballons:  
le mouvement de ceux-ci vous donnera  
l'illusion que les animaux sont encore en vie.**

**Fabrice Hyber, POF 108 Arbre peint.  
POF Cabaret, MANVP, Paris, 2002.  
Photo © Marc Domage.**

## Conserver, recycler, préserver... quelques propositions artistiques

En regard du travail de Fabrice Hyber, nous pouvons mentionner quelques dispositifs artistiques, des années 1970 à aujourd'hui, qui servent explicitement un discours environnemental.

Entre 1967 et 1972, l'artiste allemand Hans Haacke réalise des œuvres dont les matériaux sont vivants. En important plantes ou animaux dans les galeries et les musées ou en réalisant des interventions symboliques en pleine nature, il soulève des questions environnementales. Le 20 juillet 1970, près de la Fondation Maeght, située à Saint-Paul-de-Vence, il libère ainsi dix tortues en voie de disparition achetées dans une animalerie.

Il est un des pionniers de « l'éco-art » et développe à cette époque des collaborations avec des ingénieurs et des experts.

En 1972, dans une salle du musée municipal de Krefeld, Hans Haacke réalise une œuvre qui fonctionne comme une petite centrale d'épuration du Rhin. Il vise la prise de conscience du public et interroge le statut de l'artiste et de l'œuvre dans un système politique et institutionnel plus large.

*L'eau, récupérée à l'endroit où les égouts de la ville se déversaient dans le fleuve, passait par toute une série d'étapes de traitement. Par une conduite, l'eau propre arrivait finalement jusqu'au jardin du musée où elle rejoignait une nappe phréatique. Mais avant de quitter le bâtiment, l'eau purifiée remplissait un grand aquarium contenant des poissons rouges. La proposition faisait très clairement écho à des préoccupations écologiques. À l'époque, la municipalité de Krefeld rejetait toutes ses eaux usées dans le Rhin sans les avoir traitées au préalable.*

Hans Haacke, entretien avec Julie Ramos, in *Ecoplasties, Art et environnement*, ouvrage collectif dirigé par Nathalie Blanc et Julie Ramos, Paris, Manuella Éditions, 2010, p. 189-192.



**Hans Haacke,**  
**Rhinewater Purification Plant, 1972.**  
Containers en verre et acrylique, pompe, eau provenant du Rhin pollué, tubes, filtres, produits chimiques, poissons rouges, drainage vers le jardin. Museum Haus Lange, Krefeld © Hans Haacke.  
© Adagp, Paris 2012.

Les artistes du groupe Superflex, fondé en 1993, proposent des outils, modèles et prototypes que des « usagers » peuvent adapter et modifier à leurs besoins. C'est de manière opérationnelle, et pas seulement symbolique ou esthétique, qu'ils envisagent d'agir sur le réel.



Superflex, *Supergas, Morogoro, Tanzanie, 1997.*  
Photo © Superflex.

*Supergas* existe depuis 1996, c'est une unité de production de gaz qui répond aux besoins domestiques et d'éclairage d'une famille rurale « moyenne » des pays du Sud. Elle est alimentée par des excréments animaux ou humains

Respectivement scientifique et paysagiste, Andrea Caretto et Raffaella Spagna fabriquent des installations complexes, fonctionnelles et souvent participatives, qui explorent les interactions entre l'humain et d'autres organismes. L'action *Esculenta Lazzaro [Revitalisation de comestibles]* a elle aussi vocation à essaimer et à être reproduite ailleurs. Elle vise à restaurer le végétal comme un élément vivant, au contraire d'un produit normé, calibré, dont on aura artificiellement arrêté la croissance. Les végétaux achetés dans le commerce sont revitalisés, puis replantés en pleine terre, où ils produiront une descendance.



Caretto et Spagna, *Esculenta Lazzaro - Action de régénérer des organismes végétaux cultivés, depuis 2004.*  
Installation pour la Triennale de Turin, novembre 2005-mars 2006.  
© Caretto et Spagna.

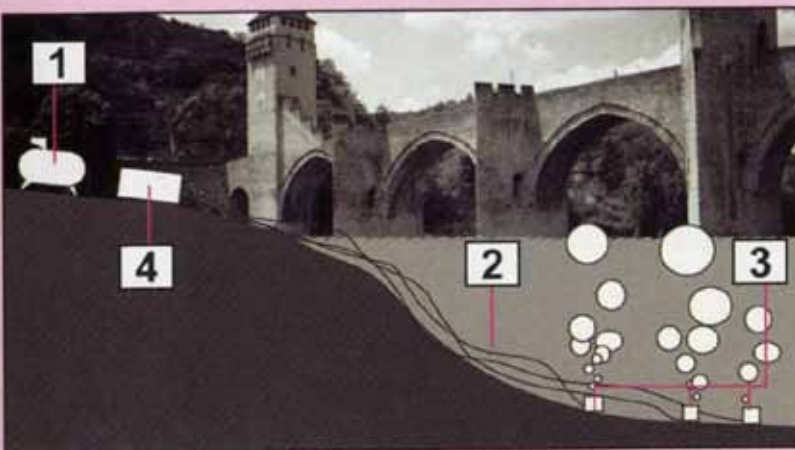
Caisses en bois, légumes revitalisés, lampes agricoles, ventilateurs, serres tunnels en fer, bêche agricole, caisse de marché en bois, diapositives sur moniteur LCD, pots en verre contenant de l'eau et des légumes en phase de revitalisation, matériel documentaire.



À plusieurs reprises, dans différents contextes, Malachi Farrell a réalisé *Bubbles*, une œuvre discrète comme une greffe sur le réel, qui emprunte ses modalités d'apparition à des manifestations-chocs d'activistes environnementaux. L'artiste met également à disposition un mode d'emploi qui permettrait la multiplication et la propagation de l'œuvre hors de son contrôle.

**COMMENT FAIRE / INSTRUCTIONS**

Prendre un compresseur à air [1]. Y brancher des tuyaux lestés sous l'eau [2]. Les munir de 24 valves de lave-linge [3]. Relier le tout à un ordinateur programmé pour gérer le débit d'air [4].



Take an air compressor [1]. Connect it to the weighted tubes under the water [2] and equip them with 24 washing-machine valves [3]. Hook it all up to a computer [4] and programme it to control the air flow.

Durée / Length : 5mn ou/or 7 mn  
Sans bande sonore / No sound track

Malachi Farrell,  
Schéma pour *Bubbles*,  
œuvre in situ, 1993.  
Domaine de Kerguéhennec;  
1994, Amsterdam;  
1999, Printemps de Cahors;  
2000, parc de Heverlee  
© Adagp, Paris 2012.



Olafur Eliasson s'appuie sur des phénomènes et des processus issus des sciences naturelles, et travaille sur la perception de nos environnements quotidiens. Entre 1998 et 2001, dans cinq villes d'Europe, d'Asie et d'Amérique, il a réalisé le projet *Green River*. À un endroit de la rivière qui traverse la ville, il déverse clandestinement de l'uramine, un pigment qui la colore entièrement en vert. À l'opposé de l'image saine et positive de l'eau vive, la couleur verte signale ici l'irradiation, la pollution...

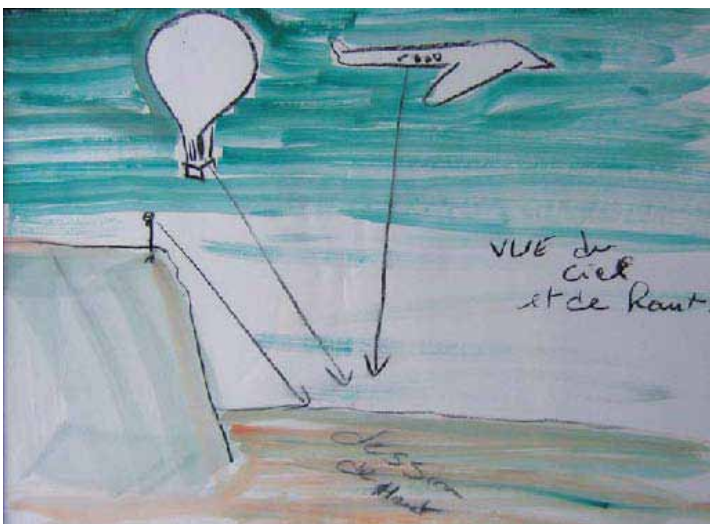
Olafur Eliasson,  
*Untitled (Green River Project)*,  
Los Angeles, 1999.  
Source: Jens Hoffman et Joan Jonas,  
*Action*, éditions Thames and Hudson.

# PRATIQUE DU DESSIN

Le dessin, matérialisation primordiale de la pensée artistique de Fabrice Hyber, est à l'origine de toutes ses sculptures, installations et vidéos, mais également des POF (Prototypes d'Objets en Fonctionnement). De ces dessins émergent aussi des *Peintures homéopathiques*, grands tableaux créés comme des story-boards, synthétisant les recherches et les notes de l'artiste sur un thème.

*Il y a quelque chose dans le dessin qui aide à être culotté, à découvrir sans cesse. Souvent mes dessins ressemblent à des dessins de projets mais sans projets ou alors celui d'une biochimie impalpable. Le dessin est un très bon outil pour passer de l'intime au global, pour défaire les murs, dissoudre les emblèmes.*

Fabrice Hyber, cité dans *Dessins: acquisitions 1992-1996*, musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 47.



**Fabrice Hyber, POF 134**  
*Dessin vu du ciel, 1997.*  
Faites de grands dessins  
pour qu'ils ne soient visibles que du ciel.  
Crayon et aquarelle sur papier.



# TROIS FONCTIONS DU DESSIN : INVENTER, MONTRER, DOCUMENTER

## Dessiner pour inventer

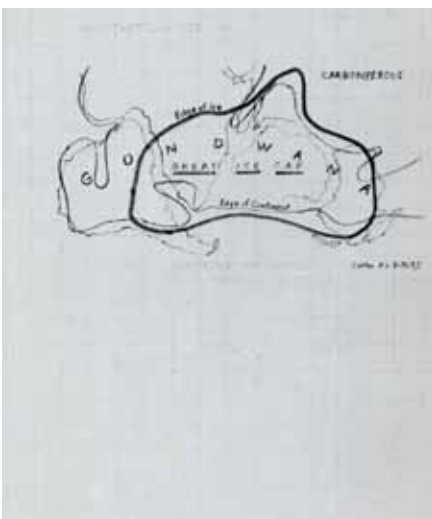
Pour Fabrice Hyber, le dessin est un espace expérimental. Sur une feuille de papier, toutes les expériences, tous les rapprochements peuvent être tentés. Si certains dessins donnent lieu à des sculptures ou des projets en trois dimensions, les œuvres n'ont pas besoin de ce passage au volume pour transmettre les enjeux et les points de résistance travaillés par l'artiste.

Cette pratique du dessin n'est pas isolée dans la création contemporaine. L'artiste américain Robert Smithson (1938 - 1973) se servait également du dessin pour chercher, imaginer, mettre au point ses Earth works et ses installations. Chez ces deux artistes, le langage est aussi un élément central : il est à la fois porteur d'informations et signe graphique. Il est en outre intéressant de penser la pratique de Fabrice Hyber comme un écho à celle de l'esquisse, celle-ci envisagée par Philippe-Alain Michaud non en tant que préparation mais au contraire territoire de liberté pour l'artiste.



**Robert Smithson,**  
*Île Flottante pour voyager  
autour de l'île de Manhattan, 1970.*  
Stylo, 46 x 58 cm.

Collection Joseph E. Seagram & Sons.  
Le projet est un voyage dans le temps.  
Il implique de prendre des échantillons  
de plantes qui poussaient auparavant  
sur le site de Manhattan et de les  
transporter comme des touristes  
autour de la ville moderne.



**Robert Smithson,**  
*Earth Map for Mexico  
(Gondwanaland), 1969.*  
Stylo, crayon, encre, 56 x 43 cm.  
Photo © Robert Smithson Estate.

Gondwanaland est une sorte de mémoire,  
racontait Robert Smithson.  
Pourtant ce n'est pas un souvenir, mais  
un territoire sans nom qui a été repensé  
pour devenir la carte d'une Impasse.  
On ne peut pas visiter Gondwanaland,  
mais on peut visiter sa carte.



**Fabrice Hyber, ZOO, 1997.**

Aquarelle, fusain et papier sur toile.

Chaque animal représente un comportement que Fabrice Hyber souhaite s'approprier, notamment dans ses capacités à changer de milieu: l'oiseau qui pêche ou, au contraire, le poisson volant. L'artiste étudie à travers ce dessin la possibilité d'un « zoo hybride ».



**Fabrice Hyber, Vent + + +, 2006.**

Estampe, pierre lithographique 56,5 x 76,3 cm. Collection MAC/VAL.

Le dessin met en image une hybridation entre un jouet, le culbuto et un végétal, l'arbre. Les flèches indiquent la dynamique et les mots « sol solide et imperméable », « sol de ville » orientent de manière ambiguë vers le dessin préparatoire. Le dessin original a été intégré dans le POF 133 Culbuto. Lui fait également écho L'Île Flottante, installation réalisée à Nantes dans le cadre d'Estuaire 2012.

Pour Philippe-Alain Michaud, la pratique de l'esquisse à partir du XVI<sup>e</sup> siècle devient un outil de libération pour les artistes. À l'opposé de l'huile et du résultat fini, elle offre un espace où les artistes peuvent déformer, tordre, défigurer, raturer, en un mot *rechercher*.

*«L'esquisse (schizzo, «jaillissement», «giclure», «éclaboussure»), écrit Vasari (Les vies de plus illustres peintres, sculpteurs et architectes, 1558), est «un premier genre de dessin qui se fait pour trouver le mode des attitudes, et la première mise en place de l'œuvre; on la fait en forme de tache (macchia), et nous n'y fixons qu'une simple ébauche (bozza) de l'ensemble. Et parce que l'impétuosité (furor) de l'artiste l'exprime en peu de temps, à la plume, au charbon ou avec tout autre outil à dessin, et seulement pour rendre un souvenir présent à l'esprit, pour cette raison, on l'appelle esquisse».*

*[...] à partir des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, la disponibilité accrue du papier relativise la situation de pénurie qui avait conditionné sa pratique au temps de la première Renaissance: les artistes l'emploient désormais avec moins de parcimonie. Le travail à la pointe d'argent ou à la plume sur papier teinté qui mettait en évidence la dimension linéaire du dessin et accentuait son caractère définitif et maîtrisé est peu à peu relayé par l'usage de la pierre noire et de la sanguine: en permettant une plus grande vitesse dans la réalisation et l'investissement ou le couvrement sans préméditation de surfaces non préparées, c'est-à-dire une exécution rapide et improvisée, l'emploi de ces matériaux autorise les artistes à une plus grande spontanéité dans l'expression et conduit à la multiplication des esquisses, multiplication où Luigi Grassi a pu voir un signe de l'émergence d'une sensibilité moderne dans la conception du dessin.*

*Désormais, les recherches et les tâtonnements expérimentaux des artistes ne se font plus sur des tablettes recouvertes de cire ou de poudre d'os, mais sur des surfaces de papier pareilles à des ardoises magiques dont les images ne s'effaceraient pas.»*

Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, Paris, Centre Pompidou et Éditions du Musée du Louvre, 2005.



**Antonio Molinari,**  
*Orphée combattant les femmes,*  
*fin du XVIIIF.*  
Plume et encre brune, lavis brun,  
sanguine, 24,3 x 34,4 cm. Musée du  
Louvre, Paris. Photo © Jean-Gilles Berizzi

## Dessiner pour montrer

Le dessin possède une qualité particulière qui est de s'affranchir de l'espace. Il permet, sous des formes variables – plans, cartes, schémas – de figurer ce qui n'est pas forcément visible : les flux, les énergies, les fonctionnements. Cette capacité d'abstraction et de synthétisation de l'information est souvent utilisée par Fabrice Hyber, notamment pour représenter les POF.



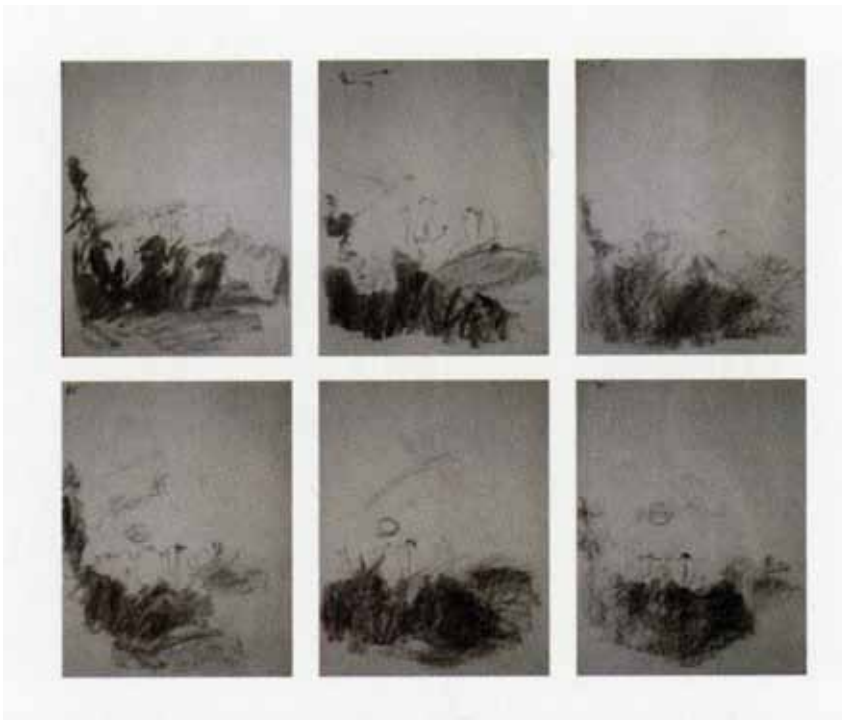
**Fabrice Hyber, POF 105 Taba, 2002.**  
*Véhicule qui puise son énergie dans les*  
*mouvements de fluides (vents, liquides, ondes...)*  
Taba, 2012. Crayon et aquarelle sur papier.

**Fabrice Hyber, POF 44 Recycler, 1999.**  
*Faites vivre des déchets. Exemple: à l'aide*  
*d'un tuyau, reliez votre bouche à votre anus*  
*ou votre bouche à votre appareil génital.*  
Aquarelle et crayon sur papier.



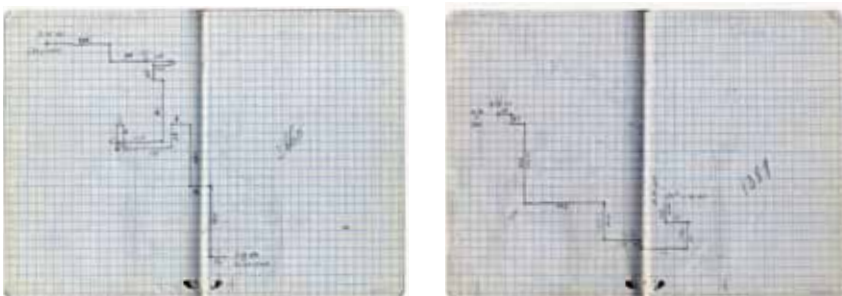
## Dessiner pour documenter

Sous la forme de la trace, du parcours, de la notation graphique, le dessin possède aussi une qualité documentaire. De nombreux artistes jouent sur les frontières impliquées dans la production graphique de la trace : mémoire, déformation, échelle, subjectivité.



**Fabrice Hyber, *La Lune en tête*, 1981.** Suite de 140 dessins, crayon à papier, dimensions variables.  
Le 11 novembre 1981, l'artiste documente la « montée » et la « descente » de la lune sans regarder le support sur lequel il les inscrit. C'est une des premières œuvres de l'artiste, alors encore étudiant. Le dessin y est traité comme un outil d'enregistrement. Il s'agit de capturer un flux qui passe de l'œil à la main qui trace sur le papier.

Fidèle à sa pratique, Francis Alÿs entreprend une série de marches dans Manhattan. L'action devenue invisible doit être réimaginée à partir de sa « documentation graphique ». Le schéma donne l'image du trajet dans la ville et fournit des informations topographiques. Noms des rues de départ et d'arrivée, horaires de début et de fin. Et des séries de chiffres dont le référent n'est pas indiqué. Le papier quadrillé évoque le cahier d'écolier en même temps que le plan orthogonal de la ville.



**Bouchra Khalili, *The Constellations (The Mapping Journey)*, 2011.** Sérigraphies, 45 x 65 cm. Collection Cité nationale de l'histoire de l'immigration. © Adagp, Paris 2012.

Bouchra Khalili fait tracer des parcours dans l'espace méditerranéen par des migrants du Sud vers les pays du nord. Le dessin, surimposé sur la carte géographique, est transposé sur un fond bleu monochrome. Les dessins, qui sont aussi témoignages, traces, gestes d'écriture, se muent en étoiles... en une constellation de trajectoires et d'existences.

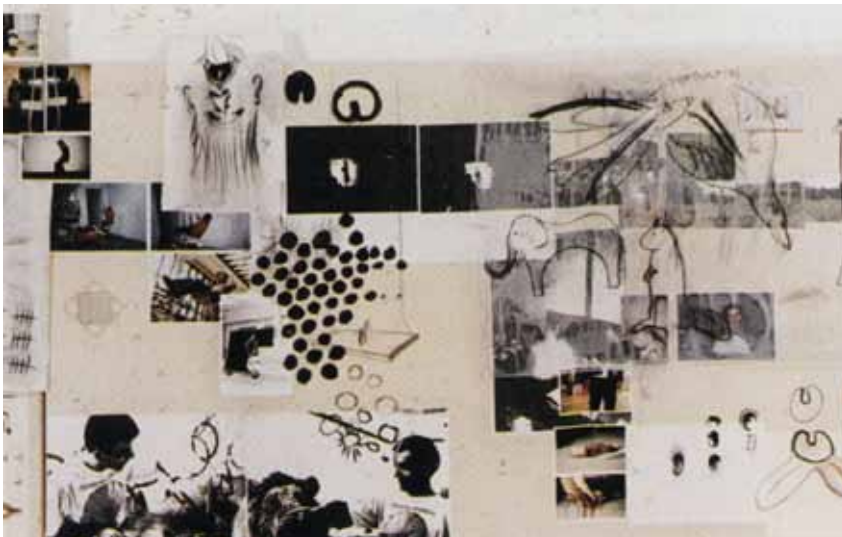
**Francis Alÿs, *Pacing*, septembre - décembre 2001,** journal d'une action, stylo sur cahier, 16 x 22 cm chacune. Photo © D.R.



# GENÈSE D'UNE PEINTURE HOMÉOPATHIQUE

*Les peintures homéopathiques constituent des chocs, des traumatismes, des trucs pas forcément beaux, pas forcément agréables, des choses taboues. Pour faire avaler ces petits désagréments, ces peintures [...] sont mises dans une sucrerie, enrobées dans des matières douces, du papier, du dessin, de l'aquarelle, de la résine, de la colle. C'est comme une grande sucrerie qui paraît douce, mais quand on regarde bien, c'est plein de petites aspérités.*

Fabrice Hyber, *Hyber*, Paris, Flammarion, 2009, p. 23.



Fabrice Hyber, *Peinture homéopathique n°11, «made in Jerusalem», 1996.*  
Technique mixte. Vue de l'exposition W6, Musée de Jérusalem, 1996. (Détail).  
Photo © D.R.

Les dessins de Fabrice Hyber engendrent *Les Peintures homéopathiques*. Celles-ci sont des assemblages ou, plus précisément, des montages, faisant se juxtaposer et se superposer un réseau éclaté de photographies, de dessins, de peintures, de notes, de graphiques et même quelquefois d'objets. L'ensemble est ensuite recouvert par une épaisse couche de résine qui produit, à certains endroits, des effets de loupe. De 1986, date de la peinture n° 1, à 2012, Fabrice Hyber a réalisé une vingtaine de peintures homéopathiques. En parallèle à la rétrospective des *POF* au MAC/VAL a lieu une rétrospective des *Peintures homéopathiques* à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, du 6 octobre 2012 au 6 janvier 2013.

<http://www.fondation-maeght.com/>

## L'origine des peintures homéopathiques

*En 1986, je réalisais des œuvres qui se développaient selon de multiples formes. La critique principale portait sur le « dispersion ». J'ai alors voulu montrer que tout était lié. Pour faire le point, il fallait que j'écrive et dessine le story-board de ce que je venais de réaliser. En le construisant, celui-ci n'avait pas une seule mais de multiples entrées et scénarios. Plus complexes qu'un film sur mes œuvres, les story-boards sont devenus essentiels pour décrire toutes les ramifications de ma pensée. À absorber par bribes, le titre m'est apparu évident : peinture homéopathique.*

Fabrice Hyber



**Fabrice Hyber, Peinture homéopathique n° 13**, vue de la salle de consultation du Pavillon français, 47<sup>e</sup> Biennale de Venise, 1997. Photo © D.R.

## Un titre - méthode

*Homéopathie, avec ce mot une méthode est définie : soigner les maux à partir d'éléments qui, utilisés différemment, provoqueraient les maladies à combattre. Autrement dit, soigner par l'usage maîtrisé du poison. [...] Dès 1986, ces peintures sont comme des « story-boards » où se forme le récit du travail de Fabrice Hyber et s'élaborent de nouvelles hypothèses. La démarche est spéculative, la forme est une suite d'arrangements que l'on observe dans la sédimentation des couches à la surface de la toile. Les informations sont ainsi assimilées, les données digérées.*

[http://www.fondation-maeght.com/images/stories/docs/communiqués/Fondation\\_Maeght\\_Exposition\\_Fabrice\\_Hyber-Essentiel-communique\\_web.pdf](http://www.fondation-maeght.com/images/stories/docs/communiqués/Fondation_Maeght_Exposition_Fabrice_Hyber-Essentiel-communique_web.pdf)

# HISTOIRE DE L'ART HYBERISÉE

On peut inscrire les œuvres de Fabrice Hyber dans des filiations artistiques, par le biais de grands thèmes ayant marqué l'histoire de la modernité et l'art contemporain : objets, féminin/masculin, moulage, jeux de mots ...

Il existe en particulier de multiples points communs entre le travail de Fabrice Hyber et celui de Marcel Duchamp : sa posture face au monde de l'art, à l'institution, mais aussi face à la société. Choisi comme fil rouge de ce chapitre, le parallèle entre les deux artistes permettra d'ébaucher une histoire de l'art très *hyberisée*.

## ADMIRATIONS DÉCLARÉES

Dans des interviews, Fabrice Hyber déclare avoir été marqué à ses débuts par un tableau de Kupka (František Kupka, dit), un des pionniers de l'abstraction en peinture au XX<sup>e</sup> siècle. Dénommé *Le Rouge à lèvres*, ce tableau inspire à Fabrice Hyber une de ses premières œuvres connues: *Un Mètre carré de rouge à lèvres* hybride l'œuvre de Kupka avec toute une histoire du monochrome.



2. Fabrice Hyber, *Un Mètre carré de rouge à lèvres*, 1981, rouge à lèvres sur bois, 102 x 102 cm

proliférante et «cellulaire», leur rapport aux notions d'organisme et de vivant, rapprochent les œuvres de Michaux de la pratique du dessin de Fabrice Hyber.



3. Fabrice Hyber, *L'Artère, Le jardin des dessins*, 2006. 10 000 carreaux de céramique, 1 000 m<sup>2</sup>.

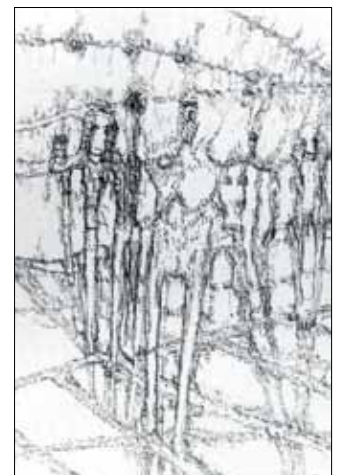
Fabrice Hyber se dit également admiratif de l'œuvre graphique de l'écrivain Henri Michaux. Celui-ci développe, en parallèle de son œuvre littéraire, une pratique du dessin, parfois proche des techniques automatiques des surréalistes. Il privilégie ainsi un tracé guidé par la spontanéité de la pensée et expérimente à de nombreuses reprises le dessin sous l'influence d'un psychotrope puissant: la mescaline. Leur dimension



1. Kupka, *Le Rouge à lèvres n° II*, 1908. huile sur toile, 73 x 54 cm



4. Henri Michaux, *Vents et Poussières* 1955-1962. Gravure.



4. Henri Michaux, *Dessin mescalinién*, 1956-1958. Encre de Chine.



# GÉNÉALOGIE DES POF

## Une généalogie orientée readymade

*En 1913, j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner. Quelques mois plus tard, j'ai acheté une reproduction bon marché d'un paysage de soir d'hiver, que j'appelai « Pharmacie » après y avoir ajouté deux petites touches, l'une rouge et l'autre jaune, sur l'horizon. À New York en 1915, j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : « En prévision du bras cassé » [In advance of the broken arm]. C'est vers cette époque que le mot « ready-made » me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation.*

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, collection Champs, 1994.

Les readymades inventés Marcel Duchamp au début du XX<sup>e</sup> siècle, semble être les ancêtres des POF de Fabrice Hyber. Readymade et POF ont en effet bien des points communs : l'utilisation d'objets liés au quotidien, une réflexion sur la valeur de l'œuvre d'art, la volonté de susciter de nouveaux usages, l'exploitation du pouvoir de l'hybridation.

Marc Décimo explique dans un ouvrage consacré à Marcel Duchamp les effets du readymade sur le spectateur. Certains de ces effets, décrits ci-dessous, peuvent être rapprochés de ceux produits par la présentation des POF lors de l'exposition de Fabrice Hyber au MAC/VAL. Dans les deux cas, le spectateur est mis face à sa responsabilité, son activité mentale et critique est sollicitée. Pour décrire ce processus, Marc Décimo prend l'exemple de *Fontaine*, le fameux urinoir retourné et exposé par Marcel Duchamp, signé et daté de 1917.

*Un urinoir n'a certes rien à faire dans cet autre lieu public qu'est une salle d'exposition. Le passant de 1917 qui l'aurait aperçu ne lui reconnaîtrait aucune valeur ethnologique ou archéologique ou historique ou esthétique. C'est que la chose est usuelle et triviale. D'emblée, le point de vue du spectateur est provoqué. Ce sont là les effets du readymade. Le concept (identifier cela comme readymade) requiert du temps. Il faut passer par l'expérience directe de cette chose mais aussi, probablement, par une réflexion et des explications. Cette chose, en situation spécifique, dans un musée, est communication; elle a une visée sociale, elle est langage, elle modifie quelque chose puisqu'elle fait penser l'autre, le spectateur, et elle incite les commentaires. [...]*

*Celui-ci doit réviser ses connaissances et ses habitudes de penser toutes prêtes, son prêt-à-penser, pour penser vraiment la tentative. Par cette confrontation, possibilité lui est donnée de modifier la qualité de son regard s'il ne rejette pas péremptoirement cette chose ignoble parce qu'elle est un urinoir et rien de plus (celui-là est un incurable spectateur). S'il s'inquiète en revanche de la particularité de cet urinoir - objet de musée, soit on peut admettre que cet esprit était d'emblée curieux (celui-ci était acquis), soit on peut considérer que le readymade l'a transformé. Suite aux effets de l'opération, prédisposé ou pas, cet esprit de spectateur est converti en regardeur. [...]*



Parmi les textes qui théorisent une approche innocente du monde et des formes, doit être citée une conférence de Rilke donnée en 1907 et intitulée «Choses». Rilke revient sur le temps de l'enfance :

«Si cela vous est possible, retournez avec une partie de votre sensibilité déshabituée... et vous retrouverez l'attachement d'enfant que vous portiez à une chose sans valeur qui vous fut plus proche, plus familière et plus nécessaire. Demandez-vous comment les choses entrent dans votre vie. Comment elles vous touchent. Comment cette chose sans valeur a préparé vos rapports avec le monde, vous a conduit dans l'événement et parmi les hommes.» R.M. Rilke, Sur le paysage.

Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p.12-13.



6. Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.  
Readymade, urinoir en porcelaine

5. Fabrice Hyber,  
*POF 19 Invention de la table*, 1989.  
Disposez une table dans une pièce.

## Une généalogie de l'objet en fonctionnement

À propos des POF, Fabrice Hyber déclare :

*Très vite, je me suis aperçu qu'ils pouvaient ouvrir le champ de l'art en transformant les lieux d'expositions. Lieux de contemplation, je leur ajoutais les dimensions d'un magasin ou d'un parc d'attractions.*

Bernard Marcadé, Bart de Baere et Pierre Giquel, *Hyber*, Paris, Flammarion, 2009.

En 1935, Marcel Duchamp dépose ses *Rotoreliefs* pour commercialisation au tribunal de commerce de la Seine puis les présente au Concours Lépine.

En 1960, Yves Klein dépose le brevet de l'IKB (International Klein Blue) auprès de l'Institut national de la propriété intellectuelle (INPI).

En 1991, l'œuvre *Traduction* de Fabrice Hyber est inscrite au Livre Guinness des records comme le plus gros savon du monde.

En choisissant de recourir à des instances de reconnaissance officielles hors du champ des arts, Marcel Duchamp, Yves Klein, Fabrice Hyber (parmi d'autres) posent la question des catégories et des modalités de classification de leur production. Ils confrontent alors leur travail à la question de l'innovation dans un registre entrepreneurial et/ou de progrès social, dépassant les seuls enjeux esthétiques.

## Féminité masculine / Masculinité féminine

Eliane Pine Carrington est la démonstratrice officielle des POF dans les vidéos de Fabrice Hyber permettant de comprendre leur usage. Ce personnage sophistiqué, allégorie contemporaine et facétieuse du progrès domestique et technique, joue d'une ambiguïté entre masculin et féminin.

Il invite à la filiation avec d'autres figures qui mettent en question le genre depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

Giovanna Zapperi, historienne de l'art inspirée par les Gender theories anglo-saxonnes, établit un lien entre l'apparition des représentations masculines féminisées dans l'œuvre de Marcel Duchamp et la transformation profonde des pratiques artistiques de son époque. Elle éclaire ainsi le rôle du trouble dans le genre, présent tout au long du XX<sup>e</sup> ainsi qu'au XXI<sup>e</sup> siècle dans les arts visuels.

*Si l'on considère le sujet principal de la production artistique de Duchamp, juste avant l'abandon de la peinture, il apparaît évident que les questions de l'érotisme et de la différence des sexes occupaient une place centrale dans son travail.*



7. Fabrice Hyber, *EPC teste le POF 14 Antitraumatiser de fruits et légumes*, 1996. Vidéo, 4'40".



8. Man Ray, *Rose Sélavy*, 1921.



9. Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1919. Photographie noir et blanc, épreuves aux sels d'argent.



10. Michel Journiac, *Hommage à Freud, Constat critique d'une mythologie travestie (tiré à part)*, 1972. impression sur papier, signée et numérotée, 34 x 24 cm.



11. Eliane Pine Carrington à la 47<sup>e</sup> Biennale de Venise, 1997.

Son œuvre majeure de ces années, *Le Grand Verre* ou *La Mariée* mise à nue par ses célibataires, même, *peinture sur verre entamée en 1915 et laissée définitivement inachevée en 1923*, est de ce point de vue emblématique : il s'agit d'une œuvre littéralement obsédée par le thème de l'impossible rencontre sexuelle entre les célibataires et la mariée. La représentation d'un désir sexuel frustré, qui se trouve au cœur du *Grand Verre*, suggère que pour Duchamp, l'activité artistique était fondée sur l'opposition entre un sujet masculin et un objet féminisé. Silvia Eiblmayr indique que, dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, le corps féminin est associé à l'image en tant que telle, à la fois sur les plans métaphorique (l'œuvre d'art) et matériel (l'objet artistique, le tableau). La contiguïté entre l'œuvre d'art et la femme est en réalité au cœur de la tradition occidentale : l'ancien mythe de Pygmalion fonde l'activité artistique précisément sur le désir de l'artiste de créer une femme artificielle – autrement dit, sur la relation hétérosexuelle entre l'artiste masculin et l'objet féminisé de sa création. Cette «œuvre-femme» au centre du mythe cristallise non seulement l'œuvre d'art, mais aussi le symbole et le symptôme de l'activité créatrice. Ce lien devient visible lorsque les avant-gardes s'emploient à redéfinir les formes artistiques conventionnelles : l'image de la femme devient alors une figure de crise, dont la mise en cause renvoie aux transformations qui traversent l'art durant ces années. Les rouages mécaniques qui se substituent à la représentation du corps féminin dans le *Grand Verre* traduisent en ce sens la crise de la forme-tableau et de ses inscriptions sexuées.

Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp*, Paris, Presses universitaires de France, collection Lignes d'art, 2012.

## FORMES ET CONTREFORMES

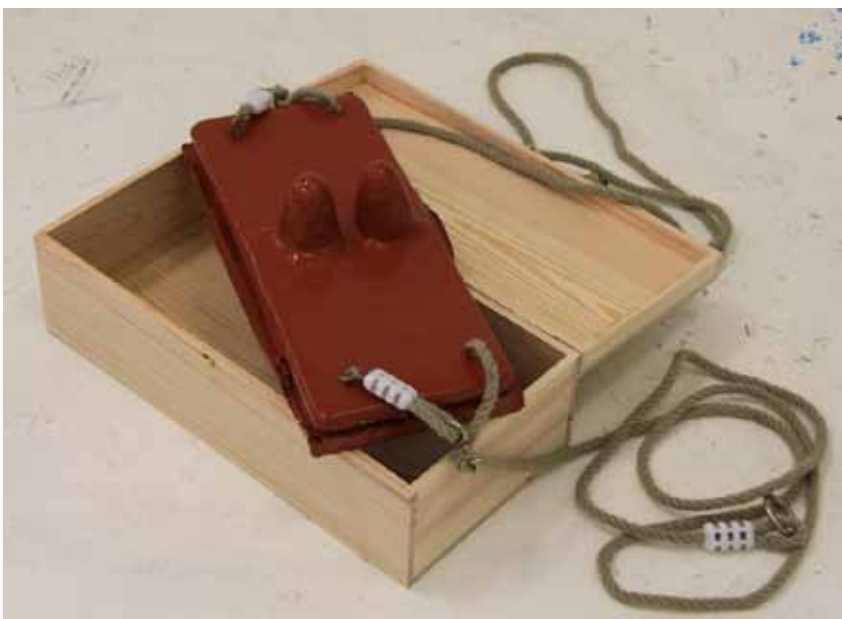
Au jeu du masculin/féminin fait écho la question plastique du moulage, entre forme et contreforme.

Dans l'histoire de la sculpture, le moulage revêt une importance primordiale : il permet, entre autres choses, d'effectuer des tirages multiples à partir d'un seul modèle ainsi que sa transcription en métal, matériau pérenne et prestigieux. Le moulage soulève des questions relatives au corps et à sa représentation. Pour preuve, cet épisode de la biographie d'Auguste Rodin : vers 1877, il réalise sa première grande œuvre, *L'Âge d'airain*, représentant un homme grandeur nature. Sa statue donne une telle impression de vie qu'on accuse son auteur d'avoir fait un moulage directement sur le modèle vivant. Des experts réfutent cette accusation en démontrant que l'œuvre a bel et bien été sculptée, qu'elle est donc une représentation façonnée par Rodin grâce à l'observation. Ce scandale lança en grande partie la renommée de l'artiste.

Au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, certains artistes ont donné une forte connotation symbolique au moulage, dans son rapport au corps. Les œuvres évoquées ci-après prolongent le parallèle entre l'œuvre de Marcel Duchamp et celle de Fabrice Hyber autour de la question du moulage. Leur procédé de fabrication et/ou d'usage induit en effet le caractère sensuel et sexuel qu'elles ont en commun.



12. Auguste Rodin,  
*L'Âge d'airain*, 1877.  
Bronze, fonte réalisée par la fonderie  
Alexis Rudier avant 1916.



15. Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950. Plâtre.



16. Marcel Duchamp, *Coin de chasteté*, janvier 1954.



17. Marcel Duchamp, *Objet-dard*, 1951. Plâtre avec incrustation de plomb.

13. Fabrice Hyber, *POF 109 Entrejambe*, 2002. Moulez le vide entre vos jambes.

14. Fabrice Hyber, *POF 3 Balançoire*, 1992. Greffer deux excroissances, l'une rigide l'autre rétractable, à une balançoire. Ces protubérances doivent se placer au centre de l'assise.



## Glissements

L'humour et la tradition du jeu de mots nourrissent les œuvres de Fabrice Hyber. Le processus verbal est utilisé comme un outil créatif puissant: il renouvelle non seulement le langage mais aussi le domaine des formes. Cette dynamique de création est au cœur de nombreuses œuvres depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi Alphonse Allais, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Robert Filliou, Raymond Hains (liste non exhaustive) inventent des formes poétiques au sein desquelles l'image et les mots participent d'un même jeu de glissement sémantique et visuel.



19. Marcel Duchamp, *Anemic cinema*, 1926. Film noir et blanc, muet, 7'.

18. Fabrice Hyber, *POF 75* *Combinaisons phonétiques*, 1997. Page de dictionnaire.

Raymond Hains, héritier potentiel des pratiques textuelles de Marcel Duchamp ainsi que des dérives lettristes et situationnistes, utilise ces glissements pour produire un système sémantique poétique et drôle. Voir, par exemple, dans le catalogue de son exposition personnelle au Centre Pompidou en 2001, *J'ai la mémoire qui planche*, le travail effectué autour du mot « palissade ». En effet, cet élément était présent dès ses débuts, alors qu'il arpentaient les rues avec Jacques Villeglé pour récolter des affiches qu'il transformait en œuvres d'art picturales et sociales.



20. Extraits de Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, 2001.



21. Extraits de Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, 2001.

*La Palisse*

*En 1959, alors qu'il faisait de bons mots sur ses palissades, Raymond Hains découvre dans une vitrine la nouvelle Encyclopédie Clartés ouverte sur la reproduction d'une tarte à la crème appelée entremets de «La Palissade». Puis, à un dîner, il rencontre Geneviève de Chabannes de La Palice, descendante du seigneur de La Palice. En 1963, lors de son premier voyage à Lapalisse, dans l'Allier, il découvre les bonbons «Vérités de la Palisse», spécialité de cette ville, qu'il photographiera en 1988.*

*En 1975, Hains lit l'ouvrage de Michel Pêcheux, Les Vérités de La Palice, édité par François Maspero. La lecture en est revigorante à souhait. L'auteur a voulu «rendre à M. de La Palice la place qu'il mérite, celle de patron des sémanticiens». Il rappelle la chanson du fameux La Palice: «Il mourut le vendredi / Le dernier jour de son âge / S'il fût mort le samedi / Il eût vécu davantage.»*

<http://www.centrepompidou.fr/expositions/hains/PC/textes.htm#18>



**22. Fabrice Hyber, *L'Eau de là*, 2007.**  
Huile, fusain, collage sur papier et entonnoir sur toile, 150 x 150 x 9 cm.





23. Raymond Hains, *Macintoshage*, CD Rom/CD Rem. *Rémus mariant sa fille à Francus, Zumthor*, 1998. Extraits de Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.



24. Fabrice Hyber, *Peinture homéopathique n°26 (organic robot)*, 2008. Fusain, huile, collage sur papier, objets et résine Époxy sur toile.

Ricochets et autres rebondissements sont de bonnes images pour comprendre une création qui se construit sous la forme d'un réseau. Si, à la fin de sa carrière, Raymond Hains se sert des fenêtres d'ordinateurs pour traduire ces strates de sens, Fabrice Hyber, quant à lui, le fait dans les peintures homéopathiques, en accumulant les dessins au sein du même espace pictural.



1. Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, en dépôt depuis le 20 juillet 1998 au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. Photo © Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg - Direction des musées de la Ville de Strasbourg © Adagp, Paris 2012.
2. Frac des Pays de la Loire. Photo © Christian Leray
3. Commande publique, parc de La Villette, Paris. Vue en détail des hommes cellulaires. Photo © Marc Domage.
4. Collection particulière. Reproduction extraite de l'ouvrage *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 1999. © Adagp, Paris 2012.
4. Collection particulière. Reproduction extraite de l'ouvrage *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 1999. © Adagp, Paris 2012.
5. Photo © Fabrice Hyber © Adagp, Paris 2012.
6. Image extraite de l'ouvrage *Duchamp & Cie* par Pierre Cabanne, Paris, Pierre Terrail, 1997 © Adagp, Paris 2012.
8. Collection particulière. Image extraite de Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997. © Adagp, 2012.
9. Collection Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Photo © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © D.R.
10. Courtesy Galerie Patricia Dorfmann. © Adagp, Paris 2012.
11. Courtesy Galerie Peter Kilchmann.
12. Photo © D.R.
15. Collection particulière, Paris. Image extraite de Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997. © Adagp, Paris 2012.
16. Collection particulière, Paris. Image extraite de Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997. © Adagp, Paris 2012.
17. Collection particulière, Paris. Image extraite de Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Pierre Terrail, 1997. © Adagp, Paris 2012.
18. Photo © Fabrice Hyber
19. © Adagp, Paris 2012.
20. Extraits de *Raymond Hains, J'ai la mémoire qui planche*, 2001.
21. Extraits de *Raymond Hains, J'ai la mémoire qui planche*, 2001.
22. Courtesy galerie Jérôme de Noirmont, Paris.
23. Raymond Hains, *Macintoshage*, CD Rom/CD Rem. Rémus mariant sa fille à Francus, Zumthor, 1998. Extraits de *Raymond Hains, J'ai la mémoire qui planche*, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.
24. © Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris. Photo © G. Meguerditchian et Ph. Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

# Ur

## (unlimitedresponsability (responsabilité illimitée))

### LES PRÉMICES

Pour réaliser ses premiers projets, Fabrice Hyber n'hésite pas à créer des partenariats avec des entreprises pour obtenir la quantité de produits industriels nécessaire à la fabrication de ses œuvres.

*Un Mètre carré de rouge à lèvres* est une des premières œuvres de Fabrice Hyber. En 1981, il décide de réaliser ce monochrome sur une toile de un mètre carré. Le besoin d'une grande quantité de rouge à lèvres a nécessité un partenariat avec l'entreprise Liliane France. Les échanges entre différents domaines tels que les champs artistiques et entrepreneurial constituent les prémices des enjeux de sa pratique artistique. *Traduction, Le plus gros savon du monde*, réalisé dix ans plus tard, s'inscrit dans cette continuité. Pour réaliser cette œuvre (22 tonnes moulées dans une benne de camion) un partenariat a été conclu avec Chimioteknique-SED-Idéal et Leclerc.



**Fabrice Hyber,**  
***Un Mètre carré de rouge à lèvres, 1981.***  
1m<sup>2</sup> de rouge à lèvres, 102 x 102 cm.

En hommage à *Le rouge à lèvres II* de Kupka, Fabrice Hyber transforme le carré en unité de mesure, à la fois scientifique et commerciale. Collection Frac Pays-de-la-loire.

**Fabrice Hyber,**  
***Traduction, le plus gros savon du monde, 1991.***

Savon de Marseille et acier peint,  
190 x 250 cm x 670 cm.

Autoportrait de l'artiste, *Traduction* est un glissement de l'artistique au commercial: au cours du mois de juin 1992 le savon a été transporté dans un camion-benne de la Biennale de Lyon aux centres commerciaux Leclerc, de parking en parking.

## **CQFD Fabrice Hyber Ur (unlimitedresponsability (responsabilité illimitée)**

En réalisant cette œuvre, Fabrice Hyber a « l'intuition » de l'importance du moment de production, ce qui lui donne l'idée de créer une entreprise capable d'accompagner toutes les étapes de ses projets. Ur, unlimited responsibility (responsabilité illimitée) est fondée en 1991, mais ses statuts seront signés en 1994, dans les espaces d'exposition de « Hors Limites » au Centre Pompidou. Entre ces deux dates, plusieurs projets sont mis en place qu'il nomme « les larves d'entreprise ». Stade intermédiaire dans le processus de production, la larve évoque le passage du dessin à l'objet. Le projet pour le musée des Beaux-Arts de Nantes en 1993 s'inscrit dans cette démarche. Une table trouée, un tapis en élastomère, une djellaba-soutane suspendue et un mur couvert de dessins, de photos, de notes constituent l'œuvre. Ce « programme d'entreprise indéterminée » révèle à la fois l'évolution d'un projet d'entreprise et une réflexion sur les équilibres géopolitiques de l'axe Nord-Sud.



***Programme d'entreprise indéterminée, 1986-1993.***  
Musée des Beaux-Arts de Nantes  
Techniques mixtes,  
surface minimum 80m<sup>2</sup>.  
Collection Frac Pays-de-la-Loire.

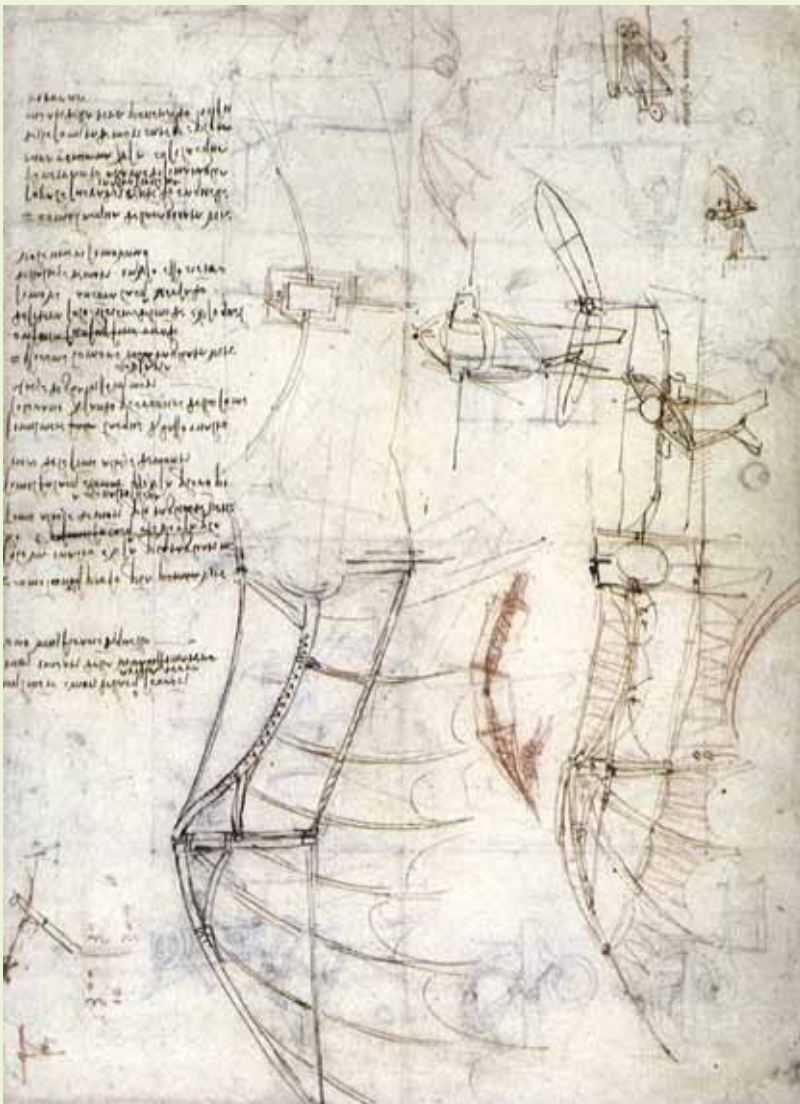
Ur est l'inversion phonétique de [RU] qui signifie « roue ». Une roue porte au loin, fait le déplacement : si elle part d'un espace donné et fait le tour de la terre, elle reviendra automatiquement à son point de départ. À l'heure où l'on s'inquiète des risques et des retombées de nos comportements environnementaux, Fabrice Hyber inverse le système, inverse la roue, pour que les conséquences de nos actes ne nous retombent pas dessus ! Paradoxalement, cette société à risque limité se nomme « responsabilité illimitée ». Elle se démarque d'une entreprise classique, ici, les artistes s'engagent dans les projets par un investissement personnel infini, mais sans dépôt de bilan possible.

## Les inventions de Léonard de Vinci

Artiste protéiforme, Léonard de Vinci explore les domaines de la peinture, des sciences, des inventions. Le dessin technique est au cœur de sa pratique artistique. Sur des carnets, il représente des illustrations de machines existantes, des vues de perspectives, des croquis visant à valider une idée et d'autres résultent de rêveries. En se basant sur ces schémas, il invente des machines militaires, hydrauliques, industrielles, scénographiques, musicales, volantes. Certaines seront réalisées, d'autres resteront à l'état de projet.

Ses études sur le vol des oiseaux (écrits, dessins d'observation, croquis, réflexions sur la statique et le maintien en vol), regroupées dans un Codex spécifique à cette thématique, lui permettent de mettre au point des machines volantes, notamment le deltaplane.

Les matériaux disponibles au XV<sup>e</sup> siècle rendaient impossible la création de cette machine, qui aurait pesé plus de 400 kilos de bois, de corde et de cuir. La seule action de l'homme n'aurait pas réussi à la manœuvrer.



*Appareil volant à ailes partiellement fixes, vers 1488-1490.*  
Plume, encre et sanguine sur pointe de métal, 28,9 x 20,5 cm. Milan, Bibliotheca Ambrosiana.



## DÉFINITIONS ET ACTE I

Ur a pour objectifs de rapprocher et de faciliter les échanges entre artistes et entreprises afin de favoriser la production et de diminuer le nombre d'intermédiaires, de commercialiser des « produits » de prime abord non commerciaux, de porter des expériences sans en attendre des plus-values. Les bénéfices générés par la vente de ces objets doivent aider à la gestion des projets.

Le début d'Ur coïncide avec le moment où Fabrice Hyber réalise *L'Hybermarché* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Les statuts de l'entreprise lui permettent de vendre les objets présentés, les salles d'exposition se transforment alors en grand dépôt-vente. Une carte est donnée à l'entrée pour pouvoir se repérer. Des étudiants de l'université allemande de Lunebourg ont répertorié tous les dessins qui pouvaient avoir des équivalences parmi les produits manufacturés, et ont ainsi trouvé dans la réalité ce qui existe dans l'œuvre picturale de l'artiste.



Fabrice Hyber, *Hybermarché*, 1995.  
ARC, musée d'Art moderne de la Ville  
de Paris. Photo © André Morin.

Fabrice Hyber bouleverse le statut du musée : l'espace dévolu à la contemplation de l'œuvre devient un lieu actif de commerce.

Ur est doté d'un capital, d'un gérant et compte sept employés salariés polyvalents. Elle produit des événements, des œuvres, des éditions, ainsi que des projets d'artistes. L'entreprise accompagne financièrement les projets de Fabrice Hyber. Son chiffre d'affaire fut de 609 797 euros en 2001 (source : Roxanna Azimi, *Le Monde*, 12-13 mai 2002).

## QUELQUES PROJETS PORTÉS PAR UR



«*Eaux d'or, eau dort, Odor*»,  
47<sup>e</sup> Biennale de Venise, 1997.  
Photo © Laurent Lecat.

Ce plateau est un lieu d'échanges où se croisent artistes, critiques, réalisateurs et professionnels de la télévision.

Pour l'exposition *Eaux d'or, eau dort, Odor* du Pavillon français de la 47<sup>e</sup> Biennale de Venise en 1997, Ur a financé un tiers du projet de Fabrice Hyber soit 686 020 euros. À cette occasion, l'artiste a transformé le lieu en un grand studio d'enregistrement télé. À travers des directs, des émissions enregistrées, des journées thématiques, des documents scientifiques, des publicités de partenaires privés, des bulletins météo, le visiteur est invité à découvrir l'ensemble de la chaîne de fabrication de l'image télévisuelle. Sans visée critique ni parodique, Fabrice Hyber adopte les codes financiers, esthétiques et industrielles de ce média.



[www.inconnu.net](http://www.inconnu.net)

Pour [www.inconnu.net](http://www.inconnu.net), le projet réalisé à l'Arc de triomphe lors du passage de l'an 2000, la société Ur alloue 381 120 euros, environ les deux tiers du budget. À cette occasion, Fabrice Hyber végétalise le monument historique, en créant un enclos d'une centaine de bouleaux de 5 mètres de haut environ. Il y ajoute une lumière verte, transformant cette arche en un véritable portail vers l'inconnu, sorte de porte d'entrée pour les extraterrestres.

Ur est en plein développement aujourd'hui, toujours dans une logique de réseau. Elle fait notamment partie du club international d'entrepreneurs The Woolways, qui constitue un réseau de lieux de production, incluant notamment la Fondation Pistoletto.

## Real

Pour l'année 2013-2014, Fabrice Hyber élabore un cycle de formation postdiplôme, « Real art et entreprise », à l'École des beaux-arts de Nantes en partenariat avec Audencia (École supérieure de commerce de Nantes-Atlantique). Il s'agit d'un nouveau cursus permettant aux étudiants diplômés d'un master européen de suivre des cours de droit, d'histoire de l'art, de gestion, de mécénat, de management culturel, d'économie, de réglementation du domaine public. Nantes est une ville emblématique pour l'artiste, c'est là que « tout a commencé » dans les années 1990. Ce cursus prolonge la réflexion de Fabrice Hyber sur les échanges entre artiste et entreprise.

*Je vais créer une école, qui s'appellera les réalisateurs, destinée à la fois aux artistes, qui ont besoin de produire, et aux entreprises qui, au lieu d'une agence de communication ou de marketing, pourront bénéficier de l'intervention directe d'un créateur et sentir la présence d'une structure de pensée plus humaine. Pour moi actuellement, l'engagement de l'artiste est un engagement social fort (Fabrice Hyber, octobre 2011).*

# L'ARTISTE ENTREPRENEUR ?

L'historien Christian Ruby met en évidence le changement du statut de l'artiste. Depuis que ce dernier n'est plus sous la protection d'un mécène, tels les Médicis à la Renaissance, il est amené à trouver d'autres sources de financement, le rapprochant de la figure de l'entrepreneur.

*Les enquêtes disponibles donnent à entendre que les conditions de travail des artistes changent simultanément aux modifications de leur statut. Par rapport au modèle romantique – de l'artiste tourmenté dans son atelier ou de l'écrivain devant sa table de travail, on rencontre désormais de plus en plus fréquemment des artistes sans atelier. L'artiste se déplace constamment et travaille là où le hasard (ou la commande) le mène. Non seulement la «fabrique» se modifie (les artistes qui travaillent au sol, ceux qui déploient des objets dans la nature, ceux qui interviennent dans la cité, les écrivains publics...), ou l'objet (par déplacement...), mais aussi l'objectif et la figure de l'artiste.*

*De surcroît, une partie des artistes contemporains a, semble-t-il, intériorisé la nécessité de déployer systématiquement une double pratique. Cette dernière contribue d'un côté à produire des objets ambitieux ou complexes, dont l'achat n'est pas envisagé sauf par des institutions. Et de l'autre, à susciter ou à produire soi-même des produits dérivés : images, objets qui permettent de financer les pièces plus ambitieuses et leur servent de support publicitaire.*

Christian Ruby, *L'artiste contemporain et la conscience de son époque. Un entrepreneur sans état d'âme ?*, Actuel Marx, n° 32, 2002/2 p. 193.

L'économiste Joseph Aloïs Schumpeter a défini et octroyé une place de premier ordre à l'entrepreneur dans son modèle économique.

*Il est le porteur de l'innovation en introduisant dans le processus économique les inventions fournies par le progrès technique ou en exploitant des potentialités offertes par de nouveaux marchés. Il possède une faculté d'anticipation, une volonté de vaincre et une capacité à calculer et à rêver. Ce sont ceux qui assument une prise de risque, souvent financière, qui peuvent être qualifiés d'entrepreneurs.*

Joseph Aloïs Schumpeter, „Unternehmer“, in Ludwig Elster, Adolphe Weber, Friedrich Wieser; *Handwörterbuch der Staatswissenschaften*, Jena, Verlag von Gustav Fischer, p. 476-487.



**L'économie et les arts marchent de concert, raison pour laquelle les statues de Mercure et Athéna se dressent ici.**

**Paul Rubens**

Ce rapprochement entre la sphère artistique et le domaine économique n'est pas un phénomène nouveau et touche aussi bien les plasticiens que les musiciens.

Le peintre Lucas Cranach l'Ancien constitue une figure primitive de l'entrepreneur au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour répondre à une demande toujours croissante, il a conçu un atelier destiné à produire et commercialiser ses œuvres. Il permettait à ses assistants, dont ses deux fils, de copier des variantes de ses créations. Près de 600 œuvres furent ainsi produites.

Depuis le début des années 2000, un bâtiment du quartier de Chelsea, à Manhattan, abrite une véritable entreprise consacrée à la production des peintures et sculptures de l'artiste Jeff Koons. Dans l'organisation, on retrouve tous les composants d'une véritable entreprise : une centaine de collaborateurs travaillent chaque jour sous le regard du chef d'atelier, Gary McCraw, qui organise la production, planifie les tâches et anime les équipes. Chaque espace, chaque assistant est spécialisé dans un domaine de la conception.

*Dans l'espace dédié à la peinture, plusieurs grandes toiles sont généralement menées de front. Après avoir effectué les montages sur l'ordinateur, Koons charge ses équipes de les reproduire à l'huile sur des toiles qui mesurent rarement moins de 2,50 mètres de large. Des collaborateurs spécialisés ont alors pour tâche de mettre au point les milliers de couleurs précisément identifiées et numérotées, que d'autres employés positionnent ensuite sur la toile selon un principe proche de celui de la peinture au numéro.*

Jan Blanc et Florence Jaillot, *Dans l'atelier des artistes. Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Paris, Beaux Arts édition, 2011.

Pierre Bourdieu, dans *Bref impromptu* sur Beethoven, artiste entrepreneur, nous montre que ce compositeur a lui aussi su allier projet artistique et logique économique.

*Beethoven a pu être un grand innovateur musical parce qu'il a été un grand entrepreneur économique. Son génie économique, qui était complètement mis au service d'un projet musical, a consisté à tirer parti, avec un pragmatisme certain, de la coexistence, dans une période de transition, de plusieurs sources concurrentes de revenus, parfois perçues comme incompatibles: le salon de musique et la salle de concert, les pensions ou les subsides versés par les mécènes cultivés [...] et les billets d'entrée du public bourgeois, prêt à consommer non seulement les œuvres jouées en concert mais aussi les partitions de morceaux faciles.*

*Sans avoir besoin de jouer cyniquement sur les deux tableaux, il a pu cumuler les profits attachés aux deux univers, ceux du salon et ceux du concert, ceux du maître de chapelle ou du musicien de cour entretenu, composant lui-même ses propres morceaux pour un public de fidèles acquis d'avance, et ceux du compositeur vivant de son écriture, ceux d'un système fondé sur le mécénat et la pension et ceux d'un système nouveau fondé en partie sur le marché des partitions et des places de concert. [...] La partition procure des profits qui ne se réduisent pas aux produits de la vente: elle donne du poids dans la négociations avec les éditeurs et assure une forme de publicité.*

Pierre Bourdieu, *Bref impromptu* sur Beethoven, artiste entrepreneur,  
In *Sociétés et représentations*, 2001/1 (n° 11)