



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine
Sciences Humaines / Arts
Ile du Saulcy / METZ

Emmanuel Molinet

THESE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT
EN ARTS ET ESTHETIQUE

**L'HYBRIDATION,
UN PROCESSUS DECISIF DANS LE
CHAMP DES ARTS PLASTIQUES**

De la figure à la culture hybride

Directeur de thèse

Benoit Goetz, Professeur en esthétique

Co-directeur

Jean-Paul Resweber, Professeur en philosophie

Membres du jury

Germain Roesz, Professeur en arts plastiques Université de Strasbourg

Pierre Montebello, Professeur en philosophie et esthétique, Université de
Toulouse

Bertrand Gadenne, Artiste, Professeur ESA Dunkerque

Remerciements

Je tiens à remercier Jean-Paul Resweber et Benoit Goetz, qui m'ont tous les deux apporté d'emblée leur soutien, conseils et encouragements, ainsi que Marylin Molinet pour son aide précieuse et ses observations.

LEXIQUE

Art actuel : art comprenant la période de la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui.

Art contemporain : art correspondant à la période des années 50-60 jusqu'aux années 90.

Hybride présent : comprend les déterminations actuelles liées au terme ou aux usages.

Hybride antérieur : comprend l'ensemble des déterminations liées au terme ou aux usages, qu'elles soient d'ordre historique ou simplement antérieures à la période des années 90.

Hybride actuel : implique la superposition des deux temporalités et entités concernant l'hybride aujourd'hui, à savoir la coexistence de l'hybride antérieur et de l'hybride présent.

Figure hybride : intègre la créature, le visage, le corps, la figure, le monstre hybride. La figure possède ainsi une forte dimension symbolique, voire représente le symbole.

Terre-Monde : approche d'une pensée complexe comprenant notre espace, la terre, comme un monde en soi : une pensée des mondes et de leurs représentations, une diversité d'approches, d'imaginaires et de perceptions du réel qu'il s'agit de faire coexister. Cette notion correspond aussi à un concept d'exposition en cours d'élaboration rassemblant de nombreuses productions artistiques ayant une dimension en relation à la terre, au champ du vivant, impliquant aussi bien l'anthropologie que l'histoire.

Art multimodal : art pouvant s'inscrire comme un des aspects de continuité du multimédia, au travers notamment de la fonction multimodale, ou, dans une dimension plus générale, correspondre à l'art d'aujourd'hui par sa forme multidimensionnelle, se situant au carrefour d'un champ indéfini et multiple de pratiques, de technologies, de jonctions et d'échanges, de navigations et d'itinérances, semblable ainsi à une plateforme multimodale.

Image plasticienne : correspond au passage de différents registres de l'image à un univers général englobant également les images des nouvelles technologies et incluant autant la peinture, la photographie plasticienne, le cinéma, le dessin, le design graphique, que l'imprimé et l'univers de la PAO. L'image plasticienne devient un référent traversant et transversal de multiples médiums, pratiques ou identités de l'image.

Performance plurielle

Recoupe toutes les formes de performances, s'étendant aussi au spectacle musicaux ou visuels, événements multi-média ou multimédia, mais également actions d'ordre scénique pouvant se rapprocher de domaines tels que la danse, le théâtre contemporain et de façon générale la mise en jeu du corps.

Introduction

Interroger la notion, investir une problématique

La problématique de l'hybride

La notion d'hybridation dans le domaine de l'art se caractérise aujourd'hui comme un enjeu fondamental de l'art actuel, depuis la fin des années 80, et se manifeste comme un processus courant et incontournable, qui imposera pour cette recherche, cependant, de définir et préciser comment elle a évolué pour devenir une composante aussi généralisée et quotidienne dans le champ de la création et des arts plastiques. Particulièrement liée à l'environnement numérique, cette prolifération de l'hybride, si elle résulte de

caractéristiques récentes et d'un contexte général, doit cependant aussi être appréciée face à une histoire, et être mise en relation à de multiples facteurs et contextes. La conjonction éventuelle de divers facteurs, y compris actuels ou passés, impliquera de rechercher des données très antérieures, qu'il s'agira de mettre en évidence et d'articuler au sein d'une histoire. Un récit de la question hybride, impliquant le processus comme axe de recherche, qu'il importera de caractériser et déterminer dans toute sa complexité, son aspect multiforme et multidirectionnel. Face à ces enjeux présents, il semble évident qu'il faudra nécessairement comprendre comment et quand s'est réellement constitué le champ terminologique, indiquant la présence du processus et les multiples acceptions que recouvre la problématique de l'hybridation. Il s'agira également, en fonction des données trouvées, d'investir un champ assez vaste et non pas restreint, car l'ambition de la recherche sera de mieux cerner l'identité hybride actuelle et ce qu'elle matérialise, et de définir en quoi l'hybridation est un processus particulièrement complexe et déterminant dans le champ des arts plastiques, voire plus généralement de l'art.

Concevoir une recherche sur la question de l'hybridation dans le champ des arts plastiques nécessitera en premier lieu de cerner l'objet et le champ de recherche autour duquel la notion se manifeste et implique le processus. Introduire des limites et entrevoir un champ correspondant à l'objet de recherche s'avère ici d'autant plus nécessaire, que l'étude impliquera un déplacement sur des périodes de l'histoire de l'art successives, dans lesquelles le processus pourra être observé et marquera des usages, aussi bien dans le champ terminologique que dans celui des pratiques. Cet aspect sera d'autant plus incontournable que le caractère ambivalent, complexe et pluriel des formes plastiques imposera d'interroger un champ très général, comprenant de multiples disciplines et débordant des cadres historiques habituels dans lesquels en général l'hybride est envisagé et perçu, ce qui permettra de saisir les origines et les transferts qui ont participé à la modélisation et à l'évolution de la notion et de la problématique *hybride*.

Questionner l'hybridation imposera en premier lieu un détour par le terme hybride, nécessitant avant tout d'interroger un corpus précis, où l'une des

questions essentielles sera de saisir et d'analyser la formation du processus et sa participation à la constitution d'une diversité de formes dites hybrides. Il sera d'ailleurs intéressant d'observer à la fois le champ épistémologique et de situer dans le champ de l'art l'émergence des termes *hybride* et *hybridation* afin de définir si l'objet hybride, finalement, n'implique pas le processus, avant même l'usage du terme déterminant la présence manifeste de ce dernier. Comme Foucault l'indique, l'histoire d'un objet peut révéler "une chronologie qui n'est ni régulière, ni homogène ¹". Il peut se produire « un décrochage », selon l'expression de Foucault, quand une pratique préexiste avant l'usage d'un terme qui la déterminera, c'est-à-dire lorsque "le seuil de positivité est franchi avant celui de son épistémologisation ²", impliquant ainsi une "émergence distincte".

Par ailleurs toutes les formes hybrides, à l'image de divers types de représentation correspondant au symbole hybride, ne correspondent cependant pas nécessairement à une hybridation effective sur un plan formel. Souvent leur uniformité et leur traitement stylistique unitaire illustrent davantage, précisément, la non-présence du processus. Il faudra ainsi exclure de ce champ d'analyse la figure, la créature, l'être hybride lorsqu'il possède avant tout une détermination uniquement symbolique. Le symbole de l'hybride participe en effet de divers systèmes de pensées, objets emblématiques et formes d'imposition d'un réel transfiguré, il transforme et transpose autant les croyances, l'imaginaire, qu'il est un référent de *l'autre monde*³.

Soustraire la *forme symbole* de l'hybride du champ de l'étude permettra de comprendre et d'édifier une problématique explicitement liée à la question de l'élaboration et de la conception des formes effectivement hybrides, et d'observer et définir leurs multiples capacités de mises en causes de l'intégrité et de l'aspect unitaire des œuvres. Cette précaution méthodologique, paradoxalement, n'empêchera pas, en abordant la question de la formation du processus, d'observer en quoi la figure concourt et

¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 243 à 247.

² *Ibidem*, p. 244-247.

participe de la possibilité d'envisager la forme, tant sur le plan de l'observation iconologique que sur celui de l'utilisation du terme.

Si l'hybride en tant que forme, imposant le processus, est inconcevable dans sa phase d'émergence et atypique, particulièrement dans les périodes de l'histoire de l'art qu'il traverse, il est également surprenant parce qu'il marque une césure avec des principes jusque-là dominants, que sont l'identité, la tradition. Par ailleurs, il apparaît peut-être là où on ne l'attend pas. Le croisement d'influences diverses, voire leurs superpositions, y compris dans le temps, produisent et traduisent nécessairement des formes extraordinaires, y compris dans l'art médiéval ou l'art ancien. Des périodes pendant lesquelles, en général, l'hybride n'est pas référencé et semble être exclu de l'analyse des formes. Sans doute cette caractéristique de l'hybride extraordinaire, inscrite dans la problématique *hybride*, lui donne-t-elle encore aujourd'hui une dimension singulière, même si l'hybridation est actuellement devenue un objet-concept consensuel, fédérateur et complètement normalisé.

Par sa nature, son aspect anormal, sa constitution à l'intérieur d'un régime des images et des signes, forcément unitaire, qu'il perturbe et déstabilise, ce caractère semble apparaître comme une forme monstrueuse à l'intérieur, précisément, d'un corpus d'images où le monstre lui-même était devenu un sujet de prédilection. Un monstre sollicitable y compris pour expérimenter et questionner la nature des formes et les envisager au sein de nouvelles pratiques comme la combinatoire, l'alliage.

Hybride et monstre sont aussi au cœur d'une interrogation que suscite la dialectique figure-forme et ce passage nécessaire à l'avènement de la forme. Un passage qui dessine la proximité, le voisinage et la relation entre ces deux registres de l'image qui partent chacun du symbole pour aller à l'expérience, *la practice*. Une forme d'origine de l'hybride qui se développe vraisemblablement donc à une époque bien antérieure à la nôtre, ce qui n'est pas sans poser problème.

³ L'autre monde désigne ici un au-delà, incluant la science-fiction, le surnaturel, davantage que ce qui

Tendre vers une origine, vers des formes originaires, ne sera néanmoins pas sans risque : quelles traces, matériaux, vestiges, nous laisse encore l'histoire ? Quelle réflexion et compréhension pourrons-nous projeter sur des objets apparus dans des contextes très différents, dans lesquels l'hybride n'était sans doute pas perçu tel que nous l'envisageons aujourd'hui, et tel que nous l'intégrons à une classification ou à un champ de réflexion ? Car à l'inverse, l'ensemble de la matière historique que l'on pourra répertorier et encore sélectionner influera aussi sur la façon par laquelle nous serons susceptibles de l'appréhender et l'identifier aujourd'hui. Du questionnement, de l'interprétation jusqu'à la précaution méthodologique, l'analyse de la fonction de l'hybride sera sans doute une des phases les plus déterminantes de la recherche, afin d'émettre une distinction en fonction des périodes et des formes d'évolutions diverses que rencontre la problématique *hybride*. Il semblera crucial de caractériser plusieurs points : son instrumentalisation face à sa valeur et son identité, le rôle qu'on lui destine, son champ d'influence à l'intérieur d'un champ de l'art où sa contribution aura sans cesse été redéterminée, c'est-à-dire son usage.

Cet aspect chronologique posera d'autres difficultés. La compréhension de l'usage des formes hybrides, voire leur instrumentalisation et réception, imposera de restituer une diversité de contextes historiques et des données spécifiques à chaque époque, dans lesquels la forme, la pratique, tout comme le symbole où la symbolique de l'hybride vont évoluer. Cette approche permettra de dégager une architecture complexe dans laquelle l'hybride n'aura pas forcément la même identité, ni surtout la même fonction. Si l'hybride acquiert dans l'art actuel un statut très valorisant, voire exemplaire, face aux enjeux de l'art, il est évident que sa situation s'inscrit dans une évolution progressive qui favorise peut-être aussi cette présence massive de la question hybride, que nous constatons aujourd'hui aussi bien dans l'art que dans toutes les sphères de la société.

Investir le passé sera l'occasion de questionner les marges, l'irrationnel, la perturbation, la dégradation et le dérèglement des formes, ce qui permettra sans doute d'entrevoir l'instant où le processus conditionne une forme nouvelle et inédite dans l'histoire de l'art. Il faudra pour cela prendre également en considération les multiples analyses ou éléments théoriques que de nombreux historiens, artistes, ont déjà évoqués ou questionnés, tant à notre époque que dans des époques antérieures. L'archive et l'histoire seront donc des terrains précieux à plus d'un titre, un champ d'investigation qui livrera une multitude de données et de perspectives.

À la difficulté de trouver des traces encore accessibles, s'ajoutera celle de discerner quand le principe de déformation ou détournement des formes est tel, que le processus *d'hybridation* s'impose. Une autre condition ici sera nécessaire, celle d'éviter d'utiliser les autres notions qui se jouent à proximité de l'hybride mais ne le concernent pas, ou que dans certains cas. La tentation de l'utilisation parfois inconsidérée des termes imposera nécessairement une vigilance accrue à l'égard du « tout hybride » autant que du « prétexte hybride », tout en évitant également la confusion avec des termes voisins, comme celui de métissage, qui pourtant peut aussi toucher ou se distinguer de la question hybride.

La question du mélange et du jeu d'influence entre les formes artistiques s'inscrit dans une forme de permanence, car toutes les cultures évoluent par des apports et des influences, dévoilant ainsi une évolution générale des formes depuis des temps très anciens, où l'hybride serait compris comme une composante intrinsèque. Cela ne semble vraisemblablement pas pouvoir être le cas au regard d'une observation méticuleuse de l'histoire générale des cultures et des formes artistiques.

L'hybride semble en effet correspondre davantage à une forme d'évolution assez récente face à l'histoire, portant des spécificités, et qui par ailleurs est fortement marquée, dépassant ainsi nécessairement le simple cadre du mélange ou de l'ajout. La confusion est d'autant plus facile que l'hybride est

assimilé au phénomène d'évolution et de mutation dans le champ du vivant que des théoriciens, à l'image des romantiques, ont transposé dans le champ de l'art, pour en fait caractériser certaines formes plastiques, voire suggérer une forme d'évolution que portait l'énoncé moderne dès son émergence. Cette réflexion peut ainsi être mise en relation avec le concept de modernité en art, ce que la recherche va analyser, et de ce fait inclure une problématique et redéfinition de l'art, où l'hybride aurait toute sa place. Un hybride qui se propagerait et induirait une des formes de mutation constante et de renouvellement que précisément cette culture revendiquait. La culture moderne serait dans ce sens un terrain bien davantage propice aux formes d'hybridation dans l'art qu'auparavant.

Traverser l'histoire, questionner les limites et l'objet de recherche

De multiples précautions, au regard de l'histoire et des pratiques, s'avèrent donc nécessaires quant à la distinction entre le simple apport étranger à une œuvre et l'objet plus problématique, sujet d'un véritable croisement, provoquant une nouvelle forme d'œuvre, voire aussi l'objet complètement insolite, symbolisant l'excès, la démesure, le composite, des aspects pouvant être éventuellement liés à la question de l'hybridation. De ce point de vue aussi la question de la greffe peut être délicate à aborder. On pourra observer qu'elle a souvent été associée à une pratique de l'hybride, alors qu'elle n'engendre cependant pas nécessairement l'hybride formel. Car pour comprendre et identifier une forme plastique peu commune, il faut nécessairement dépasser la simple question de l'emprunt ou l'ajout à une œuvre.

Cerner et vouloir entreprendre d'approcher la question de l'hybridation semble donc une interrogation qui s'avère plus délicate qu'il n'y paraît à étudier et définir, même si aujourd'hui l'hybride fait l'objet d'un débat intense et de questionnements très soutenus. Car ce débat souvent occulté marque un oubli, celui d'interroger la question des formes d'origine, mais aussi l'évolution des catégories et formes hybrides préexistantes, établies dans les arts bien avant notre époque. Interroger l'histoire est un aspect néanmoins incontournable, bien que très délicat, car entreprendre l'archéologie de la notion et de la forme en tant que telle, c'est précisément comprendre l'hybride au-delà de la période de l'art actuel et, également, de l'art contemporain, à laquelle il est souvent inéluctablement identifié et limité. Il s'agira ainsi de restituer des usages, des pratiques, un champ de significances, des occurrences. Cette phase se compose en interrogeant autant l'archive que l'iconologie, le champ de la théorie et des savoirs, que celui des pratiques et des gestes artistiques divers.

Si l'hybride se manifeste à ce point aujourd'hui et de manières très diverses, en se structurant et se manifestant comme un élément exemplaire, c'est sans doute parce qu'il détermine de nouveaux enjeux et matérialise une nouvelle appréhension de la culture : - on évoque l'expression d'esthétique ou de déterminisme hybride -, un caractère qui correspond de surcroît à un enjeu identitaire et quasi intrinsèque des systèmes de pensée, alors que sur un autre plan il est assimilé au secteur de la production, autant qu'à une pratique liée spécifiquement à de nouveaux outils. Sans doute une des questions principales est que cet *hybride présent* (correspondant à la période de l'art actuel), pour être mieux compris en tant qu'objet lié à un contexte et à un champ de l'art déterminé, doit être aussi analysé en fonction d'une chronologie des événements. Une chronologie qui permettra de le remettre en perspective au sein d'une évolution historique face à des œuvres et face à des évolutions d'ordre technologique, scientifique et sociétal.

L'usage d'une méthodologie rigoureuse permettra de définir à la fois un inventaire des usages et des gestes, comprenant les termes hybride et hybridation, car il importera de mettre en relief l'évolution et le passage d'un

terme à l'autre, de l'hybride vers l'hybridation (et l'hybridité), c'est-à-dire de situer autant les seuils d'émergences que de vulgarisation et de conceptualisations, voire une reconceptualisation des termes.

Une double approche sera donc incontournable, prenant appui à la fois sur le domaine de l'analyse des œuvres, identifiables comme hybrides, et des différents acteurs - artistes, critiques d'art, théoriciens, commentateurs - qui ont suscité ou abordé la question de l'hybride au sein de leurs propres observations ou commentaires. Souvent sur un même fait, cette double approche sera précieuse, pour approfondir la relation entre discours, objet, pratique et formes. Mais également entre significations spécifiques, hypothèses formulées et contenus formels pour, à partir de ces matériaux divers, répertorier et reconnaître diverses caractéristiques formelles, en constituant une archéologie de la notion.

L'archéologie de la notion et des formes, si elle imposera de se déplacer dans de multiples périodes pour recueillir les données, pourra précisément livrer ou révéler à la fois une évolution de la notion par phases, et dévoiler des registres très divergents où l'hybride n'est pas perçu, reçu et utilisé de la même manière. Cela imposera également de comprendre l'hybride face à l'évolution du paradigme de l'art et des définitions qu'il implique. Une partition par période s'imposera sans doute en incluant les différentes périodes de l'histoire de l'art, ce qu'il faudra vérifier. Scruter les diverses stratifications, ainsi que l'interpolation entre champ terminologique et champ des pratiques, peut donc s'avérer essentiel pour déterminer la fonction de l'hybride à chaque époque, dans chaque période. La fonction devra aussi être mise en relation à la valeur qu'on lui attribue, entre l'hybride positif exemplaire, ou stimulant, et l'hybride négatif, fixant ou matérialisant le rejet, voire énonçant une critique, car celui-ci, en liaison à son symbole, demeure un objet soumis à une dualité entre charge positive et négative. `

Comme d'autres termes, l'hybridation et l'hybride vont, d'usages marginaux du point de vue de leur compréhension, évoluer dans différents registres : on évoquera un aspect, un caractère, une catégorie, une notion, jusqu'à une

forme de culture à part entière comme aujourd'hui. L'hybridation se joue ainsi sur de multiples plans et à différents niveaux, mais aussi sur une très grande diversité de supports et médiums. Ces multiples plans sont d'autant plus effectifs que l'hybride ne saurait demeurer dans un registre, d'où la difficulté aussi de le comprendre diversement au sein d'une mixité d'actes et de gestes artistiques. Des actes qui par ailleurs ne sont pas limitables à l'univers iconologique, mais intègrent une diversité de pratiques, de savoirs, et de formes d'œuvres, tels que les arts plastiques, comme domaine, aujourd'hui les recouvre. Des termes qui, à l'image également des arts visuels ou des arts vivants, dévoilent un champ de pratiques et non plus une discipline. Il apparaît donc là aussi crucial de circonscrire le champ de la recherche aux éléments et faits emblématiques, marquants, afin de ne mettre en relief que les principales perspectives ou déterminations que dessine l'évolution de la notion.

L'évolution complexe des catégories et des formes hybrides.

On pourra par ailleurs observer comment les catégories ou significances de l'hybride sont vraisemblablement indissociables des périodifications du champ de l'art dans lesquelles elles se manifestent. Elles comportent néanmoins des formes de permanences, mais aussi de résurgences ou de survivances qui de ce fait dépassent les cadres de la périodisation historique. Sur un autre plan, distinguer une requalification des usages, voire aussi une reconfiguration du champ terminologique telle qu'elle se produit aujourd'hui, pourra permettre de mieux cerner l'ampleur ou la nature de l'évolution de la notion. Une évolution des usages qui se joue à la fois dans des contextes très différents et face à des enjeux très distincts, intégrant une diversité de périodes, de l'art médiéval à l'art actuel. L'importance du processus et de la pratique dans la création contemporaine, corrélativement, donne moins d'importance à l'objet ou à la forme qu'auparavant, tout comme les modalités de monstration et réception des œuvres conditionnent de manière encore plus prégnante aujourd'hui notre champ de perception ou d'interprétation des objets. L'évolution de la scénographie d'exposition, la prolifération des supports et médiums technologiques, les nouvelles disciplines de l'art, tout

comme le phénomène du biomimétisme, ont un impact sur l'évolution non seulement du champ d'acception des hybrides, mais aussi sur la problématique de l'hybride.

Par ailleurs, questionner l'hybride imposera, en raison d'une trop grande profusion de formes ou d'objets, et d'un éclatement potentiel de la recherche, de ne prendre en compte, au niveau de l'analyse et du choix des œuvres, que les formes singulières révélant les différentes catégories d'hybridations, ainsi que des éléments historiques qui marquent et jalonnent la notion. Sur un autre plan, approcher le processus, de son origine à son cheminement historique jusqu'à aujourd'hui, dans toute sa densité et son intensité, relève également d'une tentative de mettre en relief un corpus général. Un corpus où deux catégories d'hybride se conjuguent, ce que la recherche étayera, par la superposition de *l'hybride présent* et de *l'hybride antérieur* (toutes les formes et catégories hybrides s'inscrivant dans le passé), afin de définir quelle dialectique se joue ou non entre ces deux pôles. Ceci permettra sans doute d'appréhender différemment la nature de la culture hybride actuelle et de comprendre finalement peut-être aussi comment elle s'est imposée de manière aussi prégnante, quasiment logiquement, à la fin du vingtième siècle. Comprendre la constitution de ces deux entités, ces deux champs qui fondent la problématique *hybride* d'aujourd'hui, permettra de cerner un des questionnements cruciaux et névralgiques de la modernité, tout en reposant la question fondamentale portée par les premiers romantiques, celle d'une "esthétique de la diversité", qui se manifeste avec l'autonomisation de l'art.

Ce regard introspectif et réflexif dans la recherche, où l'histoire et le présent vont s'affirmer, voire s'enchevêtrer, aura comme objectif de produire une analyse qui restituera cette hypercomplexité de la question hybride. Il s'agira par cette approche d'observer comment l'hybride participe à l'élaboration de nouveaux phénomènes, à l'image de l'ère numérique et de la mondialisation du champ de l'art, mais également d'une interpénétration et d'une interaction croissante des disciplines. A une époque, du tout requestionnement et d'un recyclage permanent des formes illustrant le dépassement de la période post-moderne. Une phase initiée à la fin des années 80, où l'hybride, en se manifestant comme un élément, un composant quasi imperceptible, est

devenu un fait commun. Alors qu'auparavant cet objet-processus pouvait apparaître comme un facteur de perturbation dans la genèse des formes ou de leur réception, il s'apparente aujourd'hui davantage à une culture.

Il importera de distinguer, en outre, pourquoi l'hybride se déploie sur une échelle qui excède l'univers multimédia et les nouvelles technologies, alors qu'il participe sur ce point à la construction d'une nouvelle identité, s'affirmant comme une des composantes de la culture hybride actuelle. Aborder les questions de notre époque, celle du "devenir hybride"⁴ ou de la "prolifération des hybrides"⁵, qui sont en elles-mêmes liées à diverses formes de manipulations ou d'instrumentalisations du réel, issues en partie des nouvelles technologies, doit aussi être mis en relation à des enjeux comprenant les domaines politique, sociétal et scientifique. Des domaines qui déterminent ou sollicitent la composante hybride sur de multiples plans entre divers pôles d'attraction : réel et virtuel, naturel et artificiel, global et local, sujet et objet, macro et micro, mondialisation et globalisation. Ces divers domaines de production et de recherche influent sur la nature même des hybrides, leurs constitutions et leurs élaborations, autant fonctionnelles, usuelles, qu'identitaires. Comme Bruno Latour l'indique, il faut revenir à la coupure nature/culture⁶ marquant l'usage trop restrictif de nomenclatures et de catégories qui, en reposant sur des logiques artificielles et de segmentation, ont eu pour conséquence de générer ou d'impliquer l'apparition d'objets hybrides, car non assimilables à une grille de lecture à laquelle ils ne pouvaient désormais plus correspondre ou être identifiés, comprenant une multitude d'éléments et de données.

Il s'agira sur un autre plan de distinguer comment l'hybride peut-être identifié à différents niveaux dans une oeuvre, autant au niveau de sa production et de son élaboration, que de sa réception. L'hybride, dans ce cadre, pourra être apprécié de manière parfois très diverse, notamment dans l'art contemporain et actuel où cette question de l'élaboration de l'oeuvre a pris

⁴ Bernard Andrieu, *Le devenir hybride*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

⁵ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Ed. La Découverte, 1997, p.7.

⁶ *Op. cit.*, p.19-22.

une place considérable. Il sera nécessaire pour cela d'approcher la question de l'identité des hybrides à partir d'enjeux plus généraux dépassant le cadre du domaine de l'art, oscillant entre le politique et le religieux, le scientifique et l'anthropologique. La question hybride sera nécessairement, dans cette optique, transposable ou assimilable à d'autres milieux, à l'image de l'univers biologique et environnemental, dans lesquels le processus possède un rôle marquant, notamment en étant particulièrement lié au concept de diversité et à l'analyse des catégories de l'évolution du vivant.

Par ailleurs l'hybride, en traversant une très grande diversité de supports, gestes et pratiques, devra être envisagé en fonction d'une évolution caractéristique, car il se déplace progressivement sur de multiples terrains d'expression dans le champ de l'art : de l'ornement à la fresque, de la poésie à la littérature, de l'architecture à la peinture, puis ensuite au sein d'une multitude de médiums... Observer ces franchissements successifs, et les différents usages de la forme ou du terme hybride, permettra d'observer la complexité et les caractères spécifiques que l'hybride porte ou développe dans chaque domaine ou au contraire les points de convergences entre ces divers domaines.

À ce questionnement s'en profile un autre. Comment peut-on comprendre le surgissement de l'hybride avant la période moderne et contemporaine, comme le décrivent ou le suggèrent plusieurs acteurs du domaine de l'art, qui tour à tour soit évoquent ce phénomène, soit l'englobent ou l'insèrent dans une forme artistique spécifique ? L'art moderne, s'il implique l'idée d'une expérimentation progressive et d'un franchissement incessant des limites, notamment en consacrant les avant-gardes, peut-être observé comme un terrain propice à l'avènement des formes hybrides. L'hybride marquant en tant que forme et caractère également l'idée de rupture promue par les modernes. Exotisme particulièrement revendiqué, croisements incessants, collage-montage, photomontage, dispositifs et assemblages divers, manipulations et expériences provocantes, de Dada aux surréalistes, de Picasso à Duchamp, Schwitters à Moholy-Nagy, de nombreux actes et gestes artistiques marquent particulièrement ce dérèglement ou cette

expérience des formes et des idées, qui déjà annonce certains gestes emblématiques de l'art contemporain.

La période de l'art contemporain, instituant une redéfinition de l'art, va sans conteste ériger une nouvelle appréhension de l'art, où la question hybride, dans cette mutation, prendra une part non négligeable et deviendra une composante déterminante. Une composante qui, en incluant de nouveaux types d'œuvres telles que l'installation, les dispositifs, le happening et la performance, contribuent à l'émergence de nouvelles pratiques. Appréhender les formes hybrides imposera donc de discerner comment, de la période moderne à la période de l'art contemporain, la problématique de l'hybride va se déployer de manière progressive pour devenir par la suite un des phénomènes majeurs de notre culture et une forme exponentielle.

Si l'art contemporain est un mouvement marqué par une redéfinition qui s'instaure notamment par un processus de déconstruction et dématérialisation de l'art, où la question du concept et de l'attitude, tout comme celle ensuite de l'activité induit de nouveaux rapports à l'art, cette période révèle une évolution considérable des pratiques et des gestes artistiques, scellant l'effondrement inéluctable du modernisme déjà entamé et annoncé par de multiples gestes dans l'art des années 50-60. Il faudra cerner en quoi l'hybride a participé à cette mutation et a ici un rôle déjà crucial bien avant les années 90.

Quel grand récit ?

La question de l'hybride, par ses multiples formes d'évolution, imposera d'envisager un champ de force dans l'histoire des œuvres, et ainsi de dégager dans ce champ autant les lignes de rupture et de partage, que les lignes de forces et de continuité. De scruter tant au niveau des œuvres, que des disciplines, quand et pourquoi l'hybride apparaît. Car l'un des enjeux sera de cerner en quoi ce processus intègre une pensée de la complexité et de la diversité, participant à une pensée des mondes et des cultures, à une

ouverture déterminante et corrélative d'un art comme modèle autoréflexif et auto-exploratoire, cherchant les modalités de sa propre constitution.

Concevoir l'art comme une entité organique en constante mutation et proliférante, à l'image de l'histoire des espèces végétales et animales ou de celle de l'homme, peut nous révéler une forme de grand récit, dans lequel la composante hybride possède une place singulière et primordiale. Ce récit cette fois de l'hybride, doit aussi être compris et analysé dans un cheminement et une architecturation progressive, qu'elle soit arborescence, rhizome, voire les deux, de manière beaucoup plus complexe. Si l'élément hybride semble aujourd'hui être un déterminant singulier de l'évolution des rapports et des enjeux entre les cultures, et correspondre à la transformation de leurs échanges et la nature de leurs *contacts ou mises en tension*, ce processus s'inscrit davantage comme un phénomène inverse à une globalisation du monde, qui elle au contraire peut restreindre ou confiner les formes d'hybridations. Un processus d'hybridation qui s'oppose à des phénomènes tels que l'absorption, l'assimilation ou la destruction massive que provoque nécessairement une globalisation des normes et des standards culturels, y compris quand elle revendique des produits hybrides pour les insérer à une culture dominante.

Sans doute les cultures portent-elles en elles des capacités diverses, dont celle de pouvoir évoluer, se transformer en incluant des matériaux ou des formes de pensées qui leur sont pourtant totalement étrangères. *Terra incognita, nouvel eden, exotisme, rhizome, créolisation, post-colonialisme, amodernisme*, l'horizon se situe sans doute toujours dans le lointain, l'incompréhensible, la pratique d'une esthétique de l'hétérogène et du flux constant. Comme Edward Said l'indique, "toutes les cultures s'interpénètrent, aucune n'est solitaire et pure, toutes sont hybrides, hétérogènes, extrêmement et sûrement pas monolithiques"⁷. La partition culturelle et identitaire des formes artistiques n'est semble-t-il que relative, même si on peut nuancer le propos d'Edward Said, chaque culture possédant sa propre

⁷ Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Ed. Fayard, Le Monde Diplomatique, 2000 (1993), p. 29.

dynamique et portant des éléments qui matérialisent une singularité. Notre délimitation de la culture est devenue sans doute aussi, par l'évolution de notre perception et connaissance, une limitation improbable, même si notre histoire culturelle corrélée en partie au modernisme de Greenberg et auparavant à une culture académique prégnante, nous a longtemps laissés dépourvus de cette approche. En affirmant les valeurs de l'enracinement et de la pureté, puis de la modernité et de la civilisation sous-tendant un universalisme occidental, sans doute aussi le produit d'une conception idéologique, y compris du rôle et de la fonction de la culture, nous avons façonné un système de pensée à partir de la projection d'un monde, en fait lié à notre système de valeurs. Un système encore efficient aujourd'hui, et que l'on peut déceler également sur un autre plan, dans notre lecture et approche de l'histoire, ainsi que de l'histoire de l'art⁸.

Cette part de l'ombre de l'histoire de l'art refoulée, oubliée, effacée, occultée, pourtant, à l'ère de la mondialisation et d'une culture potentiellement hybride, laisse remonter un ensemble divers de fragments d'histoires, des vestiges presque intacts, nous renvoyant à un autre cheminement, qu'interroge maintenant une multitude de chercheurs y compris en intégrant d'autres formes d'analyses, comprenant autant des objets, des pratiques que des savoirs, nous révélant la véritable hypercomplexité du monde. Cette "esthétique de l'hétérogène"⁹ qui marque tant notre pensée aujourd'hui, nous relie également à une autre identité, non plus celle de notre collectif (l'Occident, le *naturalisme* comme l'indique Philippe Descola)¹⁰, mais celle plus vaste du vivant, incluant tous les autres peuples, que l'on pourrait nommer l'identité *terre-monde*¹¹. Sans doute l'issue de la crise de l'Occident se situerait à ce niveau, celle de concevoir le monde dans ses véritables et

Voir aussi Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, tr. fr. Ch. Malamoud, Paris, Le Seuil, 2005.

⁸ Jean-Hubert Martin souhaite une autre approche de l'histoire de l'art, en regard de celle qui s'est construite autour d'une conception "totalement ethnocentrique", induite par le principe de "l'Universalité des arts".

In "L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art. Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès", *Rue Descartes* 2002/3, n°37, p.104-110.

⁹ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Ed. Galilée, 2008, p.12.

¹⁰ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Ed. Gallimard, 2005, p. 241-279.

diverses dimensions, hors d'un modèle dominant et exclusif, dont l'effondrement devient inéluctable.

Le récit de l'hybride, tant au niveau de la culture que de la nature, demeure, dans le cadre de cette recherche, une histoire à resituer face à une perspective où ce dernier est désormais reconnu, assimilé, et plébiscité dans l'ensemble de la création contemporaine. Précisément, cette situation nous livrera des points d'ancrages, ainsi qu'une architecture générale, et un complexe d'éléments entre deux grandes catégories que constitue l'hybride : *l'hybride artificiel* et *l'hybride naturel*. Un complexe dont l'intérêt sera de reconnaître ainsi que d'observer l'identité et la nature des différences entre ces deux catégories, telles qu'elles se sont progressivement constituées. L'un, décrit auparavant, est lié aux conditions du vivant et des formes d'évolution, alors que l'autre se joue précisément dans une autre dimension, artificielle, correspondant à une pratique liée à un outil, une technologie ou une technique. L'hybride artificiel pouvant correspondre dans certains cas à la manipulation aussi bien du vivant, que d'éléments complètement fabriqués, voire conjuguer et reprendre des approches de l'hybride naturel. Dans certaines pratiques, à l'image du biomimétisme, les technologies et nouvelles technologies s'inspirent directement des approches et observations des systèmes vivants.

Au delà de ce prisme bipolaire porteur d'ambivalences et de paradoxes, l'hybridation, en intégrant une extraordinaire densité d'informations et en se caractérisant aussi au travers de nouveaux enjeux de représentation, modélisation et reconnaissance du réel, dévoile différentes formes d'évolution des catégories de l'hybride, et de nouvelles acceptions du terme. Dans certains cas, celles-ci peuvent aussi marquer une reconfiguration du champ terminologique, y compris comme actuellement dans le champ de l'art, qu'il s'agira de caractériser. On observe également dans une certaine mesure entre globalisation, mondialisation, créolisation, et une conception amoderne qui sans doute émergera de la crise généralisée des systèmes

¹¹ Elle inclut la diversité intrinsèque des cultures du monde, celle de la terre (pensée des origines et des représentations) ainsi que des imaginaires et des savoirs. Elle porte aussi l'idée de terre comme monde, et la relation entre terre et monde, pensée et monde, induisant toutes les *voix du monde*.

actuels, de nouvelles lignes de tension et fractures, où l'hybride va devenir un objet problématique car porteur d'ambiguïtés, tout comme d'issues. Un objet nous interrogeant, entre une sur-expérimentation toujours croissante et une imposition de nouveaux standards et contenus, et des formes d'innovations et d'expérimentation, dont certaines s'avèrent toujours aussi fascinantes.

Si l'esthétique hybride¹² issue du numérique est pour Edmond Couchot un des enjeux actuels, elle est sans doute un des marqueurs les plus évidents de la culture actuelle et de la reconfiguration du champ terminologique de l'hybride. Un champ qui s'est noué autour de l'hypercentechnologie entre-autres, celle-ci portant en elle de nouvelles capacités d'hybridations, tout en se prolongeant également dans les catégories hybrides antérieures. Des formes d'hybridations apparaissent depuis peu par l'émergence d'un nouveau contexte, l'hypercentechnologie correspondant à l'avènement d'une nouvelle ère, induisant une généralisation des technologies à tous les secteurs, et leur extension à de nouvelles modalités et fonctionnalités. Un phénomène qui implique leur banalisation dans la vie courante, ce aussi en raison d'un contexte mondial où l'échange, le contact, se généralisent par l'usage de ces nouveaux outils et moyens technologiques. Plusieurs éléments concourent à ce nouveau contexte : la technologie numérique, le rôle de l'ordinateur, des objets multisupports et multifonctions, le multimédia et un art que l'on pourra qualifier de *multimodal*, puisqu'il se détermine comme la jonction du multimédia (la pratique) et du multimédia (les nouvelles technologies).

On observe également une approche de l'art qui se conçoit comme une nouvelle traversée des signes et données existantes qu'il s'agit de requestionner, reproblématiser ou réagencer, selon la formule "ailleurs et autrement", manifestant un art de la reconversion et de la conversion. À cela s'ajoute une interaction et interpénétration des disciplines artistiques de plus en plus efficiente, et un art se jouant face à une nouvelle géostratégie et géopolitique, désormais extra-occidentales, tant en termes de nouvelles

¹² Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1998.

scènes artistiques, que d'événements internationaux. Un art qui désormais peut se construire dans une dialectique entre cultures traditionnelles et spécifiques, se croisant à une influence de la conception de l'art contemporain occidental, à l'échelle du monde, provoquant la création de nouveaux objets, en dehors de notre approche. À cette situation d'ouverture s'ajoute le renforcement d'une scène d'artistes internationaux ayant des origines multiples, dans le contexte des années 90, qui seront reconnus sur la scène occidentale. Une nouvelle géopolitique, avec l'émergence de nouvelles puissances mondiales et l'affaiblissement caractérisé des économies occidentales, contribue à ce mouvement de fond, où l'art et la création contemporaine se jouent sur de nouveaux territoires, autant en Inde, au Japon, en Afrique, au Mexique, au Brésil, en Chine, que dans une multitude de pays. Des pays qui affichent désormais leurs prétentions et ambitions pour constituer de nouvelles scènes culturelles, mais aussi un réseau d'institutions et d'acteurs.

Cette conjonction de facteurs et leurs additions imposent sans doute de décrypter l'ensemble des nouvelles grandes tendances qui portent l'esthétique hybride d'aujourd'hui, qui n'est pas simplement réductible à de nouvelles technologies, mais se joue aussi dans une évolution générale qui a conduit à cette situation de prolifération des formes hybrides, dont les conséquences s'inscrivent dans la continuité des expériences du Black Mountain College, de Fluxus et de l'art minimal et conceptuel.

L'évolution récente du champ terminologique et l'émergence d'un nouveau seuil de vulgarisation, cette fois du terme d'hybridation, sans doute en raison d'un effet cumulatif, oblige à une distinction pertinente pour énoncer chacune des diverses catégories et formes qui participent à cette nouvelle architecture des milieux, cette hypercomplexité où l'hybride se joue également dans une identité duale, entre deux entités temporelles, entre temps présent et temps antérieur.

Notre époque, *le temps des hybrides*, est aussi en cela absolument fascinante, car elle fait effet de reliance entre l'imaginaire, le fantastique, ce

que l'on croyait sorti du merveilleux et ce qui trace notre origine : des fresques d'Altamira, de Toumai, aux monstres des fonds marins et au grand récit de l'univers¹³, qui nous révèlent cet incroyable scénario, pour que le champ du vivant et la terre existent. En écho se tisse ce lien si fondamental entre diversité et hybridation, entre terre et monde. Un lien pour que la terre-monde existe tant au niveau de nos représentations, que de notre approche des cultures et d'une histoire commune. Cette histoire désormais lisible et constatée, nous renvoie aussi à cette fantastique origine, où l'hybride naît et s'inscrit dans la créature, la figure, l'être et ses multiples représentations. Ce qui provoquera plus tard on le sait, progressivement, l'émergence de la forme et corrélativement celle du processus, induisant cet itinéraire, allant de la *figure* jusqu'à la *culture hybride* de notre temps.

Circonscrire la question hybride impose de se déplacer ailleurs, mais également de projeter un autre regard sur ce qui se trouve dans cet ailleurs, les objets hybrides et chimères ne se révélant pas simplement dans notre culture, mais également dans les autres cultures, comme Serge Gruzinsky l'évoque dans l'exposition manifeste *Planète métisse*¹⁴, nécessitant de réévaluer notre approche historique et nos modalités d'interprétations, y compris en relation à notre perception du réel. L'Orient de notre regard comporte, comme le relève Christine Buci-Glucksmann, deux Orients, le Japon et l'Islam¹⁵, sans doute aussi cette part d'ombre représentant au travers de l'ornemental, déjà, ces "exotismes périphériques"¹⁶, selon l'expression de Jacques Soullou, que l'on ne voulait pas reconnaître.

Quels itinéraires, cartographies, schémas, agencements, analyses, outils, hypothèses alors formuler et utiliser ? Il sera ici intéressant de questionner les objets, autant que les modalités d'approche et d'analyse de ces objets, en étudiant autant le détail significatif, la singularité de certaines propositions,

¹³ Michel Serres, "Préface", in *Le grand récit de l'univers*, ouvrage collectif, Paris, Ed. Le Pommier, 2007, p. 7. Le *grand récit* pour Michel Serres commence au premier instant de l'univers, jusqu'à successivement l'apparition de la terre, les espèces vivantes, l'homme, et jusqu'à nous... Voir également pour cet auteur *Retour au contrat naturel*, Paris, Ed. BNF, 2000, et *L'incandescent*, Paris, Ed. Le Pommier, 2003.

¹⁴ L'exposition fait référence à l'ouvrage de Serge Gruzinsky, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁵ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, op.cit., p. 14.

que les œuvres emblématiques, là ou l'hybride prolifère. Il s'agira de restituer un récit singulier de l'hybride dans une chronologie des faits, tout en répertoriant les ensembles de catégories que traverse la notion.

Concevoir une véritable *arborescence dynamique* de la problématique de l'hybride et de ses déplacements, permettra de mieux cerner l'évolution de sa fonction et de son identité actuelle. La mondialisation ou plutôt la globalisation, ainsi que l'émergence d'une nouvelle identité de l'art, participent à un profond questionnement de notre identité aujourd'hui, y compris face à une architecture des milieux et de l'hypercomplexité désormais menacés. Cette situation, conjuguée à l'effondrement du post-modernisme, nous imposera d'envisager une nouvelle approche du monde et du champ du vivant. Une autre approche, peut-être, pour redéfinir notre réflexion à l'échelle des mondes de la terre, celle-ci devant en comporter les singularismes, et nous amener à l'affirmation d'une "conscience métisse"¹⁷ comme véritable identité, ici et ailleurs.

L'hybridation a sans doute été et sera un vecteur de cette nouvelle composante d'ordre général¹⁸, à partir de laquelle il faut repenser nos cadres conceptuels d'analyse face au présent, mais aussi en y intégrant une relecture des récits historiques, et d'un grand récit en particulier, comme écho à l'extraordinaire scénario du vivant et de la diversité, qui fait exception, et nous renvoie à notre relation au monde.

¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷ Daryush Shayegan, *La conscience métisse*, Paris, Ed. Albin Michel, 2012.

¹⁸ Comme le relève Serge Gruzinsky, l'hybride "semble en train de détrôner l'exotique" et "manifeste l'apparition d'un idiome planétaire", *La pensée métisse*, *op.cit.*, p. 34 et p. 35.

Chapitre 1 Forme d'origine, forme originale L'archéologie de la notion

I) La nécessité d'une archéologie

1.1) Revisiter l'histoire, traverser des savoirs

Comme pour d'autres objets de recherche, l'archéologie du terme s'avère précieuse, car elle seule peut nous permettre d'appréhender différents éclairages nécessaires à la compréhension et à l'analyse de la complexité que revêt cet objet. L'archéologie nous amènera à questionner non pas

simplement le terme d'hybridation, mais également celui qui lui est intrinsèquement et étymologiquement lié : l'hybride. En effet, que cela soit pour l'objet, la forme, ou la notion, il faut poser la question de la présence ou non du processus. L'interrogation de ces deux termes révèle un autre intérêt, celui de questionner la nature de la filiation des termes. Il sera nécessaire de préciser et répertorier quels usages, au niveau historique, ont qualifié ou caractérisé la notion d'hybridation, même si celle-ci n'était pas encore évoquée explicitement.

L'archéologie de la notion intègre donc le terme hybride. Elle s'avère être un détour indispensable et précieux afin d'éviter de construire une vision trop schématique et attendue, portée par des considérations contextuelles. On ne peut ainsi convoquer l'hybride en ne questionnant que le présent, car même cet "hybride présent", peut-être, comporte une autre temporalité, un "hybride antérieur". Cet hybride passé ou antérieur, marqué par des usages et déterminations historiques qui peuvent resurgir ou persister, pourrait ne pas être dissocié du temps présent et de l'hybride présent. Il faut donc comprendre cette recherche sur différents domaines, différentes époques, voire différentes définitions liées à l'activité de l'art et à son appréciation. Cette lecture complexe nous oblige aussi à nous confronter à l'incertain, à revenir sur les traces que nous laissent, encore visibles, l'histoire et l'histoire de l'art.

"De tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu pour l'histoire"¹⁹.

Walter Benjamin (1940)

Saisir toutes traces, comme nous le rappelle avec pertinence Didi-Huberman, c'est entreprendre de ne rien vouloir perdre, et ainsi d'observer,

¹⁹Walter Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 184, cité dans Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Ed. de Minuit, 2000, p. 106. Comme Benjamin, de façon anticipatrice l'indique, petits et grands événements doivent être pris en compte dans une approche de l'histoire, y compris en sollicitant le « rebus », le « déchet », et ce qui semblerait anodin.

sur de multiples plans, notre objet. Cela nous permettra d'analyser à la fois les écrits de diverses natures, mais aussi les œuvres et les images. Ces divers éléments seront confrontés à leur évolution historique, afin de déterminer une chronologie des événements, et de mieux comprendre les différentes strates qui composent, structurent et déterminent la notion d'hybridation.

Il s'agit par ce détour dans l'archive de rechercher, au-delà des discours préétablis ou des concepts en vigueur (pas seulement en fonction des considérations actuelles), de mettre en relief ce qui a permis l'émergence du processus d'hybridation et dans quel contexte cette situation a été favorisée. Cette exigence permettra d'appréhender une ou des origines concernant ce processus, même si l'entreprise demeure relative, puisque l'état des connaissances évolue en fonction de l'analyse et de l'état des découvertes réalisées à une époque. Autre difficulté, les traditions artistiques identitairement marquées dans divers pays mériteraient d'être approfondies. En effet, la culture allemande et la culture française sur ce point nous livrent une réalité qui n'est pas similaire, impliquant de surcroît des problèmes de traduction, car certains textes traduits l'ont été de manière imparfaite ou partielle, tandis que d'autres, nombreux, ne l'ont jamais été. Souvent, en raison de notre propre projection ou inclinaison, le terme hybride n'a pas la même trajectoire et histoire, car déjà au-delà de la frontière, le terme n'est pas appréhendé exactement de la même façon. Comprendre l'hybride, c'est peut-être aussi relier ces différents récits, pour voir en quoi ils font sens.

"L'histoire et la science historique n'ont de sens qu'à relier les événements entre eux, qu'à replier faits et symptômes dans des séries complexes de causalités et d'enclenchements, autrement dit à remettre en forme le texte immense où l'événement vient briller"²⁰.

Jean-Christophe Bailly (1999)

²⁰ Jean-Christophe Bailly, "Lointain d'Octobre", in *Art, mémoire, commémoration*, Montigny-lès-Metz, Édition Voix / E.N.S.A. Nancy, 1999, p. 9.

"Relier les événements entre eux" nécessite aussi de poser la question de l'articulation des événements, leurs liens aux savoirs, en tenant compte des paradoxes, des oublis, des contradictions, des usages variés que nous livrent divers domaines à l'image de l'histoire, l'esthétique, la théorie de l'art... Il sera aussi important de les mettre en relief en relation à l'évolution des modèles historiques, que cela soit sur le plan sociétal, technique, mais aussi politique.

L'évolution des termes hybride et hybridation, et de leurs usages, nous permettra de saisir de multiples indices sur l'évolution de la notion, et de comprendre de quelle manière elle doit être comprise en relation à certains objets, en nous interrogeant sur un élément clé : les pratiques. Si l'hybridation est ici observée en tant que notion, elle ne signifie pas quelque chose qui est directement quantifiable, elle demeure un processus et non un objet, une notion plutôt qu'un concept.

Un autre aspect, explicité par Henri Focillon, réside dans la complexité même de la notion d'histoire : celle-ci "n'est pas semblable à un fleuve qui emporterait à la même vitesse et dans la même direction les événements et les débris d'événements (...) Il nous faudrait plutôt penser à une superposition de couches géologiques, diversement inclinées, parfois interrompues par des failles brusques et qui en un même lieu en un même moment nous permettent de saisir plusieurs âges de la terre, si bien que chaque fraction du temps écoulé est à la fois passé, présent, avenir"²¹.

Extraire les strates qui composent l'objet permet de restituer les différents espace-temps qu'il traverse, et ainsi pouvoir caractériser quels types de bouleversements il a subi. La culture hybride que l'on connaît aujourd'hui n'étant ni plus, ni moins, que la conséquence de multiples formes d'évolutions qui se sont conjuguées sur divers plans et à différentes époques, auxquelles s'ajoute la conjonction d'un contexte actuel singulier où la question de l'hybride s'est réaffirmée comme étant porteuse de nouveaux enjeux.

Tout comme les historiens, nous restons cependant confrontés à une certaine relativité de l'histoire pour de multiples raisons : celles qui sont liées au temps, à la projection de nos catégories et de notre perception, qui sont d'ailleurs étroitement corrélées. Voire également à la prégnance de certains modèles esthétiques et dogmatiques en vigueur, dont le schéma s'impose à nous sans que nous en soyons tout à fait conscients, ou plutôt correspond aux modalités de fonctionnement de notre système de pensée.

"Rythmes lents, flash backs, pertes et résurgences s'accordent mal avec le temps unilinéaire dans lequel il (l'historien) est à tout le plus accoutumé à discerner çà et là des accélérations ou des retards."²²

Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie (1971)

Hans Belting souligne une autre caractéristique : nous projetons par nos discours et nos analyses, "des lois que nous croyons universelles alors qu'elles ne sont que locales"²³. La compréhension de la figure du monstre ou du masque sont deux éléments exemplaires à ce sujet, la culture occidentale ayant crû pouvoir les isoler et les nommer en leur attribuant un statut particulier, alors que dans d'autres cultures, ces deux éléments ne sont même pas compris par les mêmes critères d'acceptation, et sont par ailleurs envisagés au travers d'une autre fonction.

"Une image, chaque image est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés, ou cristallisés en elle."²⁴

Georges Didi-Huberman

Par ailleurs, Georges Didi-Huberman analysant Warburg nous montre un autre aspect de la complexité de l'histoire de l'art, l'image que l'on scrute comportant de possibles survivances, réminiscences ou pouvant faire

²¹ Henri Focillon, *L'an Mil*, p. 17, cité dans Lascault Gilbert, *Le Monstre dans l'art Occidental*, Paris, Ed. Klincksieck, 1973, p. 41.

²² Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie, "Mélusine maternelle et défricheuse", in *Annales, économies, sociétés civilisations*, 26^e année, n°3-4, 1971, p. 592.

²³ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Ed. Gallimard, 2004, p. 9.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002, p. 39.

symptôme. La survivance, concept clé de Warburg, implique justement que l'image intègre un autre temps, ayant pour conséquence de mettre en difficulté une histoire de l'art appréhendée en fonction de stades biomorphiques. En mettant en jeu l'analyse des objets, Warburg met en cause le modèle *histoire de l'art* suivi jusque-là, plaidant pour une histoire de l'art comme "modèle culturel"²⁵, plutôt que comme un "modèle naturel et symbolique". Cette compréhension des objets peut aussi révéler un autre point de tension : les œuvres ont-elles un caractère hybride inné, ou sont-elles hybrides lorsqu'elles se caractérisent comme étant, dans certains cas spécifiques, le produit de survivances ?

Difficulté supplémentaire : la réflexion esthétique, comme l'observe Gilbert Lascault²⁶, a évolué par de multiples mutations que l'on peut observer à divers niveaux. En effet Lascault cite une remarque particulièrement pertinente d'Etienne Souriau : "le progrès de la réflexion esthétique impose une véritable crise de la notion de catégorie esthétique"²⁷. Chaque époque déterminant des codes, des valeurs, une symbolique, des pratiques, des discours, il apparaît important de ne pas non plus dissocier l'histoire de l'art et l'esthétique de l'histoire sociétale et politique, pour comprendre une histoire de l'art et des œuvres dans un schème intégrant "les questions anthropologiques", qu'avait déjà en son temps préconisé Warburg, et que souhaite Belting.

L'image ne peut être étudiée sans prendre en compte le savoir et le croire d'une époque, et pourtant là aussi le *franchissement* nécessite de multiples précautions. Dora Vallier cerne cette difficulté à propos de l'abstraction : "c'est ce risque de fausse optique que nous courons chaque fois que nous passons d'une civilisation à l'autre, franchissant les siècles pour extraire, ici et là, des formes"²⁸. On peut ajouter à cette remarque que les écrits eux aussi sont soumis à cette contrainte, car ils se situent également dans une construction temporelle et contextuelle.

²⁵ *Op. cit.*, p. 27.

²⁶ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art Occidental. Déjà mentionné.*

²⁷ *Op. cit.*, p. 37.

Un simple franchissement de frontière nous fait comprendre que le même terme, étudié en Allemagne, émerge de manière différente, apportant une évolution et des acceptions qui, tout en portant certaines similitudes, possèdent également de nombreux points de divergences. Cela nous conduit à l'interrogation du rôle du langage, en relation à l'histoire des mentalités, des politiques, du fonctionnement et des logiques sociétales qui façonnent un paysage, une structuration des représentations, qui elles-mêmes sont conditionnées par le champ dans lequel elles se constituent. Hans Belting nous indique à ce sujet, qu'il faut nous rappeler que notre perception de l'image n'échappe pas à un cadre iconologique : la fabrication des images demeure "un acte symbolique", qui "influe et façonne en retour notre regard et notre perception iconique"²⁹.

1.2) Champ d'investigation

1.2.1) Traverser l'histoire, traverser les cadres

Poser et questionner les limites du champ d'investigation, c'est déjà en soi-même produire une caractérisation de l'objet de recherche, voir une auto-définition marquée contextuellement. Soumettre par contre l'objet de recherche à sa propre histoire, c'est tenter de lui restituer ses diverses identités, c'est-à-dire son spectre général, son corpus. Le questionnement des limites de l'objet de recherche renvoie ici aux usages des termes, marquant un champ sémantique, tout en dévoilant une chronologie des événements, des faits.

Le terme hybridation nécessitera, au vu de l'archéologie, comme je l'ai déjà mentionné, de faire un détour par le terme hybride, précisément celui qui implique une nouvelle acception du terme, et sollicite l'hybridation comme processus dans le champ de l'art. Une acception qui fait référence donc à la forme et non à la question du symbole. Il faut noter qu'au niveau de l'apparition des termes, c'est bien l'usage de l'objet ici qui est mentionné

²⁸ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris, Librairie Générale Française, 1980, p. 9.

avant la qualification d'un processus ou d'une notion qu'indiquera par la suite le terme hybridation. À ce niveau, les usages du terme seront précieux. Car l'histoire de l'un est intimement liée à celle de l'autre. Une des premières qualifications d'une pratique ou forme dite hybride, où se joue l'hybridation, remonte à l'art médiéval. Elle est caractérisée par plusieurs historiens de l'art³⁰, qui en étudiant l'art roman, ont signifié l'hybride explicitement au travers d'une tendance spécifique (Faure - 1912) ou de la nature de certaines de ses formes (Baltrusaitis - 1931), voir de caractéristiques assez générales de l'art médiéval (Champfleury - 1876). La présence forte de la figure hybride dans cet art indique que pour défigurer la forme, il faudra d'abord faire figurer "la figure défigurée", pour rendre l'atteinte à l'image plus acceptable. Cet art de l'ornement posant la question de l'hybride a aussi un second centre, une ville faite d'influences multiples, d'un "Orient du regard" qui s'y propage, Venise. Une ville où tous les échanges et le commerce des objets (tapis, tentures, verres, céramiques...) multiplient les transferts, les emprunts, et les alliances, que l'architecture et l'ornement intègrent, y compris en fusionnant. Tout est "transféré et re-traduit à la vénitienne"³¹, comme le remarque Christine Buci-Glucksmann, une réflexion que déjà au XIXe siècle une multitude d'auteurs décrivent, en invoquant les caractères hybrides de cet art.

1.2.2) Étymologie des termes et champ sémantique

Étymologiquement emprunté au latin classique *ibrida* (1596 en français, 1601 en anglais) "bâtard, de sang mêlé" et "plus particulièrement produit du sanglier et de la truie", et au grec *hubris* signifiant le viol, et *hybris* désignant l'excès, la démesure, l'outrecuidance, la luxure, le terme possède ainsi une charge négative dérivée d'un mot grec selon l'encyclopédie *Britannica* (1954), que néanmoins contredit *Le Robert* historique de la langue française. Le terme *ibrida* est devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris*. L'*hubris* désigne aussi chez les grecs un sentiment violent qui pouvait mener

²⁹ Hans Belting, *Une anthropologie de l'image, op. cit.*, p. 8.

³⁰ Elie Faure(1912) Jurgen Baltrusaitis (1931) Champfleury (1876) Citations mentionnées ultérieurement dans l'étude.

au dépassement des limites, la faute majeure, c'est-à-dire l'offense envers les dieux.

Le terme hybride, par son étymologie, implique nécessairement une relation ambiguë, duale, complexe, oscillant entre positif et négatif, qu'il inclut en son sein, y compris au sein d'une définition courante. Cependant depuis une évolution récente du champ terminologique, la charge négative du terme semble s'être nettement estompée au profit d'une perception essentiellement positive, qui sans doute inscrit aussi le processus dans un nouveau cadre contextuel et sémantique.

Une des définitions générales les plus partagées décrit l'hybride comme une unité constitutive de l'union d'éléments hétérogènes, qu'ils soient deux ou plusieurs. L'hybride, historiquement, dans le monde animal, marque l'union des êtres ou espèces, lorsqu'ils proviennent de deux individus d'espèces différentes et génèrent des animaux dits stériles, et donc peu féconds. Assimilé ainsi au fait qu'il s'agit d'une fécondation qui ne suit pas les lois naturelles, l'hybride en général signifie la figure d'une alliance contre nature, contrariée ou discutable, car perturbant les catégories normatives, les genres. Cette approche des lois naturelles face à l'étude du champ du vivant et de son histoire est plus complexe qu'il n'y paraît, puisque justement l'étude approfondie de l'évolution des milieux, montre que le végétal, l'animal, ont évolué dans un schéma fait de contraintes, et à l'origine très délimité et limitatif. La transgression dans l'évolution du vivant apparaît ainsi comme une des phases essentielles de l'adaptation y compris dans les conditions les plus extrêmes, dans lesquels les organismes vivants ont su muter, se transformer, et survivre. Cette observation du long terme voit aussi l'hybride se distinguer, car d'une origine commune, souvent au sein d'une même espèce, la multitude s'est constituée. Elle se déploie en engendrant des formes de diversité incroyables et souvent génératrices ou porteuses d'hybridation, car évoluant au contact de milieux très divers, y compris en participant à l'apparition de nouvelles espèces que l'on peut détecter sur un temps long. L'hybride peut dans ce schéma être désigné comme un

³¹ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, op. cit., p. 66.

intermédiaire possible, un chaînant manquant, entre une espèce originaire et une espèce récente. Dans ce registre, l'hybride peut, en fonction d'un autre point de vue, désigner une "zone hybride" entre deux espèces, impliquant une multitude d'intermédiaires se situant entre ces deux profils. L'hybridation serait donc un processus vraisemblablement plus étendu que ce que l'on avait observé et déterminé au XIX^e siècle, notre regard, notre cadre perceptif et notre champ de connaissance ayant évolué largement depuis. Le processus apparaît aujourd'hui comme une constante de la vie, confirmant les observations déjà produites dans le monde végétal, et dévoilant sa proximité avec les problématiques d'interaction, de diversité et de complexité.

L'hybride, couramment, signifie également "composé d'éléments disparates" (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1832). Une relation où se confronte la sphère négative, péjorative, ou de manière plus ambiguë une perception positive, marquant la transgression, le désordre, voire la rupture, également comme une forme d'avancée, de renouvellement ou d'évolution inéluctable. Au contraire, cette définition peut invoquer ce qui va contre l'ordre des choses, dans l'usage de techniques, ou de formes composites de nature improbable, ou des croisements aberrants, non admissibles en fonction des codes de représentations d'une époque.

L'hybride pouvant induire la question de l'anormalité, de la démesure, de la transgression, de l'impureté, comporte deux approches possibles, à la fois positive ou négative, que l'on retrouve dans le domaine des arts, touchant à la question du renouvellement et du croisement des formes ou des influences, car toutes les acceptions ou traits signifiants peuvent se renverser, s'inverser. C'est précisément cette situation qu'amèneront l'intégration et la reconnaissance du caractère et du critère hybride dans l'art moderne. L'inversion de la valeur du terme qui se produit lors de la modernité se confirme également sur d'autres plans et dans d'autres domaines tels que la science, l'architecture, et en particulier la littérature, l'usage du qualificatif devenant un lieu de tension entre détracteurs et défenseurs de la modernité.

Un siècle plus tard, les années 90 marquent l'usage généralisé du terme hybridation, signifiant aussi une nouvelle redéfinition du champ de l'art, se déterminant face à de nouveaux enjeux. Le processus intègre désormais tous les domaines et toutes les sphères de la vie sociale, s'imposant en marquant une détermination essentiellement positive, car facteur de renouvellement et d'avancée. Cet aspect positif se traduit aussi parce que l'hybride est mis en relation au principe de métissage et de créolisation, qui marque le versant positif de la mondialisation, à l'opposé de la globalisation dévastatrice d'une culture de masse (*mainstream* ou *fashion*). Cet aspect positif est cependant teinté d'ambiguïtés, de paradoxes, voire aussi d'un aspect toujours dual que peuvent recouvrir les divers usages du terme, y compris en devenant, face à l'instrumentalisation et la manipulation des technologies, un sujet polémique, problématique, voire même explicitement ou potentiellement néfaste.

On comprend l'ambivalence et la difficulté de saisir la question de l'hybride, qui se joue parfois entre deux polarités, dans un entre-deux, état particulier qu'il symbolise aussi, auquel il correspond précisément dans certains cas. Par un phénomène d'attraction actuel, correspondant à l'évolution de l'histoire des mentalités et des pratiques, la notion d'hybridation se développe aujourd'hui pour aller clairement d'une forme rejetée, occulte et négativisée, à une forme remarquable, exponentielle et légitime. Une forme ainsi revendiquée et assimilée de manière générale à la sphère positive et à une qualité essentielle, la notion de diversité, autant qu'à une dimension d'interpénétration et d'interaction des cultures.

Un autre usage du terme implique que lorsque des mots sont empruntés à deux langues différentes, leur réunion détermine des noms ou mots hybrides, que l'on relève dans une multitude de très anciennes encyclopédies. Au figuré, le terme signifie "qui n'appartient à aucun type, genre, style particulier", "qui est bizarrement composé d'éléments divers", ouvrant la problématique de l'hybride au complexe, à l'indéterminé et au composite.

1.2.3) De la figure vers la forme.

Cette présence de la figure, très antérieure à la forme, joue un rôle essentiel, car le premier passage marquant est celui de la figure vers la forme. Il s'intègre à une dialectique figure-forme qui montre à la fois la filiation et la jonction de ces deux catégories d'images. Ce passage marquant est observable à la fois au niveau iconologique (notamment dans l'ornement) et au niveau du langage littéraire. Les premiers usages du terme hybride suggérant l'hybridation vont apparaître dans la poésie très tôt, montrant que l'expérience du langage jouera un rôle précurseur. On ne peut ainsi évoquer une forme hybride, sans également convoquer la figure de l'hybride dans un premier temps, respectivement à l'image de La Fontaine, Lessing, Schiller.

La forme hybride étant inconcevable, la référence à la figure permettra le glissement progressif vers la forme, et le prétexte pour fournir un sens inédit au terme, qui suggère et n'énonce pas encore la forme de manière autonome, que Goethe sera vraisemblablement le premier à évoquer, tout en la condamnant, son parcours manifestant aussi un retour au conservatisme qui lui fera nier ces propres positions antérieures.

Cette dialectique spécifique figure-forme est à la fois un trait d'origine et un trait emblématique. Elle pose une des acceptions du terme imposant le processus, qui va à la fois persister et sans cesse se redéployer à différentes périodes, y compris jusqu'à notre culture actuelle, en continuant à coexister, voire dialoguer avec les autres catégories de formes hybrides. Une situation d'autant plus effective que les techniques de manipulations (biotechnologies, nanotechnologies, OGM, greffes) touchent désormais le corps humain et le vivant, et peuvent aller jusqu'à le modifier, le reproduire (clonage) ou l'instrumentaliser (biotechnologies), induisant un nouveau questionnement de la créature hybride.

Le champ d'investigation ne peut ainsi se circonscrire à la culture hybride actuelle, c'est-à-dire à une temporalité très récente et à un contexte spécifique. S'il existe un hybride présent, peut-être ne faut-il pas évacuer ou occulter cet hybride passé. Ce corpus général justement permettra de saisir d'où vient l'hybride présent et de quelle identité véritable il se compose. Comprendre la structuration de l'hybride face à l'histoire et face à son histoire, c'est observer l'hybride actuel différemment, en ce qu'il représente, peut-être, un mixte d'une diversité de formes et catégories.

L'étude du processus hybride ne peut se limiter à une période historique, le processus traversant différentes périodes et dépassant par conséquent certains clivages traditionnels : entre art et non-art, image et œuvre, processus et objet réalisé. Car toute production, toute forme d'image, peut être caractéristique d'une forme d'expression créatrice et doit, à ce titre, être étudiée au même titre que les œuvres de l'histoire de l'art. Par ailleurs, l'exigence de la recherche imposera d'observer si la forme hybride se développe avant l'émergence et la caractérisation de la terminologie qui lui correspond. Au contraire, si la pratique préexiste à la terminologie et que les premiers utilisateurs du terme se réfèrent à des objets passés, antérieurs, il sera important de déceler la justesse et la pertinence ou non de leur propos, et par là comment cet objet s'est réellement constitué et déterminé.

Un autre aspect est crucial. En effet, la recherche devra aussi se déployer dans d'autres domaines que celui des arts plastiques, car c'est bien dans la littérature que le terme apparaît et sera théorisé progressivement. Un terme qui très vite s'impose aussi dans l'architecture et le commentaire sur les œuvres, avant d'être utilisé de manière diverse à propos de plusieurs grands courants de l'histoire des arts. Dans plusieurs cas, il sera ainsi intéressant de constater que le terme n'est pas associé spécifiquement à une discipline, mais peut comprendre le domaine de l'art en général, incluant ainsi la littérature tout comme la peinture et la musique, à l'image notamment de commentaires ou d'écrits théoriques portant davantage sur les mouvements (Romantisme et Symbolisme), que sur les œuvres. Le caractère hybride peut donc caractériser la nature d'un mouvement, et non pas simplement la

spécificité d'une œuvre, même si il importera d'observer la pertinence de tel ou tel propos et de le resituer face à des traits significatifs que l'on peut ou non analyser dans tel ou tel mouvement artistique.

1.2.4) La distinction

Revenir sur les traces historiques nécessite aussi de faire une distinction entre la notion hybride et d'autres notions avoisinantes qui portent cependant des différences marquées. Tout n'est pas hybride, y compris lorsqu'on évoque des termes qui dans certains cas le suggèrent : croisement, greffe, combinatoire, emprunt, intermédiaire ou indéterminé.

L'hybride qui nous intéresse ici demeure peut-être un élément relativement rare, voire exceptionnel, notamment dans cette phase antérieure à notre époque. Il faudra ainsi procéder à la recension des hybrides avec précaution et discernement, ce d'autant plus que l'hybridation, en tant que processus ou notion, n'intègre pas forcément toutes les formes dites hybrides, et que parfois lorsque le terme est fréquemment utilisé, il peut faire l'objet d'un usage abusif et peu raisonné. Le terme hybride, par ailleurs, peut être confondu et utilisé à tort en liaison au processus, alors qu'il n'évoque que la figure, une catégorie symbolique souvent représentée, mais cependant déterminée par un aspect stylistique unitaire et uniforme. Un symbole de l'hybride qui traverse la préhistoire, les différentes mythologies et se poursuit durant l'art médiéval, allant jusqu'à notre culture. Un univers d'images de toutes sortes consacrant le symbole sans que la forme soit impliquée. L'usage du terme et celui de l'image désignent jusqu'à la période comprenant l'art roman et les grotesques seulement l'hybride comme symbole et forme symbolique, excluant ainsi une véritable hybridation des genres ou des styles artistiques, y compris dans la représentation de la figure.

L'art roman semble dessiner et définir une véritable ligne de partage entre deux hybrides symboliques, l'un demeurant symbole uniquement alors que

l'autre sera traversé par des jeux d'expériences formelles inédits jusque-là, ou mis en dialectique avec des formes au sein de compositions hétéroclites. *L'hybride hybridé* (figure hybride réellement hybride du point de vue formel) naît sans doute ici - même si l'on peut envisager d'autres origines face à des objets spécifiques -. On pourra aussi le désigner comme un objet issu de la dialectique figure-forme et du télescopage des cultures fondant un alliage quasiment contre nature. Cet hybride hybridé n'est cependant pas très courant, bien au contraire, le symbole hybride demeurant toujours prédominant dans l'art et l'ornement, quasiment jusqu'au début du vingtième siècle, où il finira par se restreindre.

Autre caractéristique : il ne suffira pas de mélanger ou juxtaposer divers styles dans une œuvre pour la rendre nécessairement hybride. Il faudra que ce mélange, par sa nature, contribue à créer ou à générer une forme d'œuvre qui ne pourra plus être déterminée, catégorisée en référence au style antérieur, générant en quelque sorte quelque chose d'absolument novateur ou divergent. Ainsi l'hybride ne correspond pas à l'emprunt, ni à l'influence de tel ou tel style, il contient un caractère nécessairement irréductible. Une atteinte plus profonde, quelque chose de nécessairement supplémentaire et décisif, qui indique qu'une œuvre ou une image devient irréversiblement autre. Une image, un objet, ou un langage artistique marqué de manière significative par un apport étranger, voire aussi la nature d'une composition d'éléments très disparates. La relation avec l'aspect transgressif se dessine ici, indiquant aussi pourquoi l'hybride est associé à l'arbitraire, car de manière indéniable, il déstabilise l'ordre des choses, la tradition, provoque *l'incertain*³². Cela expliquera l'usage, fin XVIIe et tout au long du XIXe siècle, de ce terme de manière diamétralement opposée pour les modernes et les anti-modernes dans leur combat. Pour les modernes, le terme indiquera un critère ou caractère positif alors que pour les anti-modernes, il représentera clairement une intervention de nature péjorative, et sera qualifié comme étant

³² L'incertain se situe tant au niveau des critères d'appréciation qui, de ce fait, sont bouleversés et à reconsidérer, que sur le plan de l'œuvre qui, nécessairement, n'a plus un caractère limitatif et s'ouvre à tout autre chose. Elle n'est plus ainsi liée à un cadre strictement normé (elle en intègre un autre) qui déterminait la nature de la composition. Cette perspective peut ainsi conduire progressivement à une expérience des formes et un devenir (notamment un dérèglement général des formes que l'on observera ultérieurement pendant la période de l'art moderne).

un aspect intolérable de l'œuvre, à l'instar de la laideur, du grotesque, du quelconque, du monstrueux.

La catégorie d'objets ou d'aspects formels hybrides qui imposent l'hybridation, par la confrontation à l'histoire, nous révèle plusieurs autres acceptions du terme, et permet d'approcher une définition du champ de l'hybride plus pertinente, par sa confrontation aux multiples usages, que cela soit face à l'image ou dans le jeu du langage (du commentaire à la poésie, du concept au critère...). Si les deux termes seront étudiés - hybride et hybridation - il en sera de même pour le terme hybridité qui néanmoins s'inscrit dans un contexte récent, lié en particulier au discours post-colonial et post-moderniste, à la littérature, notamment par l'énoncé du concept de Mickail Bakhtine³³, et à l'univers du multimédia et du numérique. L'ambiguïté la plus forte demeure sur le terme hybride, car cela pose la question de cerner l'objet avant le processus et de distinguer le résultat, le caractère ou l'état (l'hybride), de la qualité (l'hybridité) et de la notion ou du processus (l'hybridation), voire ensuite de la culture qui recoupe les trois phases pour mieux les agglomérer dans un mixte, signifiant un champ. Le paradoxe étant que pour qu'un objet hybride existe (celui qui résulte de l'hybridation), nécessairement le processus, de manière irréversible, est convoqué, se réalise. La pratique de l'image, notamment dans l'ornement, fait apparaître l'hybride originaire, la terminologie concrétise un champ nouveau (dans le domaine de l'art), déterminé par la présence indiscutable et l'observation de divers objets ou caractéristiques formels, que cela soit face au passé ou face au présent.

Le passé sert souvent de référence pour évoquer un hybride décelable comme caractère dans le temps présent qu'il s'agit en fait d'apprécier, de porter à l'analyse et que l'on retrouve particulièrement dans les premiers usages du terme. L'observation et le commentaire "des œuvres" induiront naturellement la constitution de nouvelles acceptions du terme dépassant la

³³ Voir l'ouvrage de Mickaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (trad.) 1978 (1975). Bakhtine a donné plusieurs définitions de l'hybridité, tout en considérant que le roman se structure par une hybridité qui en est une des principales composantes, à la fois essentielle et

dialectique figure-forme. Une dialectique dans laquelle déjà transparaissent de nouvelles signifiances qui seront par la suite comprises comme des usages du terme à part entière, à l'image de la greffe, de l'alliage, du croisement.

Étudier l'hybride montre que l'objet est en lui-même bien antérieur, il fait de surcroît référence en tant que signe ou élément symbolique à un passé, ici le plus ancien, puisque la *figure* de l'hybride est déjà présente sur les premières images recensées comme ayant été produites par l'homme. L'hybride de la grotte Chauvet, ou, encore plus ancien, de Namibie sur le site d'Altamira, tout comme celui des diverses mythologies de la terre, n'a donc rien à voir avec l'hybride qui nous intéresse. Cet hybride symbole, - image ou terme - chargé d'une histoire dense et complexe, présent dans toutes les civilisations et dans les premières fresques connues jusqu'à aujourd'hui, révèle que la figure hybride entretient une relation singulière au champ de la représentation, et particulièrement au masque et au monstre. Ces deux éléments et ce n'est pas un hasard, seront présents et réactivés dans la problématique de la forme hybride. "Les demoiselles d'Avignon" de Picasso en sont exemplaires, ce tableau portant toute cette ambiguïté de la relation à la perception du réel, que traduit singulièrement cette œuvre annonçant le Cubisme, pas simplement entre plan, géométrie, et réel, mais aussi dans l'autre modalité de représentation de ce réel, entre figuration et défiguration, visage et masque, et dans l'entrechoquement de deux écritures graphiques différentes dans un même tableau. Un entrechoquement qui attaque irréversiblement la notion de mimésis et de style, censés définir l'ensemble d'une image, ainsi que sa cohérence formelle.

La distinction entre figure et forme s'impose de manière évidente, car le terme hybride est souvent employé face au symbole en désignant la créature, l'être, la figure, et correspond aussi à une des catégories du monstre que l'hybride décline. On observera que même dans la culture moderne ou contemporaine, la figure de l'hybride, lorsqu'elle est uniquement

originelle. "Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis en lui est un hybride", (p. 182).

convoquée "symboliquement" dans le champ de la représentation, ne correspond en rien à l'hybride des catégories de formes, sauf dans le cas précis de la persistance de la dialectique figure-forme. Celle-ci peut être observée y compris dans l'art actuel, où le symbole dans certains cas est traversé par le processus.

Il faut donc envisager de préciser ou d'approcher une définition, même succincte, pour cadrer et déterminer la recherche. L'hybride qui nous intéresse implique une combinaison d'éléments ou une greffe déterminante. Ces caractéristiques redéterminent et bouleversent la lecture d'une œuvre. Cet hybride décelable dans une composition, un dispositif, ou une forme, nécessite d'avoir des apports extérieurs. Ceux-ci contribuent à la constitution d'un *objet* qui forcément déstabilise, et désagrège une unité stylistique ou formelle, et de surcroît provoque l'émergence d'une forme à part entière, nécessairement extraordinaire.

Il sera de même important à partir de l'objet de recherche, de dégager plusieurs axes de lectures et d'analyses :

- Des lignes de forces (continuité, résurgence, sens prépondérant) et des lignes de fractures (univers culturels et contextuels, aspects et périodifications historiques qualifiant les usages et les pratiques, et marquant des différences, ou des évolutions, que cela soit au stade de la réception ou de la production) que l'on pourra isoler sur des périodes historiques ou face à des contingences spécifiques (d'un courant artistique, de données contextuelles).
- Les différents seuils que franchit cet objet : trace ou objet original, seuil d'émergence de la terminologie, pratique préexistante, seuil de vulgarisation... seuil de reconceptualisation, évolution du champ terminologique et de sa réception.
- L'évolution de l'objet en lui-même au travers des formes auxquelles il est assimilé : de symbole, figure, forme, processus, problématique... (qualificatif, caractère-critère, notion, et forme de culture comme actuellement) et des supports sur lesquels il se constitue : fresque, ornement, littérature,

architecture, peinture, poésie, objet mixtes, installation, performance, vidéo, photographie, multimédia, univers numérique...

Si l'archéologie offre une lecture de ces diverses approches du terme, en les resituant dans une chronologie des faits, elle permettra également de répondre à plusieurs interrogations. En effet, à quoi correspond la prolifération des hybrides et de l'hybridation, et en quoi la culture hybride actuelle est-elle peut-être une combinaison de multiples récits de l'hybride ? Cette mise en lumière à la fois du symptôme et de l'enjeu de l'hybride, pose aussi d'autres types de questionnements :

- Cet hybride généralisé n'est-il pas l'aboutissement du champ initié par les modernes et notamment les premiers romantiques, celui d'une esthétique de la diversité ?
- Quelles relations s'instaurent aujourd'hui entre divers modèles d'approche que sont la mondialisation, la globalisation, le post-colonialisme, le postmoderne et la problématique de l'hybridation ?
- L'hybridation dans le champ de l'art et des cultures du monde n'est-elle pas aussi menacée que celle du vivant ?
- Si l'hybride présent nous renvoie davantage à des outils, des fonctionnalités et des technologies, comment envisager l'hybride antérieur et quelle lecture nous permet-il de mettre en perspective ?

Répondre à ces divers questionnements, c'est aussi ne pas limiter la recherche à une identité de l'hybride attendue, mais au contraire extraire les diverses définitions et identités que génère et comporte cet objet de recherche.

II) Le spectre de l'hybride : l'hybride symbolique

2.1) Les spectres de l'hybride

2.1.1) La question du spectre

Distinguer la figure de la forme ne permet cependant pas d'éviter une approche de la lecture symbolique dans laquelle l'hybride va être compris à la fois en tant qu'objet et être intégré à une représentation codifiée. Ainsi le passage de la figure vers la forme matérialise nécessairement une relation spécifique, intrinsèque, ainsi que l'emprise d'un champ de représentation codifié, auquel la forme ne va pas échapper, mais au contraire correspondre.

Ce passage montre que pour entrevoir, suggérer, et initier une forme hybride, il faut faire coexister ces deux éléments dans une phase originaire. La forme dite hybride est déterminée "hybride" par l'usage d'emprunts de natures différentes auxquels la figure participe. Dans ce cadre, forme et figure deviennent indissociables, et entrent dans une dialectique où la question de la composition de l'image par nature hétéroclite, devient source d'hybridation. La figure, symboliquement, intègre la forme ou se prolonge dans la forme, et la forme est utilisée en faisant référence à la figure. Ce déplacement, on le verra, se produit aussi au niveau du langage écrit.

Dès les premiers usages, le terme (suggérant le processus) est évoqué et pensé en référence à la figure. Penser la forme hybride de manière tout à fait distincte ne se produira qu'après que le terme ait franchi son seuil d'émergence. Cette dialectique inédite et initiatrice se révèle être une forme d'origine incontournable. Cette forme d'origine, tout à fait singulière à l'époque (de La Fontaine à la période pré-romantique) marque ainsi l'évolution de la terminologie de manière décisive. Le recours à l'emprunt et à la combinatoire, dans un schéma atypique, participe à la constitution du phénomène hybride. Ces deux "pratiques", en dépassant à leur manière les questions d'unité, de style, d'uniformité, d'ordre et de hiérarchie, bouleversent, à l'époque

médiévale, la question de l'image comme jamais auparavant. Elles font surgir un terrain instable, précaire, inconnu. Elles contribuent à faire apparaître de multiples transgressions possibles, que l'image n'avait pas connue de cette manière auparavant, changeant son statut et son identité. Ces formes d'origine de l'hybride sont d'autant plus particulières que ces pratiques seront la plupart du temps considérées comme à la marge, voire aux marges de l'histoire de l'art. Une histoire de l'art qui ne leur consacre que peu d'importance, leur donnant un rôle secondaire, ce d'autant plus qu'il s'agit de l'art médiéval et de l'ornement, comme le relève Christine Buci-Glucksmann, un domaine qui lui aussi a été délibérément négligé et dévalorisé³⁴, sans doute par ce qu'il portait cette ouverture vers l'ailleurs.

L'hybride lié à la combinatoire, par une présence dans l'imagerie médiévale et l'art ancien, notamment pendant les périodes de l'art roman et des grotesques de la Renaissance, se révèle marqué historiquement. En se développant également pendant la Renaissance italienne, cette fois sur la question de la greffe, il va avoir également un rôle non négligeable sur les conséquences de la Renaissance, c'est-à-dire sur l'ensemble de la peinture européenne.

2.1.2) Qualifier une pratique entre passé et présent

Traverser l'histoire, c'est aussi vouloir appréhender le spectre général d'un objet, c'est-à-dire le champ général dans lequel il se constitue et se délimite. Du spectre général on peut être attiré par une autre forme de spectre, celui furtif, fantomatique, qui annonce en lui-même la présence de l'objet. C'est-à-dire le moment d'irruption qui nous fait déjà percevoir la question de l'hybride alors qu'elle n'a pas d'existence ni de contenu réel. Le spectre semblerait être l'élément non encore théorisé ou simplement déterminé, qui pourtant, déjà, révèle sa présence alors qu'il ne peut être reconnu ou envisagé face aux cadres d'analyse d'une époque. Le spectre de l'hybride est justement un élément qui par son irruption, sa présence de plus en plus indubitable, est en devenir, provoquant dans le même temps le déclenchement d'une réflexion

³⁴ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, op. cit., p. 22.

qui va embrasser diverses significances, pouvant imposer l'usage de termes qui vont finir par correspondre à ce qui a été suggéré. L'apparition du terme néanmoins pose à cette occasion la pertinence d'une acception adéquate à une pratique visible.

Le questionnement du spectre - du spectre général tout comme du spectre de l'objet (sa forme originelle) - renvoie ainsi à une question incertaine, à une abstraction des choses qui pourtant recèle aussi, si on l'analyse, une phase essentielle. Une phase pendant laquelle on observe la formation d'une acception nouvelle et inédite - de la science vers la culture, de la figure vers la forme, du symbole au non-symbole - et la constitution d'un champ terminologique adéquat, stabilisant une pratique (l'hybridation), et ses différents objets (dit hybrides), tout en leur attribuant des caractéristiques singulières (diverses catégories de l'hybride).

Se confronter au passé pour analyser et voir surgir une pratique, qui dans le cas de l'hybride, dévoile de multiples paradoxes : dans de nombreux usages, le terme hybride est explicitement sollicité pour suggérer le processus. Le terme *hybride* sous-tendant le processus est bien antérieur et déjà très répandu, lorsque apparaît le terme *hybridation* dans le champ de l'art à la fin du XIX^{ème} siècle notamment par Gide (1884), Fleury (1868) et Brunetière (1890).

Ainsi, bien après La Fontaine (1666) qui évoque l'hybride en relation, déjà, à la question du grotesque antique qu'il répudie, de nombreux historiens de l'art et parmi les plus importants de leur époque vont, à l'image de Faure (1912), Baltrusaitis (1931), Champfleury (1870), puis Chastel (1957), se pencher sur l'histoire pour approcher la question de l'hybride - de l'art roman aux grotesques de la renaissance, en relation à la combinatoire et à la permutation, le caractérisant par un mélange excessif d'emprunts divers. D'autres théoriciens de l'art, à l'image de Warburg (1906) et Fromentin (1875), utilisent également le terme hybride, cette fois en suggérant la greffe, l'emprunt, en relation à des périodes antérieures comme, respectivement, la

Renaissance florentine, la peinture flamande et l'héritage de la Renaissance dans la peinture européenne.

Le spectre de l'hybride se situe bien dans l'univers symbolique au sein duquel sont compris l'art roman, les grotesques, la Renaissance florentine et la peinture flamande. Il s'inscrit dans une logique liée à une représentation à dominante symbolique incluant autant la figure que la forme.

Entre l'hybride-combinatoire et l'hybride-greffe ou emprunt, vont cependant se creuser des différences fondamentales, même s'il est vrai que la combinatoire va susciter, multiplier les emprunts et greffes. L'emprunt, correspondant à l'ajout d'un élément dans une forme induisant le fait de faire apparaître quelque chose d'anormal ou d'inédit, constituera une forme à part entière de l'hybride. Celle-ci va se révéler comme très différente de la combinatoire. Par ailleurs les usages classiques et les significations très différentes de ces deux acceptions terminologiques vont structurer deux pratiques très divergentes dans le domaine de l'art. On peut noter que l'emprunt peut se rapprocher de la greffe, laquelle cependant, implique une forme d'intervention spécifique.

Le spectre de l'hybride se lit dans ce glissement incroyable de la figure vers la forme, et dans la nature en elle-même exceptionnelle de l'hybride, élément de transgression des codifications très strictes, à une époque où la liberté du geste plastique semble très ténue et le classement par école, tendance, et nation demeure promu. L'hybride avant les modernes est ainsi tout aussi impensable qu'inenvisageable, tout comme la nature du bouleversement qu'il amorcera sur de multiples plans, et les modes de transgressions qu'il engagera. La forme hybride traduit des signes de perturbations que seul l'art moderne va ériger de manière plus radicale, à la fois prégnante et décisive, qui par ailleurs seront progressivement revendiqués.

Si l'émergence de la terminologie de l'hybride impliquant le processus s'effectue avec La Fontaine (XVII^{ème} siècle, 1666) puis respectivement Lessing (1768) Schiller (1794) Goethe (1797), les usages du terme

atteignent un seuil de quasi-vulgarisation au XIX^{ème} siècle, avec un nombre très important d'emplois du terme tout au long de ce siècle et encore de manière importante au début du vingtième siècle, bien avant l'ère postmoderne (les années 60).

Le terme *hybridation* en relation aux arts apparaît vraisemblablement pour la première fois en 1868 (dans un texte publié en 1870), utilisé par Edouard Fleury, historien (frère de Jules Champfleury), commentant des monuments en utilisant de manière remarquable le mot hybridation, à de multiples reprises et dans plusieurs ouvrages. Ce terme sera également employé par Gide en 1884, s'inscrivant dans un contexte où les modernes ont déjà consacré les multiples acceptions historiques du terme hybride et ont reconnu la forme en tant que telle.

2.2) L'hybride combinatoire : l'art roman et les Grottesques de la Renaissance ou la relation entre combinatoire et hybride.

L'art roman

Un art hybride, et convulsif sort de terre, un peu débile, mais si étincelant d'ardeur qu'il trace d'un élan, un sillon ineffaçable.³⁵

Elie Faure (1912)

Ce ne sont pas des bêtes ornementales, mais des hybrides de l'ornement et de la bête.³⁶

Jurgis Baltrusaitis (1931)

³⁵ Elie Faure, *Histoire de l'art 1, (l'art antique, l'art médiéval, l'art renaissant)*, Paris, Ed. Jean Jacques Pauvert, 1964, (*L'art médiéval*, 1912), p. 272.

³⁶ Jurgis Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Ed. Flammarion, 1986 (1931), p. 64.

L'enfantement de l'art est obscur comme la création. Ce sont d'abord, je l'ai dit déjà, des sortes de larves grouillant sur les sculptures des temps confus qui précèdent le Moyen Âge, pour être suivies jusqu'à la Renaissance d'un excès de développement hybride et monstrueux.

Champfleury (1870)³⁷

Si Elie Faure, Jurgis Baltrusaitis et Champfleury ont abordé la question de l'hybride en relation à l'art roman, un courant artistique allant du X^{ème} au XII^{ème} siècle, c'est parce que ce courant porte au niveau de l'histoire de l'art plusieurs évolutions spécifiques où justement la question de l'hybride est présente. L'hybride joue ici un rôle crucial que pressent Elie Faure, car il y avait bien, dans ce qu'il découvre en visitant de nombreux monuments, quelque chose "d'étincelant" et "d'ineffaçable" qui s'était produit. Faure et Baltrusaitis appréhendent cependant la question de l'hybride de manière différente. L'un caractérise davantage un art, en utilisant le terme comme qualificatif, dont on observera qu'il définit là les paradoxes de ce mouvement (Elie Faure).

Baltrusaitis, par contre, aborde le terme en l'assimilant à une forme plastique qu'il va décrire au sein d'une grammaire générale des formes, en analysant la nature de diverses compositions, et en s'attachant à observer le fonctionnement des images produites. Champfleury, en évoquant le onzième siècle³⁸ en relation à l'hybride, trace la relation entre les hybrides, chimères, monstres de toutes sortes et la notion d'hybride, manifestant un usage du terme spécifique, qui dévoile la relation entre les figures omniprésentes et un caractère formel qu'il décrit par ces propos comme fréquents.

³⁷ Jules Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Ed. E. Dentu, 1870, p. 52.

³⁸ *Ibidem*, p. 52.

2.2.1) La question de la combinatoire

Qu'il s'agisse de l'art roman ou des Grottesques de la Renaissance, l'usage prolifique de la combinatoire s'avère à la fois courant et déterminant. Cette pratique joue un rôle prépondérant, car c'est par elle qu'une nouvelle forme de culture, davantage liée à l'expérimentation, se concentre et introduit la question des hybrides. Comme Champfleury le décrit dans sa citation, la profusion des hybrides court jusqu'à la Renaissance. Il inclut les Grottesques dans ce processus. La combinatoire sollicite une multiplication des emprunts et leur répartition au sein d'une infinité possible de variations, entraînant et provoquant une expérimentation, au sein de l'image, jusque-là inédite. Le foisonnement, la profusion, l'excès, et la question du jeu, contribuent à ce que la combinatoire engendre l'hybride et participe ainsi à sa formation.

Cet aspect va être d'autant plus marquant que les apports vont venir de différentes cultures et de différents héritages. La présence des figures hybrides dans ce type de composition de l'image décrit par ailleurs le lien essentiel de la figure à la forme que l'on retrouve aussi dans les Grottesques et dans une autre mesure dans l'art gothique. L'image prend une nature hybride, par sa composition hétéroclite. La juxtaposition de ces différents genres amène l'éclatement de l'image unitaire et entraîne une forme d'arbitraire, car l'image n'est plus comprise dans des conventions strictes et rigides même si, comme le démontre Baltrusaitis, formation et déformation sont liées³⁹, et participent aussi d'un ordre. L'arbitraire s'avère donc relatif car conditionné par des formes qui sont connues, réagencées, assimilées. Seule la multiplicité des possibilités de combinaisons provoque une diversité de choix possibles et constitue un espace de création.

Cette évolution de la combinatoire et sa relation à l'hybride se produit davantage ici qu'auparavant, même si le bestiaire de l'Antiquité et la prolifération des monstres qui traversent diverses périodes et civilisations

³⁹ Jurgis Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, *op. cit.*, p. 198 et p. 232. Formation et déformation génèrent "une syntaxe et un langage appropriés", (p. 198).

avaient déjà induit la pratique combinatoire, néanmoins sans qu'elle induise l'hybride. Dans l'art roman c'est bien l'aspect uniforme, la question d'une stylistique identitaire et unitaire, qui sont bouleversés, et désagrégés. Si l'art roman peut être particulièrement qualifié d'hybride, comme l'indique Faure, c'est par la nature même et l'importance des emprunts, apports, et genres différents qui sont utilisés et mêlés de manière assez massive, particulièrement dans le bestiaire roman⁴⁰. On dépasse donc le cadre du simple emprunt, du mélange, ou de l'influence de tel ou tel courant. L'aspect monstrueux de certaines images de l'art roman ne s'explique donc pas simplement par la présence réitérée d'êtres ou de scènes fantastiques ou irréelles, mais aussi par la multiplication de signes divers accumulés au sein des ornements et fresques, que la combinatoire justifie et rend légitime.

2.2.2) La combinatoire et l'expérimentation

Cette combinaison d'éléments de provenances différentes n'est absolument pas hasardeuse, elle est la conséquence de plusieurs faits à cette époque : la prolifération des vestiges laissés par les différentes guerres de conquête⁴¹ fait apparaître des strates successives. L'influence du commerce et des pèlerinages implique la rencontre et l'intensification des échanges avec d'autres cultures. Cette diversité d'apports, comme le souligne Elie Faure⁴², est le point d'ancrage par lequel l'hybride va pouvoir se réaliser et annoncer de nouvelles dialectiques entre les cultures. La question du contexte favorable est déterminante, comme dans le champ du vivant, l'hybride se réalise en relation à des facteurs propices à son émergence.

Par ailleurs, assembler ces diverses formes plastiques procède de deux phénomènes : celui d'une volonté de découverte et d'un intérêt, voire d'une fascination pour ce qui est autre, mais aussi de la volonté de formuler un autre type de langage, hors des codes déjà établis, dans un acte délibéré

⁴⁰ Danièle Gaborit-Chopin, « Présentation de l'exposition la France Romane au temps des premiers capétiens (987-1152) Musée du Louvre 10 mars - 6 juin 2005 », cité dans *Regards sur l'objet roman*, Arles, Ed. Actes Sud, 2005, p. 167.

⁴¹ Elie Faure Faure, *Histoire de l'art 1, (l'art antique, l'art médiéval, l'art renaissant)*, op. cit., p. 272.

⁴² *Ibidem*, p. 272. L'auteur évoque notamment "les apports mêlés par les clunisiens".

d'expérimentation du vocabulaire des formes existantes. Faire des emprunts à diverses cultures permet ainsi d'établir des dialectiques inédites, favorisant de nouvelles tentatives d'expériences en dépassant le cadre de la tradition.

Cette situation implique la question de l'imaginaire, qui se manifeste d'autant plus que les règles très strictes dans lesquelles les images étaient acceptées provoquent la constitution d'une production spécifique, quasiment "des marges", que symbolise certains particularismes de l'art médiéval et l'art roman notamment. L'usage de la combinatoire permet d'envisager le jeu des permutations, variations, hasards, et du foisonnement des signes et éléments divers au sein d'une composition, favorisant ainsi le jeu de l'expérience des formes. Ce type de juxtaposition, nécessairement, implique la question du montage et obligatoirement induit une multiplicité de choix.

Cette fascination pour des formes éloignées et diverses conduit, au travers de ces multiples agencements, à une volonté de construire et constituer un répertoire, une grammaire des formes. Une grammaire dans laquelle on puise une diversité de combinaisons et l'on répond à la fois à des contraintes spécifiques, tout en sollicitant la combinatoire pour mêler des éléments de différentes natures, les imbriquer dans un ensemble. Traitant d'une perturbation volontaire, Baltrusaitis⁴³ analyse qu'elle résulte de deux contraintes : "l'horreur du vide, et l'attraction du cadre". S'il y a désordre apparent, cela procède de l'accomplissement d'un nouvel ordre. Un ordre basé sur l'architecture et l'ornement, où se développent des compositions liées à "la jonction des représentations figuratives et des structures de leur support". Baltrusaitis parle même à ce sujet "d'une abstraction" qui envahit "l'image qu'elle pénètre". L'hybride est un des éléments qui participe à la "dialectique ornementale", se jouant entre forme et figuration, abstraction et réel, végétal et animal.

⁴³ Baltrusaitis explicite qu'en arrière plan d'une perturbation volontaire des images, se profilent des principes de formations/déformations qui correspondent à une volonté d'édifier un langage apparenté aux perspectives dépravées. Ces perspectives dépravées traversent selon lui différentes périodes de l'histoire de l'art, dont la sculpture romane. Voir Jurgis Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, op. cit., p. 8-9.

2.2.3) De la figure vers la forme hybride

Baltrusaitis, à l'instar de Lessing, comme nous l'avons déjà vu, désigne implicitement une filiation, un passage de la figure hybride vers la forme, car c'est bien *cette créature* qui va se charger de signes ornementaux divers pour devenir une forme effective de l'hybride et non plus sa simple représentation symbolique. Ces "hybrides de l'ornement et de la bête" que l'on observe au travers de la créature vont, étant intégrés à une forme plus complexe, être eux-mêmes hybridés par la présence d'autres formes hétéroclites et de leurs rapports⁴⁴.

"Les créatures à composantes multiples foisonnent dans la sculpture romane dont les structures sont unifiées dans l'absolu, les formes assemblées sur des carcasses géométriques finissent par s'y incorporer organiquement. L'hybride de différentes espèces animales devient aussi hybride de l'ornement où il découvre ses ressources et une raison de vivre"⁴⁵

Baltrusaitis (1931)

La forme hybride qu'analyse Baltrusaitis est ce jalonnement entre figure hybride et forme hybride, où la figure, étant intégrée et contaminée à la fois par des formes diverses, participe à l'émergence d'une composition dite hybride. Si la figure contribue à l'émergence de la forme, elle reste à la fois un élément déterminant, qui cependant ne sera plus nécessairement indispensable à la forme hybride par la suite. La forme hybride s'émancipe rarement de la figure, comme on le verra dans l'art roman et les grotesques au travers d'un champ d'expérimentation des formes, qui se déplacent y compris vers des compositions parfois de nature abstraite.

⁴⁴ "Les trois parties (géométrie, architecture, figuration) se trouvent organiquement confondues dans une même forme". *Op. cit.*, p. 60, voir aussi p. 189, p. 215.

Voir aussi André Chastel, *La grottesque, essai sur l'ornement sans nom*, Ed. Le Promeneur, Paris, 1988, p. 25 : « dans ce vide linéaire si merveilleusement articulé, des formes mi-végétales, mi-animales, des figures sans nom surgissent et se confondent selon le mouvement gracieux ou tourmenté de l'ornement. », et l'article, "Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé", in *Fables, formes, figures*, volume 2, Tours, Flammarion, 1978, p. 33-44.

⁴⁵ Jurgis Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, *op. cit.*, p. 197.

La créature hybride va ainsi devenir un signe parmi d'autres, un motif, au sein de différents types d'images, intégrant des fresques et des ornements. Sa composition nous invite à voir le chaos, le monstrueux, que suscite l'outrage fait aux formes et aux styles. Cet aspect est relevé par Baltrusaitis qui précise que "les monstres naissent directement de l'ornement transfiguré en être animé, mais aussi de l'assemblage de divers corps avec plusieurs ornements, et de la réunion sur le même ornement de divers corps"⁴⁶. Cet art possède bien une nature "hybride" comme Faure et Champfleury le confirment. Cet hybride, se situant sur le plan formel, désigne la combinatoire comme une pratique qui met en jeu figures et formes hybride.

Une interrogation peut ici nous saisir : cette hybridation volontaire des formes participe-t-elle d'un réseau de significations, où serait-elle utilisée à des fins spécifiques ? Pour résoudre cette question, l'hybride doit ainsi être mis en relation au contexte dans lequel l'art roman se constitue : c'est-à-dire son inscription historique et contextuelle. Cet art véhicule peut-être quelque chose que l'on pourrait définir comme une politique de l'image, où les images seraient utilisées et instrumentalisées, n'étant donc pas simplement sources d'expériences, d'innovations et d'un jeu de représentations, mais pouvant aussi s'apparenter à une forme de communication visuelle.

2.2.4) Une politique de l'image

Il faut en premier lieu rappeler que l'art roman est en partie intrinsèquement lié à la guerre et par là aux influences diverses amenées par les envahisseurs, y compris sur le plan culturel. On ne peut dissocier l'art roman de son contexte historique d'apparition, pendant les guerres de religion, et du rôle qui sera attribué à certaines de ces images.

Certaines études récentes sont précieuses à ce sujet, notamment de deux spécialistes, l'un philosophe des religions, l'autre anthropologue spécialiste de l'Orient - car elles dévoilent des hypothèses négligées jusqu'ici. Une

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 198.

analyse approfondie montre quelque chose de tout à fait saisissant dans l'art roman. Des centaines de milliers de formes représentent les arabes, particulièrement au travers de la figure du monstre, de l'hybride, comme le démontre Claudio Lange⁴⁷. Ces formes particulièrement monstrueuses ne s'identifieraient pas simplement à leurs visages, mais aussi à leurs postures ou à leurs représentations⁴⁸. Des "êtres" désignés ainsi comme "inhumains", tant dans leurs apparences, que dans leurs attitudes et coutumes.

L'aspect particulièrement dégradant que nous montrent de nombreuses images nous oblige à comprendre pourquoi il désigne une communauté en particulier, les musulmans, par la présence de multiples indices qui se rattachent à cette culture. Comme l'explique Stephan Wild, représenter l'ennemi comme monstrueux et pervers, donne de lui une image avilissante, bannissant ainsi tout caractère humain. Cette représentation comporte donc plusieurs fonctions : celle de justifier la guerre contre cet ennemi, mais aussi d'exacerber un sentiment particulier, celui d'entrer dans une guerre totale contre cet autre, à l'instigation de l'Eglise, le commanditaire de ces images.

Il faut comprendre et se rappeler qu'à cette époque les images sont plus facilement compréhensibles que les prêches, et que l'écrit et la lecture ne sont accessibles et réservés qu'à très peu d'individus. Les images sont donc le support adéquat, car facilement accessibles et compréhensibles par la population. Leur disposition sur les édifices religieux par leur aspect très visible, au travers des fresques et des ornements, favorise et permet cette opération, lui conférant de surcroît une efficacité indéniable. L'hybride en tant que figure et forme, dans cette optique, peut donc avoir été utilisé sciemment, afin d'accentuer l'aspect singulièrement monstrueux des images, particulièrement pour cette époque où celles-ci renvoient en écho à leur caractère inacceptable. L'hybride s'inscrit par son aspect exceptionnel ici, davantage comme une forme négative, ce d'autant plus qu'en tant que

⁴⁷ Artiste et historien des religions.

⁴⁸ Allant de postures sexuelles dégradantes, à des individus au sexe anormal, à la figure grossière, voire horrible. A ce sujet, Claudio Lange a constitué un inventaire de milliers de photographies sur les sculptures et fresques romanes, démontrant qu'elles représentent les musulmans à partir de caractéristiques précises qu'il a répertoriées minutieusement. Stephan Wild a corroboré cette hypothèse.

symbole, il était déjà, en Occident, assimilé à une forme décadente⁴⁹. La forme et la figure contribuent ainsi à suggérer l'anormalité, et se fondent dans une représentation plus codifiée qu'on pourrait le croire, car cette dernière, aussi, participe du symbolique.

En intégrant ce schéma, certaines images romanes répondent donc à ce que l'on nomme aujourd'hui une politique de l'image ou de communication, participant ainsi à une véritable *guerre des images*. L'art roman, aussi bien que l'Inquisition qui lui succède, est une origine possible de cette nouvelle approche où l'image joue un rôle essentiel. Cette propagande trouverait sa fonction dans le fait que l'église vaticane prépare, à cette époque, la *reconquista*, et doit bannir l'envahisseur musulman hors de ses territoires. Les images auraient donc une force d'incitation à entreprendre une future croisade, afin d'éradiquer définitivement l'intrus et sa culture hors d'Europe, comme le pensent Stephan Wild et Claudio Lange. Cette problématique liée à la guerre peut tout à fait se superposer à l'autre versant (l'expérimentation, la fascination pour d'autres cultures et le jeu d'agencement des formes...), car il faut se rappeler qu'à l'époque, il y a bien un commanditaire, l'Eglise, et qu'elle utilisera la propagande à de multiples reprises par la suite, que cela soit pendant l'Inquisition, qui va survenir après cette période, aussi bien que pendant la conquête des autres continents. Dans ce cas également, elle aura eu tendance à désigner "l'autre" de manière négative, pour accentuer le rejet et le refus de l'identité de *cet autre*.

Le voisinage du monstre et de l'hybride, en liaison au phénomène du monstrueux et de l'hybridation, est ainsi corrélativement associé et peut dans cette hypothèse faire sens. Il marque une vision négative où l'hybride serait délibérément instrumentalisé, mais paradoxalement, serait aussi sur un autre plan source d'innovations et de fascinations. L'un n'excluant donc pas l'autre, l'hybride s'affirme d'emblée au travers de tensions multiples et de paradoxes, ce qui explique qu'une des définitions les plus courantes du terme, qui

⁴⁹ Ce caractère négatif n'est absolument pas général, puisque dans d'autres civilisations les hybrides sont, dans de nombreux cas, perçus de manière positive à l'image de créatures hybrides ou du dragon en Chine, qui sont des symboles de protection. Voir, à ce sujet, le catalogue d'exposition concernant les dragons. Zeev Gourarier, Philippe Hoch, Patrick Absalon (sous la direction de), *Dragons*, Metz, Ed. Serpenoise, 2005.

renvoie à une approche positive, comporte souvent un ou des aspects péjoratifs, à l'image précisément de la citation d'Elie Faure. Dans d'autres cas, l'hybride est associé à la sphère négative, étant assimilé au contre-nature, le stérile, l'anormalité.

2.2.5) Les Grottesques de la Renaissance

a) Éléments distinctifs entre art roman et Grottesques de la Renaissance

De même que dans l'art roman, plusieurs registres de formes sont méticuleusement assemblés et déclinés diversement dans les Grottesques, permettant d'élaborer un véritable répertoire de l'indéterminé. Un répertoire portant la marque d'une pensée organisée et structurante, comme le relèvent respectivement Baltrusaitis et Morrel⁵⁰. Il existe cependant plusieurs éléments distinctifs entre les Grottesques et l'art roman en ce qui concerne la question de l'hybride. Si la forme hybride est massivement présente au sein de l'art roman au point qu'on qualifie cet art d'hybride, Il semble évident que sa présence dans le cas des Grottesques soit nettement plus rare et problématique, alors que pourtant l'hybride est souvent associé aux Grottesques.

Après une observation scrupuleuse, on constate que les compositions existent la plupart du temps dans un cadre uniforme, malgré un foisonnement de créatures hybrides, et que peu d'entre-elles s'avèrent sur le plan formel réellement de nature hybride. D'un point de vue formel, les sources de transgressions, que cela soit au niveau des apports, styles mélangés ou de la nature de la composition de l'image, sont ainsi moins marquées sur ce point, malgré une omniprésence de la figure hybride. Cette situation dans les Grottesques, contrairement à l'art roman, ne traduit pas une présence massive de la forme. L'hybride est ainsi décrit et défini par Morrel sur de multiples plans en référence, bien davantage, à la figure. André Chastel, dans son article, l'examine en tant que notion, en l'incluant parmi

d'autres aspects, lorsqu'il fait référence à l'examen de certains Grotesques. L'hybride n'a pas ici un caractère répandu et relève davantage de traits spécifiques à certaines œuvres picturales.

Autre point très net de divergence, si l'art roman est commandité par l'Eglise, les Grotesques, par contre, comme l'indique Morrel, sont interdits⁵¹, condamnés et considérés comme une expression fantaisiste ou intolérable par cette même Eglise, ce d'autant plus qu'ils s'inscrivent dans un héritage anti-classique⁵², à l'opposé de la culture de la Renaissance. Si les Grotesques dévoilent le mal, ils sont ici considérés comme un art diabolique⁵³. Le contexte de sortie de l'Inquisition marque aussi une volonté, après quatre siècles d'une persécution féroce⁵⁴, de sortir de l'esprit de suspicion qu'avait générée de manière explicite l'imagerie. Celle-ci en tant que production d'une symbolique négative, sera reléguée hors du religieux.

Par ailleurs, les Grotesques, en se situant aux marges⁵⁵ d'une culture officielle, expriment son emprise, agissant comme un catalyseur du refoulement et de la répression qui agit quotidiennement sur les individus. Les Grotesques expriment un imaginaire débordant, faisant vaciller les contraintes et codifications en vigueur et laissant apparaître un champ d'expériences que les modernes s'ingénieront à revendiquer.

b) La combinatoire comme vecteur commun

L'un des points communs entre l'art roman et les grotesques est sans conteste l'usage prolifique de la combinatoire. Les grotesques sont perceptibles au travers de leur montage complexe et représentent "une

⁵⁰ Philippe Morrel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Ed. Flammarion, 1997.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 121.

⁵² *Op. cit.*, p. 17.

⁵³ *Op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ Voir à ce sujet le catalogue sur l'exposition *Incubi Succubi*, Dir. Rita Voltmer et Franz Irsigler, Luxembourg, Musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 2000.

⁵⁵ Philippe Morrel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 79.

collection et un terrain d'invention"⁵⁶, où toutes sortes de combinaisons peuvent être sollicitées. Leurs liens particuliers à des formes anormales et monstrueuses ainsi qu'à diverses figures d'hybrides, contribuent à un mélange et une combinatoire généralisée qui, dans certains cas, par une multiplicité des apports et des genres, devient, comme pour l'art roman, source d'hybridation des formes.

Le lien figure-hybride et forme-hybride joue un rôle crucial. Car dans ce cas aussi, comme le relèvent Chastel et Morrel, la nature et l'art entretiennent une relation spécifique⁵⁷. Les formes végétales, ornementales et diverses figurations (d'êtres ou de créatures de toutes sortes) se fondent ou s'entrecroisent dans de nombreuses compositions.

(l'hybride) C'est la forme qui confond, avec un sentiment aigu du caprice et du jeu, l'image des espèces, combinant le vivant et l'inanimé, le végétal et l'animal, le bestial et l'humain en de constantes métamorphoses.

Chastel (1957)

Les Grotesques intègrent l'hybride dans diverses combinaisons, aboutissant à "une forme ambiguë et monstrueuse"⁵⁸, comme le décrit André Chastel. Leur histoire est liée à une culture expérimentale, spécifique à cette époque, qui nous renvoie à plusieurs contextes : le contexte littéraire inaugure avec la "zucca"⁵⁹ des tentatives similaires sur le plan de l'écriture et même "des phénomènes de contaminations réciproques"⁶⁰. On peut mentionner à ce sujet Thomas Wright, qui dans une histoire de la caricature et du grotesque⁶¹, évoque l'œuvre écrite d'un écrivain italien du XIV^{ème} siècle, Folengo, dont-il déclare : « le langage hybride dans lequel tout cela est écrit donne à l'œuvre un aspect singulièrement grotesque ».

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁸ André Chastel, *Le grotesque, essai sur l'ornement sans nom*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ *La Zucca*, apparue en Italie, correspond aux grotesques dans le champ de l'écriture.

⁶⁰ Philippe Morrel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 10.

Dans l'univers scientifique le discours sur le thème des métamorphoses est lui aussi déterminant - à l'image des travaux d'Ambroise Paré - car il favorise l'émanation et la propagation des Grottesques, tout comme la volonté de découverte et de collectionnisme qu'insufflent l'ouverture de certaines galeries d'exposition⁶² et la présentation des cabinets de curiosité⁶³. Ceux-ci contaminent ou renvoient dans une certaine mesure à la question du Grottesque.

Le lien aux monstres et par corollaire au monstrueux est naturellement privilégié, car il fait partie intégrante de cet univers fantastique et fictif dans lequel se déploie le langage des Grottesques. La créature hybride, dans cette logique, devient une des composantes incontournables. Morrel, à ce sujet, décrit une typologie très détaillée des figures hybrides⁶⁴. L'hybride étant à la fois un des types de monstres dont fourmillent ces compositions, mais aussi la référence à une des figures de transgression employées pour légitimer l'usage d'un imaginaire débordant. Il faut souligner que tout comme pour l'art roman, le contexte historique dans lequel les Grottesques se déploient est important. À cette époque la méconnaissance du monde et du lointain, voire l'obscurité dans laquelle la vie est plongée la nuit, laissent part à un inconnu et à une nature inquiétante, peuplés de monstres et d'abîmes, d'incertitudes et de croyances. La généralisation de l'éclairage public contribuera à mettre un terme à cette perception du réel très relative. La nature était ainsi comprise comme un univers démoniaque⁶⁵ : le réel rejoignant ici l'imaginaire. Sous l'apparent désordre des images, se déterminent à cette époque de nouveaux principes de cohérence⁶⁶ et une perception du monde dont le Grottesque fait aussi état.

⁶¹ Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, Bureau de la revue Britannique, 1867, p. 267.

⁶² Philippe Morrel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, op. cit., p. 63.

⁶³ Op. cit., p. 69.

⁶⁴ Morrel isole quatre types d'hybrides dont l'hybride phytomorphe, qui caractérise l'intégration de la composante végétale dans la créature hybride que décrit aussi Baltrusaitis dans l'art roman.

⁶⁵ André Chastel, *Le grotesque, essai sur l'ornement sans nom*, op. cit., p.43.

⁶⁶ Comme l'indique Morrel il faut "soumettre l'invention des figures monstrueuses à des règles de transformation fondées sur le principe de l'analogie des espèces", ce qui permet de nombreuses permutations ou l'addition d'éléments divers. Voir aussi *Chimères*, sous la direction de Didier Ottinger, Arles, Musée de Monaco, Acte Sud, 2003, p. 31.

"Si la peinture de diablerie reprend et multiplie ces êtres fantastiques"⁶⁷ comme le note Didier Ottinger, la Renaissance "met un terme momentanément aux errements"⁶⁸ du "Moyen Âge fantastique". Les Grotesques, bien qu'ils soient considérés comme une peinture décorative renvoyant à l'ornement, marquent la présence encore visible du monstre et du monstrueux - son héritage antique exhumé par des artistes-archéologues venant à nouveau traverser l'image -, duquel resurgira la bête et son imaginaire, dans l'art moderne aussi bien que dans l'art contemporain.

On peut remarquer que dans les grotesques aussi bien que dans l'art roman, une forme d'hybride ici se structure, l'hybride combinatoire, dont les modernes vont s'emparer pour en faire un principe de déstabilisation de l'œuvre, ainsi que de la conception de l'art classique⁶⁹.

2.2.6) Les Grotesques ou l'émergence d'une terminologie de l'hybride en tant que forme

a) La Fontaine ou la question de l'hybride

Mais il n'en faut point venir là, si l'on peut, ni faire rire et pleurer dans une même nouvelle. Cette bigarure déplaît à Horace sur toutes choses ; il ne veut pas que nos compositions ressemblent aux grotesques (c'est-à-dire à des compositions hybrides) et que nous fassions un ouvrage moitié femme, moitié poisson.

La Fontaine (1666⁷⁰)

Si le passage figure-forme exprime un des énoncés incontournables pour comprendre la forme et le processus d'hybridation, il l'est à double titre. Tant

⁶⁷ Jurgis Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Didier Ottinger, "Chimères", in *Chimères*, sous la direction de Didier Ottinger, Arles, Acte Sud, 2003 p. 10.

⁶⁹ Les premiers romantiques sont ici à la fois les initiateurs et les concepteurs d'un art de la combinatoire, qui sera approfondi dans le chapitre consacré aux modernes.

⁷⁰ Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme. Jean de La Fontaine (1621-1695)*, tome IV, Paris, Ed. Boivin 1923-1926 (1889), p. 276. Texte de La Fontaine, 1666. Préface des contes. Le texte mentionné entre parenthèses par Faguet n'est pas présent dans de nombreuses publications sur les œuvres complètes de La Fontaine. Faguet a sans doute eu accès à un texte original.

dans la question de l'image que dans l'émergence d'une acception adéquate qui qualifie l'hybride en tant que forme, la figure est convoquée. Elle légitime ainsi l'usage d'un nouveau sens du terme qui prend corps et qui, sans elle, est aussi inconcevable qu'incompréhensible à cette époque. Si La Fontaine semble le premier à avoir utilisé cette acception du terme au cours du XVII^e siècle, ce commentaire sur la nature de son œuvre fait date⁷¹, il amorce de manière remarquable l'apparition d'une nouvelle acception terminologique de l'hybride dans le domaine des arts, qui aujourd'hui a pris tant d'importance, au point de constituer un véritable champ terminologique. Une signification du terme ici encore teintée de paradoxes, équivoque, et qui laisse perdurer la trace de son origine si cruciale, la filiation de la figure hybride à la forme hybride.

La Fontaine, faisant référence à Horace, poète de l'Antiquité, aborde la question du grotesque en précisant justement qu'elle est récusée par cet auteur au motif qu'il faut vouloir une unité et que l'on ne peut mélanger le rire et le tragique. La Fontaine qualifie ce refus des Grotesques en indiquant entre parenthèses qu'il s'agit pour lui d'une "composition hybride". Dans un langage spécifique à son époque, il défend également cette position. L'hybride est ainsi déterminé pour la première fois en fonction d'une question de composition et La Fontaine, tout en mentionnant de manière générale un ouvrage, c'est-à-dire un récit, ici précisément le conte, revendique son refus du caractère hybride au motif qu'il s'agit "d'une précaution non seulement littéraire, mais morale"⁷².

L'hybride formel est donc vraisemblablement décrit en tout premier dans le champ littéraire et se détermine par un usage inscrit dans une symbolique négative, excepté l'usage du terme par Lessing⁷³, et ce jusqu'au premier romantisme, qui marquera l'inversion déterminante de la question hybride, s'affirmant de façon irréversible comme une valeur, un critère positif. Cette question du refus du caractère hybride est de manière surprenante traitée

⁷¹ Ce texte est mentionné par Emile Faguet et s'avère être une des préfaces écrites par La Fontaine pour le second livre de ses contes, daté de 1666. Cette date est indiquée dans de nombreuses anthologies de son œuvre complète.

⁷² *Op. cit.*, p. 276.

⁷³ Voir chapitre sur le préromantisme.

par de nombreux détracteurs de l'art moderne. Alexandre Vinet⁷⁴ illustre cette tendance. L'auteur évoque l'expression de "genre hybride" en 1861 dans un sens qui porte cependant une différence⁷⁵ avec le propos de La Fontaine.

"L'art n'admet pas d'indécision dans l'impression totale (...) un genre hybride qui se proposerait à la fois deux buts opposés, n'en atteindrait, par le fait, aucun."

Alexandre Vinet (1861)

Il faut souligner que l'allusion à un ouvrage "moitié femme, moitié poisson" évoque le propos rapporté par Horace⁷⁶, précisément sur la question du Grotesque, faisant référence ici explicitement à la figure hybride de la sirène, un hybride mythique par excellence. Figure et forme sont donc indissociables dans cette phase originaire. De même que dans le domaine de l'image, la littérature impose elle aussi la référence à la figure hybride pour entrevoir la forme et contribuer ainsi à la structuration de cette acception inédite du terme. Quand La Fontaine invoque une "composition hybride" comme caractère de la littérature des Grotesques, il semble évident qu'il le fait en évoquant l'art de son époque et sa pratique personnelle, tout en faisant apparaître un nouveau champ terminologique dans le domaine de l'art, qui deux siècles plus tard imposera l'hybridation comme processus légitime d'une pratique et de ses effets.

Par ailleurs d'autres auteurs, un siècle après La Fontaine, vont eux aussi aborder l'hybride, en le percevant de manière "négative". Car lors de ces périodes de l'art, excepté le *Wilhelm Meister*⁷⁷ (1876) écrit par Goethe et certains écrits de Schiller, l'hybride demeure inconcevable et incompréhensible par la nature même de la transgression qu'il suggère à l'intérieur d'un champ de codifications énoncé. Si les grotesques sont perçus

⁷⁴ Alexandre Vinet, *Poètes du siècle de Louis XIV*, Paris, Les Editeurs, 1861, p. 348.

⁷⁵ Vinet mentionne l'univers de la comédie du XVII^e siècle, indiquant cependant que si l'on mêle la tragédie à la comédie, la tragédie doit l'emporter. Alors que La Fontaine considère que la tragédie ne peut être associée à l'humour, refusant ainsi tout mélange.

⁷⁶ Philippe Morrel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, op. cit., p. 116.

⁷⁷ Une œuvre innovante, dans laquelle sont mélangées plusieurs formes de narrations, ainsi que la comédie et la tragédie. Voir citation ultérieure se rapportant à cet ouvrage, qui considère cette conception hybride comme intolérable.

comme l'hybride, de l'Antiquité à la Renaissance, ici de manière négative, c'est qu'ils demeurent à l'époque une "contrepartie", comme le souligne André Chastel. Une contrepartie à un rationalisme aigu et peut-être aussi à une prétention, celle d'avoir mis en place progressivement un système de domination de l'espace et de la nature, où justement la mimésis et la perspective déterminent l'ordonnement du réel. Compromettre et altérer l'intégrité des formes est donc à cette époque compris comme une expression de la décadence et de l'inacceptable, ce que le premier romantisme initiera de manière exemplaire.

Dans une certaine mesure l'hybride se prolonge également pendant le gothique, même si là aussi sa présence est moins fréquente que dans l'art roman, car si la figure est répandue, la forme est difficilement repérable. Seuls quelques *marginalia*, voire aussi certaines architectures et leurs ornements - Notre-Dame de Paris en est un bon exemple - traduisent la question de l'hybride, notamment par la juxtaposition de divers styles qui se succèdent sur un même édifice. Cette donnée doit être mise en perspective face à une grande temporalité, car ce type de monument est marqué par la présence de diverses influences qui se sont additionnées au cours du temps, comme le note Victor Hugo. Celles-ci vont cohabiter, générant l'hybride par la présence de l'association, parfois contre-nature, de multiples styles, même si l'on considère que cet édifice est de manière générale identifiable à l'époque gothique. Sur ce point, la cathédrale deviendra un objet particulier et complexe, source de multiples inspirations, y compris pour les modernes. Victor Hugo, par sa description, la renvoie à une combinatoire générale, cet objet lui apparaissant tel un monstre composite et énigmatique, faisant le lien entre passé et modernité.

2.3) L'hybride emprunt

2.3.1) La relation à l'ornement et la question du temple

(...) Si cet ensemble hybride, composite, disparate, si ce mélange de linéaments anguleux et de tons éclatants produit l'effet le plus soudain (...) où s'abîment la pensée et le rêve ?

Louis Enault (1859)⁷⁸

"D'abord Saint-Marc l'immense cathédrale, (...) édifice étrange entre tous : un noyau roman, transformé plus tard en église byzantine, autour duquel chaque siècle a ajouté des constructions nouvelles ; une façade gothique flamboyant, une décoration intérieure d'une richesse inouïe, des mosaïques de tous les styles pratiqués pendant une période de mille an : tout cela forme le plus hybride, le plus étrange, mais aussi le plus saisissant des monuments."

Louis Rivière (1896)⁷⁹

Le cas de Venise, illustre avec l'architecture et ses prolongements dans l'ornement et le décoratif, l'alliance singulière d'une mixité des signes et des formes, qui se contaminent et marquent des influences diverses. Des influences qui remontent à partir du XI^e siècle, comme le relève Christine Buci-Glucksmann⁸⁰. Une ville où "la mémoire stratifiée" révèle ces différents temps, et une multitude d'influences, notamment celle de l'Orient, la situation de Venise expliquant en partie ce phénomène, la ville représentant aussi "la frontière liquide"⁸¹ entre Orient et Occident. Un lieu où tous les objets du monde étaient acheminés vers l'Europe. La prolifération des emprunts est ici absorbée et retraduite partout dans la ville⁸², mêlant ainsi le byzantin, le gothique, le maniérisme, le baroque. Cet Orient du regard qui circule dans la ville, c'est celui de l'Islam et de L'Asie. On peut noter que dès le XIX^eme

⁷⁸ Louis Enault, *Revue contemporaine*, volume 45, Au Bureau de la Revue, Paris, 1859, p. 435.

⁷⁹ Louis Rivière, *En Vénétie : croquis de vacances*, Larochelle, Ed. O. Pic, 1896, p. 29.

⁸⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, *op. cit.*, p. 63.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 66.

⁸² *Op. cit.*, p. 66-68.

siècle plusieurs auteurs vont qualifier d'hybride tel ou tel aspect de Venise, à l'image notamment de l'un de ses monuments les plus emblématiques, la basilique Saint-Marc, que deux auteurs évoquent à leur époque. La cathédrale est une référence singulière (à l'image aussi de Notre Dame de Paris, décrite par Victor Hugo), car elle est l'objet manifeste d'une superposition de styles qui se sont agglomérés. Ces divers ajouts ont déterminé la nature définitive d'un édifice, qu'il a parfois fallu reconstruire, transformer, agrandir ou simplement achever.

Poser son regard sur la question hybride renvoie souvent à une dimension fantastique, pas simplement sur les objets de notre culture, mais aussi potentiellement sur les objets issus des autres cultures⁸³. Cette réflexion a été abordée dans l'exposition *Planète métisse*, dirigée par Serge Gruzinsky, qui a contribué à déterminer et dévoiler *une pensée métisse*⁸⁴, s'exprimant dans la production d'objets divers, faite d'emprunts et de greffes, ici et ailleurs. Une mise en contact qui, si elle s'est avérée dévastatrice sur de multiples points, nous laisse aussi voir des objets problématiques, des rencontres entre les cultures qui révèlent l'influence de la culture occidentale ou de la religion sur les pays conquis et colonisés.

"Tous ces clochetons, ces arcades, ces coupoles, ces statues, dans leur effervescence écrasante, semblent vouloir amener, sous leur amoncellement, la ruine de ce temple hybride, aux allures changeantes, temple entrevu par l'architecte Indou dans les visions insensées et dans les rêves extatiques d'une religion exubérante et toute de prodiges."

Emile Soldi (1881)⁸⁵

La question de l'hybride et du temple, après la ville (Venise), se situe aussi au niveau d'un art issu des cultures du monde et que l'on retrouve dans les collections du musée du Trocadéro. L'art Khmer est ici abordé dans le récit de l'observation du temple (ici le temple cambodgien Elêa), et de son caractère particulièrement énigmatique et ahurissant pour la culture

⁸³ *Planète métisse*, cat. d'exposition, sous la direction de Serge Gruzinsky, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2008.

⁸⁴ Voir l'ouvrage de Serge Gruzinsky, *La pensée métisse*, Paris, Ed. Fayard, 1999.

⁸⁵ Emile Soldi, *Les arts méconnus : les nouveaux musées du Trocadéro*, Paris, E. Leroux, 1881.

occidentale. L'hybride signifie dans cette approche de l'objet, le complexe et le composite. Le temple par son exubérance peut être perçu comme un organisme constitué d'une multitude d'éléments hétéroclites, un véritable amoncellement de formes diverses.

2.3.2) La logique de l'emprunt et de la fécondation-greffe : de la Renaissance florentine à la peinture flamande

Autre regard décisif pour observer une autre conception de la problématique de l'hybride, celle d'un historien de l'art, Aby Warburg, qui en posant dans sa pensée la question de la survivance comme concept clé pour comprendre la culture, touche à la question de l'impur et dans une certaine mesure de l'hybride. Une survivance qui traverse à la fois l'histoire, c'est-à-dire différentes époques, et diverses cultures, intégrant un ou des socles communs à l'humanité. Certains gestes, coutumes ou motifs étant, à l'image du mythe du serpent, présents dans l'iconographie d'un très grand nombre de peuples du monde, étudiés ou non. Des éléments qui ensuite peuvent se décliner dans chaque culture de manières différentes, tout en restant identifiables.

Warburg s'est par ailleurs consacré à une recherche historique ardue⁸⁶, concernant des productions artistiques allant de la période moderne jusqu'à l'Antiquité, tout en s'intéressant à la très grande diversité des cultures du monde. L'évolution des œuvres est, selon lui, liée à la question de l'impureté, de la greffe. La Renaissance demeure à ses yeux une époque clé, un foyer, car empreinte de l'héritage antique. Il la voit ainsi comme une période de reprise, c'est-à-dire justement de "renaissance". Renaissance de thèmes et motifs exploités déjà bien auparavant, qui font que Warburg s'est attaché à observer les vestiges, les traces, les sédiments transmis par l'histoire. Des éléments qui contaminent ou perdurent, y compris dans cette culture.

p. 279.

⁸⁶ Sa recherche s'est constituée notamment à partir de la conception d'une collection d'images qu'il a répertoriées au sein d'un véritable atlas iconographique qu'il a nommé "Mnemosyne".

2.3.3) La Renaissance florentine selon Warburg

L'histoire de l'art que conçoit Warburg se situe en dehors d'un découpage chronologique, au travers d'une dialectique, d'une polarité entre présent et passé, ordre et désordre, purification et hybridation. Warburg détermine le style florentin par son caractère "hybride" en 1906, comme le relate Didi-Huberman⁸⁷, indiquant que pour lui la Renaissance est un "organisme complexe" fait de "mélange d'éléments hétérogènes". Pour Warburg, la survivance intègre une matérialité du temps, révélant les traces et le travail du temps dans l'histoire de l'art. Les vestiges, les déchets, les rebuts en font partie. Cette *matière-mémoire*⁸⁸ à l'œuvre ouvre un accès à la "spectralité du temps"⁸⁹ comme l'indique Georges Didi-Huberman, une dimension de l'archéologie non pas simplement matérielle, mais aussi psychique.

Si Warburg s'attache à retraverser le passé, c'est précisément parce que par nature, une survivance revient dans le présent et fait coexister des éléments de diverses natures et de diverses époques. Elle provoque cette question de l'apport, de la greffe, qui peut déboucher sur l'hybride. Avant Warburg, Fromentin, un autre théoricien de l'art, peintre également, évoque cette question de l'hybride, en 1875, en relation à la greffe et l'emprunt. Son propos nous éclaire sur cette période de l'histoire de l'art, car elle fait lien avec la Renaissance italienne.

⁸⁷ Didi Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 81.

⁸⁸ L'exposition *Atlas* (conçue par Georges Didi-Huberman) présentée au ZKM de Karlsruhe est une approche de la question de l'atlas iconographique, étendue du champ théorique aux œuvres, qui pour une part se déclinent ou même se conçoivent aussi comme de véritables atlas visuels, basés sur une multitude de pratiques de l'image et de gestes artistiques.

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Ed. Minituit, 2000, p. 109.

2.3.4) L'hybride et la problématique de la survivance

Si l'hybride peut-être lié dans certains cas spécifiques à la survivance, il semble nécessaire que par sa nature, une forme plastique issue du passé évolue au contact ou en étant assemblée à d'autres formes et langages culturels. L'hybride issu de la survivance, qu'il soit lié dans certains cas à l'emprunt ou la greffe, peut se déterminer comme une forme d'anomalie, de perturbation, ou de requestionnement des formes. On l'assimile de manière générale à un caractère permettant une multitude d'associations, même si sa valeur est souvent perçue, voire comprise historiquement dans une symbolique négative. Cet aspect révèle aussi que le processus de survivance est demeuré à la marge, puisque le discours théorique trop souvent l'a ignoré, lui refusant une reconnaissance à sa juste valeur, et souvent le manque d'étude à cet égard indique que ce phénomène a été perçu comme un objet problématique. On peut préciser que la survivance, lorsqu'elle se manifeste, n'implique pas forcément la question de l'hybride. En effet, la survivance s'intègre en général à de nouveaux styles sans être apparentée à une forme de greffe ou d'emprunt, elle peut être une forme de transposition, pouvant symboliser un caractère ou une forme immuable qui traverse le temps.

2.3.5) L'héritage de la Renaissance dans la peinture européenne

Fromentin, dans un texte de 1875, tiré de l'ouvrage *Les maîtres d'autrefois*, souligne comment les différentes écoles européennes ont été influencées⁹⁰ par la Renaissance italienne, même s'il traite en particulier de la peinture flamande, dont il déclare qu'elle devient, selon son expression, un "art hybride". Il explique que la contamination, le "renouvellement" s'est fait par la tradition des voyages d'études, c'est-à-dire l'éducation par la confrontation, l'observation et la copie des œuvres en Italie.

⁹⁰ Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande, Paris*, Ed. E. Plon, p. 15.

"Tout naturellement le Nord y accourut en Flandre, fit avec l'Italie ce que l'Italie venait de faire avec l'Antiquité (...) Devons-nous là voir des précurseurs ? (...) Je ne dirais pas que tout dans cet art hybride fut de nature à consoler de ce qu'on n'avait plus, à faire espérer ce qu'on attendait (...) le renouvellement du monde moderne par le monde ancien et l'extraordinaire gravitation qui poussait l'Europe autour de la Renaissance italienne".⁹¹

Fromentin (1875)

La gravitation, l'influence déterminées par Fromentin est à la fois celle de l'Europe vers l'Italie mais aussi, comme il le remarque, celle bien antérieure, de l'Antiquité sur l'Italie, rejoignant ainsi le propos de Warburg.

"Depuis les Both, Berghem, Claude, Poussin, jusqu'aux peintres de nos jours, il n'est pas de paysagistes qui n'aient eu l'envie de voir les Appenins et la campagne de Rome, et jamais il n'y eut d'école locale assez forte pour empêcher le paysage italien d'y glisser cette fleur étrangère qui n'a jamais donné que des produits hybrides".⁹²

Fromentin (1875)

L'emprunt, la greffe sont davantage explicités par une deuxième utilisation du terme, où Fromentin voit, dans la peinture de paysage, l'influence italienne qui amène "des produits hybrides". L'allusion à cette "fleur étrangère" montre que la contamination, par sa nature même, perturbe l'identité de la forme.

L'hybride que mentionne Fromentin s'identifie explicitement à la greffe, en référence à la botanique. Il s'inscrit dans une des acceptions du terme qui deviendra courante par la suite, tant dans le domaine scientifique qu'artistique, faisant référence à une forme d'évolution "maîtrisée" (par l'homme), et qui n'est donc pas d'ordre naturel. L'hybride greffe ou l'hybride emprunt sont donc distincts de l'hybride combinatoire. Celui-ci se détermine en multipliant les emprunts et leurs variations, et se joue davantage dans la profusion, l'excès ou le composite. L'emprunt et la greffe peuvent favoriser la présence de l'hybride à condition de réussir à générer une *autre forme*, car à elles seules, ces pratiques ne rendent pas nécessairement une œuvre

⁹¹ *Op. cit.*, p. 14-15.

hybride. Ainsi dans l'histoire de l'art de multiples œuvres subissent tels ou tels jeux d'influences, ou intègrent une diversité d'emprunts, ce qui ne les rend pas hybrides. Encore faut-il que la forme initiale soit suffisamment transformée, pour que l'hybride soit effectivement déterminant dans la lecture de l'œuvre.

L'évolution de l'art est ici marquée par la question de l'impureté, qui se produit par une capacité de l'art à se redéfinir en dehors des catégories, des registres, du caractère normé et strictement identitaire. L'hybride, en intégrant la constitution des œuvres, se manifeste ou génère nécessairement un terrain instable, mais aussi nécessairement fécond et évolutif.

2.4) La figure du rejet

2.4.1) Evolution de l'hybride dans le champ symbolique

a) L'hybride des marges : l'hybride marginal et inconcevable

La forme hybride dans l'art roman, qu'elle soit utilisée par fascination ou par instrumentalisation, est empreinte d'une codification symbolique essentiellement négative. Elle est généralement perçue comme telle, que cela soit par son aspect étrange, inquiétant, ou tout simplement avilissant. L'hybride des grotesques de la Renaissance partage quasiment ce même cadre, demeurant à la marge d'une culture, relégué, encore jusqu'à un temps récent, comme une forme purement décorative. Cet hybride pourtant porte quelque chose de crucial pour son époque. Il dévoile un sujet symbole sans cesse revisité et réinventé, qui aujourd'hui semble à nouveau nous fasciner.

La question de la greffe et de l'emprunt, respectivement pendant la Renaissance italienne et flamande, voire européenne, subit le même sort. Ces termes ne sont pas ou peu évoqués pendant ou après cette période. Si

⁹² *Op. cit.*, p. 283.

Warburg et Fromentin abordent la question de l'hybride, c'est parce que le contexte de fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle est crucial face à la question de l'exotisation, et face à la multiplicité des apports de diverses cultures, comme le relate Laurent Gervereau⁹³. Il faut rappeler que le parcours et les centres d'intérêt de ces deux auteurs, ainsi que l'époque pendant laquelle ils approfondissent leurs travaux de recherche, sont sources de profondes mutations. Ils permettent de comprendre comment ces deux auteurs, à l'instar d'Elie Faure, vont particulièrement être influencés par cette question de l'hybride et des cultures du Monde.

En effet, Fromentin, tout en étant théoricien, est un des premiers peintres voyageurs. Il va à la fois se déplacer dans de nombreux pays et porter un intérêt important pour de multiples cultures, y compris pour l'Islam. Warburg lui aussi va s'intéresser aux cultures du monde, étudiant de manière approfondie tant les productions que les rites de divers peuples. Il va également voyager à la recherche de vestiges et archives anciennes, afin de mieux observer les traces, les aspects formels ou les gestes qui se transmettent dans chaque culture, voire qui constituent une grammaire générale. La survivance, comme les *pathosformels* qu'explore Warburg, renvoie dans certains cas implicitement à la question de la persistance d'un geste, d'une forme, d'une attitude, par le fait qu'un élément d'une période peut se greffer à d'autres éléments, se prolonger dans une œuvre à une époque ultérieure, posant ainsi la question de l'hybride. Georges Didi-Huberman décrit ce processus de manière approfondie dans son ouvrage intitulé *L'image survivante*.⁹⁴

L'hybridation peut donc renvoyer à une histoire liée davantage à la question du rhizome que de l'arborescence, sortant ainsi des découpages traditionnels. L'hybride, dans cette optique, a survécu dans une ignorance prolongée, intégrant aussi par ce phénomène un schéma négatif, qui cependant peut se révéler édificateur d'une nouvelle approche du réel,

⁹³ Laurent Gervereau, *Les images qui mentent. Une histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2000, p. 62-65.

⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, déjà cité.

comme Deleuze la perçoit au travers de sa conception du rhizome⁹⁵, à l'opposé de l'arbre qu'il définit comme un modèle unitaire et vertical, symbolisant les hiérarchies.

b) La sphère négative : de l'hybride inenvisageable à l'hybride envisagé

L'hybride combinatoire, de même que l'hybride emprunt, apparaît comme une figure du rejet, signifiant à quel point la forme hybride, avant d'être revendiquée au cours du XIX^{ème} siècle, aura été pratiquée, utilisée, et sollicitée de diverses manières. Les avants-gardes modernes, si elles manifestent l'inversion de ce schéma de l'hybride en le consacrant comme une forme positive et décisive, y compris dans la constitution du champ moderne, utiliseront ce caractère dans une lutte acharnée avec les tenants du classicisme. La Fontaine, en utilisant le terme à contre-temps bien avant la phase préromantique et romantique, traduit en quelque sorte le fait que la forme hybride est à ce point inconcevable qu'elle ne peut être qu'assimilée à une transgression non acceptable. Il faudra attendre une prolifération des formes hybrides qui aura lieu au XIX^{ème} siècle, pour que l'hybride sorte des marges et accède à un autre statut, tout en se définissant autour de multiples catégories.

Une frontière distincte marque ce passage, où va se matérialiser une multiplication des objets hybrides et se concrétise une terminologie adéquate en relation au processus d'hybridation : le passage de la période classique à la période moderne, en art, marqué par le préromantisme et le premier romantisme, deux phases distinctes, qui néanmoins se superposent. Le romantisme, notamment le premier romantisme, premier mouvement "d'avant-garde"⁹⁶, qualification célèbre utilisée dans un ouvrage de référence sur la question, par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, inaugure une ère nouvelle. À partir de cette période, l'hybride sera progressivement

⁹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 13-14. Qualifiant le rhizome, ils indiquent : "n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine, qui fixe un point, un ordre."

⁹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Ed. Seuil, 1978, p. 17 et p. 58.

compris, utilisé et défini de manière tout à fait autre. Il sort ainsi du champ symbolique dans lequel il était contenu par le classicisme et l'art ancien. Une des conséquences importantes, initiée par les modernes, sera justement de s'attaquer à la question du symbolique, pour s'attacher davantage au banal, au quotidien, à la laideur, à l'indéterminé, et ainsi mettre en cause la conception de l'art liée à la mimésis, aux canons de la beauté et à toutes contraintes trop strictes auxquelles l'univers de la peinture et de la sculpture était en grande partie astreint.

Le *Sturm und Drang*⁹⁷ marque ce seuil, dans une phase brève et soudaine, apparue quelques années avant la lame de fond provoquée par les premiers romantiques, cette première frontière d'un temps où l'hybride était encore assimilé à un aspect négatif par nombre d'auteurs, demeurant toujours aussi inconcevable et inacceptable un siècle après La Fontaine. Il reste ainsi rejeté, à bannir, excepté par Lessing, qui voit en lui un intérêt⁹⁸, et lui confère ainsi un aspect indéniablement positif, néanmoins dans un seul et même domaine, la littérature.

Autre caractéristique, l'hybride comme figure du rejet trouve, paradoxalement, un prolongement pendant quasiment toute la période moderne, non plus sous la forme d'une perception de l'inconcevable comme auparavant, mais en devenant un des caractères et critères exprimant le rejet de certaines œuvres, en particulier celles produites par l'art moderne. Un caractère à proscrire, à l'instar de la modernité. Le champ terminologique évolue ainsi de manière ambivalente et duale, en caractérisant ou qualifiant, à la fois positivement et négativement, l'hybride.

Dans son acception négative, il nomme une des transgressions, ou un des caractères de l'art moderne, qu'il s'agit de bannir. L'art moderne étant assimilé à son époque à une culture décadente⁹⁹ par de nombreux

⁹⁷ Ce mouvement inclut et incarne une phase clé antérieure au romantisme. La création de la revue de l'Athenaeum (1798), par la suite, cristallisant et indiquant l'émergence du premier romantisme, mouvement clé des avants-gardes moderne.

⁹⁸ Voir citation de Lessing dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, op. cit., p. 78.

⁹⁹ Evaghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, Genève, Ed. Droz, 2004, p.17-66. Stead indique, concernant la décadence en relation à

détracteurs. On peut également dire qu'il existe une forme de continuité entre l'hybride inenvisageable de la période de l'art ancien et médiéval, jusqu'à l'hybride récusé de la phase préromantique et dénoncé comme un facteur négatif pendant la période moderne.

À l'époque des romantiques et des symbolistes, le terme hybride est désigné aussi bien positivement par ceux qui revendiquent et légitiment l'art moderne, que négativement par ceux qui vont tenter vainement de l'attaquer, voire d'éradiquer cette conception de l'art qu'ils considèrent comme intolérable. Ces lignes de fractures entre anciens et modernes, entre détracteurs et défenseurs de l'art moderne, on le verra, seront déterminantes pour comprendre comment les notions d'hybride et d'hybridation vont évoluer progressivement au vingtième siècle pour se détacher de cette identité duale, en devenant une notion à part entière de l'art contemporain, et en traversant une multitude d'œuvres.

2.4.2) L'hybride inconcevable dans la phase préromantique et la querelle des anciens et des modernes

Un siècle après La Fontaine, trois auteurs utilisent de manière surprenante le terme hybride (citations p. 78-79), respectivement Lessing en 1768, Schiller en 1794, et Goethe en 1797. Ces auteurs seront eux aussi à certaines reprises qualifiés de romantiques de manière erronée, car auront, paradoxalement, participé de façon ponctuelle aux premiers jalons du mouvement romantique, et également aux prémises d'un mouvement d'autonomisation de l'art, qu'avait revendiqué déjà Lessing¹⁰⁰.

l'hybride : "que la fabrication irrévérentieuse renvoie à un geste irrévérentieux, les hybrides décadents présupposent l'hybris. La relation entre l'hybride et l'hybris n'est pas seulement étymologique à la fin du XIXe siècle comme Littré permet de le constater. Dans le seul mot ubris, la décadence voit le double sens "d'insolence, orgueil" et " d'excès, outrage, viol", explicitement dirigés contre la création." (p. 45). Stead remarque que si "la décadence n'est pas définie en elle-même et pour elle-même, elle peut l'être par son contraire" en faisant référence à Gautier, qui considère qu'elle s'oppose à la "perfection classique" des "belles époques littéraires" (p. 19-20).

¹⁰⁰ Voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 50.

Le *Laocoon* de Lessing est une des étapes originaires de la séparation des arts, car il permet à la peinture et à la poésie de devenir des médiums spécifiques et non plus liés l'un à l'autre dans le cadre de la *mimésis*¹⁰¹. Un mouvement d'autonomisation que les romantiques vont s'employer à rendre à la fois effectif, radical et irréversible, afin de constituer un champ de l'art autonome, reposant de surcroît sur des disciplines distinctes. Une approche de l'art qui pour les romantiques ne pourra plus reposer sur des contingences extérieures prégnantes, à l'image de la commande, les sujets de prédilection, ou de l'art comme imitation du réel.

La querelle des anciens et des modernes fait apparaître ici d'emblée le refus adopté par les tenants du classicisme, d'une forme d'art qui contredirait ou interrogerait les conventions dans lesquelles l'art était accepté.

C'est dans le champ de la littérature que s'amorce particulièrement le terrain d'affrontement entre modernité et classicisme, qui va gagner les autres arts, notamment par l'émergence d'une théorie de l'art associée à une nouvelle pratique de l'écriture, qui toutes deux annoncent de nouveaux questionnements. L'hybride sera ainsi, avant d'être envisagé dans l'art en général, puis les arts plastiques en particulier, abordé et évoqué dans le domaine littéraire, incluant la poésie, le théâtre, jusqu'à la théorie et la philosophie.

2.4.3) La forme hybride en devenir

“Que m'importe qu'une pièce d'Euripide soit ni tout récit ni tout drame ? Nommez la un être hybride, il suffit que cet hybride me plaise, et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects tel que Racine et autres...”

Lessing (1767)¹⁰²

¹⁰¹ Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La forme poétique du monde*, Paris, Ed. Corti, 2003, p. 442-443.

¹⁰² G. E. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Didier et Cie, (trad.) 1869, p. 236. (texte daté de 1767). Cité dans Muriel Plana, *Roman, Théâtre, Cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Clammecy, Ed. Breal, 2004, p. 22.

"Et je flotte comme un être hybride, entre le concept et la perception, (...). C'est ce qui surtout dans ma jeunesse, m'a donné un air passablement gauche, aussi bien dans le champ de la spéculation que dans celui de la poésie. Car presque toujours la tendance poétique s'emparait de moi, là où j'aurais dû philosopher, et l'esprit philosophique là où je voulais être poète."

Schiller (1794)¹⁰³

Tout sujet poétique devrait être traité en vers... Si l'on a pu introduire peu à peu une prose poétique, cela prouve seulement qu'on a complètement perdu de vue la différence entre la prose et la poésie... Ces genres hybrides ne sont faits que pour les amateurs et les gâcheurs, comme les marais pour les amphibies. En attendant le mal est devenu si grand en Allemagne (...)"

Goethe (1797)¹⁰⁴

Dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768), Lessing envisage l'hybridation¹⁰⁵ entre le roman et le théâtre, entre la comédie et la tragédie, mais ne la tolère pourtant pas entre des disciplines différentes. L'hybride est ainsi contenu au sein d'une discipline et ne peut être appréhendé en dehors de cette appréciation. Son *Laocoon* va pourtant établir un aspect fondamental de la culture moderne, étant à l'origine du principe de l'autonomisation des disciplines. Une autonomisation des disciplines qui permettra de concevoir et de développer chaque discipline au sein d'un langage singulier. Ceci permettra d'amorcer de nouveaux dialogues, dans lesquels, inexorablement, la question de l'hybride va rejaillir ultérieurement.

La référence à la figure de l'hybride mentionnée par deux des auteurs (Lessing et Schiller), dévoile que ce dernier demeure encore à cette époque difficilement envisageable en tant que forme autonome, et que le détour par

¹⁰³ J. Gérard, *Correspondance choisie de Goethe et Schiller*, Paris, Delalain, 1877 (1858), p. 14. (Texte de Schiller 1794). Texte indisponible dans la version actuelle, diffusé sur l'ancien site Européana (bibliothèque numérique en ligne).

¹⁰⁴ B. Levy, *Correspondance choisie de Goethe et Schiller : extraits publiés*, Paris, Ed. Hachette, 1882, p. 265. Texte de Goethe datant de 1797.

¹⁰⁵ Muriel Plana, *Roman, Théâtre, Cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts, op.cit.*, p. 12.

la figure permet de lui donner à la fois une identité (liée au symbole de la figure), mais aussi marque le glissement de la figure vers la forme. Cette dialectique figure-forme annonce le devenir de la forme et ses multiples acceptions, et va également se définir comme une des catégories de l'hybride à part entière.

Goethe, comme je l'ai déjà indiqué, semble être le premier à évoquer la forme en n'utilisant aucune référence à la figure hybride. Il conçoit dans son texte, la forme de manière tout à fait autonome, même s'il la rejette en l'assimilant à un des aspects du romantisme littéraire, qu'il condamne sans équivoque. Chez Lessing, à la différence cependant de Schiller et Goethe, s'amorce une vision positive de l'hybride, compris comme forme indéterminée ou intermédiaire, acceptant le drame (catégorie littéraire rejetée par ses contemporains), comme œuvre à part entière, de même que des œuvres se situant entre le récit et le drame. On peut remarquer que bien que l'hybride soit ici toléré *dans un même domaine entre différents genres*, il s'agit bien de celui que précisément La Fontaine avait récusé. Chez Goethe et Schiller, une catégorie de l'hybride est énoncée, l'hybride comme intermédiaire, qui est évoqué et critiqué en tant que tel. L'hybride demeure ici inenvisageable, car non assumable pour Schiller, qui renie ses positions antérieures, alors qu'il l'avait pourtant pratiqué au sein de sa propre écriture¹⁰⁶. Pour Goethe, qui refuse la nature d'une transgression aussi radicale, portée par l'esprit en germe des premiers romantiques qu'il avait un temps soutenus, l'hybride comporte un aspect indéniablement assimilé à une forme négative.

Le rejet de l'hybride est pourtant teinté d'une certaine ambiguïté dans l'œuvre et le parcours respectif de ces deux auteurs. Le premier, Schiller, va instaurer au sein de son œuvre un mélange des formes similaires à ce que produiront les premiers romantiques, avec qui de surcroît il sera en contact. Goethe, quant à lui, va explorer au travers de son étude sur la "métamorphose des plantes", la relation entre le champ du vivant et celui de l'art, en s'intéressant particulièrement à certaines formes de perturbations ou

¹⁰⁶ Schiller déclare qu'il s'agit à ce propos « d'une erreur de jeunesse... ».

de renouvellement des formes. Il perçoit dans les phases d'évolution de l'art une relation à l'évolution des plantes, une réflexion¹⁰⁷ qui sera reprise et approfondie par les premiers romantiques et notamment Novalis.

Après une période où il se situe à proximité de ce qui deviendra le mouvement romantique, il va redevenir un ardent défenseur du classicisme et renier diverses de ses positions antérieures. Sa condamnation, qu'il lie particulièrement au contexte allemand où "le mal est devenu si grand", s'inscrit dans ce contexte et marque son refus définitif d'une mutation trop radicale à ses yeux, que portera le romantisme sur de multiples plans. Cette condamnation de Goethe est sans équivoque, car elle porte atteinte aux valeurs classiques auxquelles l'écrivain s'est à nouveau ralié (période du classicisme weimarien).

Le préromantisme représente donc une phase cruciale, car il révèle le seuil d'émergence et de formation du terme hybride, qui déjà indique la présence du processus dans le domaine des arts. La forme hybride représente en outre une des avancées considérables portées et étendues dans toutes les disciplines par le mouvement romantique, s'affirmant à la même époque autant dans la théorie, le commentaire sur les œuvres, que dans la pratique de l'art. Cette situation explique les prises de positions des classiques, qui jugent excessives et outrancières les formes de transgressions que les membres du groupe de l'Athenaeum s'évertuent à expérimenter.

Paradoxalement, les membres du *Sturm und drang* (dont Goethe et Schiller ont fait partie) par leurs recherches et expériences, tout comme les conceptions de Kant sur l'art et le principe de combinatoire de Leibniz, vont contribuer à constituer un terrain propice à la formation d'une nouvelle pensée de l'art que fondent les premiers romantiques. Le *Laocoon* de Lessing, la *Métamorphose des plantes* de Goethe, ou les écrits de Schiller, vont avoir une influence décisive pour les premiers romantiques qui vont

¹⁰⁷ Une réflexion qui s'inspire de Goethe au travers de deux caractères déterminants du premier romantisme : relier la vie organique et l'art, et penser l'art comme un organisme vivant. Par ailleurs le roman d'éducation écrit par Goethe, le célèbre *Wilhelm Meister*, comporte de multiples innovations, dont les premiers romantiques vont s'inspirer, en la revendiquant au départ comme une œuvre déterminante.

reprendre ces travaux, et les déterminer comme une base à l'élaboration de nouvelles idées. Celles-ci, par leur nature plus marquée et irrévérencieuse à l'égard de toutes les conventions existantes, impliqueront une césure irréversible. Une césure non admise par les anciens membres du *Sturm und drang*, les atteintes portées au classicisme étant perçues comme trop nombreuses et trop radicales, entraînant ce clivage entre les figures du classicisme weimarien (Goethe et Schiller) et les premiers romantiques. La question de l'hybride joue ici un rôle majeur dans cette partition et marque la rupture autant dans la conception de l'art que de celles des oeuvres.

Le XIXème siècle sera particulièrement révélateur de cette évolution, par l'inversion de la perception de la *valeur* de l'hybride, qui va devenir un caractère et critère positif, contribuant de surcroît à l'édification d'un art novateur, l'art moderne.

Chapitre 2

L'hybride comme critère et caractère dans l'art moderne

L'hybride, une forme énonçant la rupture

L'hybridation et l'hybride dans le champ de l'art moderne. Des premiers romantiques à la fin de la période moderne. L'hybridation et l'hybride sont analysés de la littérature aux arts plastiques, du romantisme au surréalisme.

Appréhender la notion dans ce cadre imposera de s'intéresser à une multiplicité de domaines : littérature, architecture, peinture, arts décoratifs, poésie, objets mixtes, nouveaux gestes artistiques, afin de restituer la très grande diversité des propositions artistiques qui marque l'évolution des pratiques autant que des catégories et formes hybrides. Deux grandes périodes historiques de l'art moderne seront observées : la première incluant le romantisme, le symbolisme et l'art nouveau, et la seconde intégrant les courants modernes du vingtième siècle dont notamment Dada et le surréalisme, deux tendances emblématiques. La période moderne sera catégorisée afin de restituer les véritables enjeux et problématiques que les premières avant-gardes et que plusieurs courants inaugurent déjà bien avant le vingtième siècle.

"Les poètes ont fait de l'imagination, et encore d'une imagination fantaisiste, oisive, rêveuse, le principal élément de leurs poésies. On s'est laissé entraîner par les chimères les plus hardies et les plus outrées ; on a cherché à dégager la langue de toute entrave en introduisant des mètres poétiques empruntés aux langues étrangères, ou en inventant des formes nouvelles (...)."

Schlegel (1806)¹⁰⁸

l) Penser la modernité, percevoir l'hybridation : du romantisme au symbolisme et à l'art nouveau

1) Le rôle précurseur du premier romantisme et ses conséquences

"L'acte premier et fondamental du romantisme est la *création* absolue : de soi et du monde. (...) C'est dans cette parfaite conscience de la création comme événement intérieur que l'artiste s'apprête à transformer ce qui l'entoure et à réaliser pleinement la « forme poétique du monde » ".¹⁰⁹

Si l'on discerne aujourd'hui ce que représente la modernité, on doit l'associer à cet instant crucial et originaire que représente le mouvement romantique et particulièrement le premier romantisme. *Penser la modernité*, impose de comprendre ce que met en jeu la pensée du premier romantisme. Un groupe d'artistes et d'écrivains, qui initient dans la littérature une conception de l'art dont la portée est telle, qu'elle nous renvoie à une conception de l'esthétique dont l'une des caractéristiques les plus étonnantes est qu'elle demeure, sur certains points, actuelle. Ceci notamment en définissant les bases d'un art dont l'un des principes reposera sur son autodétermination et sa capacité à se régénérer et se transformer comme un organisme vivant. Une conception qui engendre à cette époque un nouveau champ de l'art, où désormais l'art porte à la fois son absolu possible et sa capacité de produire une multitude de définitions. Un art sans cesse à réinventer, et qui se joue particulièrement dans son caractère inédit et novateur, en se structurant ainsi par ses propres contingences. *Penser la modernité* implique donc d'envisager une pensée de

¹⁰⁸ *Revue Moderne*, Paris, Au bureau de la Revue, volume 34, p. 457. Texte de Schlegel de 1806.

la rupture, qui s'inscrit doublement non seulement contre le régime de l'art académique, mais aussi en se structurant comme une forme d'art en perpétuel renouvellement, c'est-à-dire intrinsèquement constitutif de la rupture. Une mutation amorcée pour engager l'art dans son propre récit et dans une succession d'avancées potentielles.

1.1) Une nouvelle pensée de l'art : les premiers romantiques et la littérature comme terrain d'innovation

1.1.1) Concevoir une nouvelle esthétique : une *esthétique de la diversité*

Ce mouvement incarne, comme l'ont indiqué de multiples auteurs, une mutation sans précédent qui précipite et va rendre irréversible une nouvelle définition, détermination et périodisation du champ de l'art, que l'on nommera art moderne¹⁰⁹. L'art moderne incarnera et précipitera une nouvelle conception de l'art, par l'émergence d'un corpus de formes singulier et par l'invention de la critique, la critique en tant qu'œuvre, et l'œuvre en tant qu'absolu et infini. Walter Benjamin précisera l'un des points cruciaux¹¹¹ : le romantisme détermine que la conception de l'œuvre, comme celle du champ de l'art, possède les mêmes caractères et limitations¹¹², impliquant ainsi une réciprocité dans leurs formes d'autonomisations. Une autonomisation de l'œuvre générée par l'apport d'une réflexion théorique, ouvrant à un champ des possibles et à une conception novatrice de l'art. Ce nouvel état ne manquera pas de déstabiliser à la fois les critères conventionnels et suscitera l'expérimentation, l'absolu, l'auto-réflexivité, comme contingences

¹⁰⁹ Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La forme poétique du monde, op. cit.*, p. 37.

¹¹⁰ D'autres périodifications existent, dont notamment de considérer que l'art moderne commence au vingtième siècle, ce qui dans la réalité fait abstraction des mouvements qui précisément ont contribué à l'édification de ce nouvel espace.

¹¹¹ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 180.

¹¹² « C'est pourquoi la théorie romantique de l'œuvre d'art (...) est la théorie de la forme de l'œuvre... ». Les premiers romantiques ont identifié le caractère limitatif de la forme et la limitation de toute réflexion finie, définissant par cette seule idée la notion d'œuvre d'art au sein du monde de leur intuition. *Ibidem*, p. 180.

inhérentes à cet art¹¹³. Un art annonçant une *esthétique de la diversité*, comme la nomme Yves Michaud¹¹⁴, que les romantiques conçoivent et réfléchissent déjà à leur époque en lien avec la nature. Une esthétique nouvelle qui est en train de se former et de se définir, et dont les conséquences effectives se manifestent encore aujourd'hui, puisque cette *esthétique de la diversité* peut se définir autant dans l'évolution des paradigmes de l'art, que dans le corpus de chaque courant, allant des périodes moderne et contemporaine jusqu'à notre culture actuelle, qui en elle même incarnerait ce prolongement continu. La diversité dans l'art se matérialiserait dans cette propension à l'expansion d'un domaine s'affirmant par ses propres capacités d'autodéterminations et de redéfinitions, exprimant à la fois un scénario de l'évolution similaire à celui du champ du vivant, ainsi que sa capacité à générer des mondes et des formes de diversités à l'intérieur d'un cheminement de la pensée.

Un art dont une dimension singulière serait aussi que la conception de l'œuvre renvoie au concept "d'œuvre ouverte"¹¹⁵, matérialisant de multiples combinatoires. Umberto Eco évoque cependant ce concept en remontant jusqu'au symbolisme, alors que précisément le courant du premier romantisme énonce les premières expériences de récits fragmentaires, où l'œuvre s'ouvre à une multitude de formes et de genres littéraires et non littéraires, symbolisant déjà en quelque sorte l'œuvre ouverte.

Le registre de la diversité dans l'art a justement été abordé par les premiers romantiques (amorcé par le groupe de *l'Athenaeum*) dans leur volonté de théoriser et définir un art par sa capacité à être un champ non limitable, ou tout sans cesse va être à inventer, expérimenter et concevoir. Cette conception ouvre ici la perspective d'un art comme domaine exploratoire,

¹¹³ Schlegel mentionne le terme de "poésie de la poésie" pour déterminer cette littérature qui "s'autoréfléchit et s'auto-engendre", cité dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La forme poétique du monde, op. cit.*, p. 90.

¹¹⁴ Yves Michaud détermine cette "esthétique de la pluralité et de la diversité" en faisant référence aux réflexions de Nelson Goodman et Danto, et à la pensée de Genette, toutes en relation à l'art contemporain. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1997, p. 197-199.

¹¹⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. du Seuil, 1965. Umberto Eco analyse la variabilité des contenus de certaines œuvres d'art, en évoquant plusieurs formes d'œuvres sollicitant ce type

portant ainsi une césure radicale à l'encontre de l'art académique et de ses règles.

Dans ce registre, l'hybridation va devenir une forme favorisant et incarnant la rupture, tout en étant assimilée aux formes diverses d'évolutions, tout comme dans le champ du vivant, elle induit la constitution d'un milieu. Cette dialectique hybridation-diversité est révélatrice et corrélative de l'architecture des milieux (aussi bien de la nature, que de l'art). Cette architecture se constitue sur une équation : plus l'hybridation est constatable dans un milieu, plus la diversité sera effective et respectivement plus la diversité est présente plus les sources d'hybridations seront encore accentuées. Cette dynamique nécessairement conduit encore à un élargissement de la diversité.

Diversité et hybridation sont donc deux phénomènes indissociables et qu'il appartient d'articuler, tant au niveau de la culture que de la nature. Ces deux principes permettent aussi de comprendre pourquoi les romantiques étaient aussi attentifs et fascinés par la nature et les processus qui la régissent, au point d'en faire un modèle pour l'art. Benjamin considère à ce propos que la philosophie romantique s'identifie à une "infinité de la connexion"¹¹⁶. La question de l'hybride, on l'observera dans le cadre de cette étude, se manifestera autant dans la conception de l'art (énoncée par les modernes), que dans une multitude de caractères que l'on constatera dans différentes oeuvres.

Une des conséquences de cette nouvelle conception de l'art est que les usages, dans la pratique, tout comme ceux du terme, vont se multiplier et contribuer à façonner diverses acceptions, à la fois dans un sens positif, aussi bien qu'à l'inverse, de manière surprenante, dans un sens négatif. Dans le domaine de l'art, l'hybride est appréhendé et apprécié soit comme un facteur fécond, prolifique, porteur de nouvelles possibilités, soit à l'inverse comme un élément arbitraire, péjoratif, anormal, suscitant ou incarnant le rejet.

d'usage, et leur possibilité d'interprétations multiples, y compris en incluant l'expérience de l'œuvre par le spectateur.

¹¹⁶ Benjamin Walter, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, op. cit.,

Si les usages du terme hybride deviennent courants au XIX^e siècle dans le domaine des arts, c'est à la fois parce qu'ils dévoilent une prolifération des objets dit hybrides, mais aussi montrent une reconnaissance progressive de cette conception novatrice et inédite du terme, qui implique *le critère caractère* dans et face à l'œuvre moderne. Cet usage du terme restitue le double versant du champ terminologique, se comprenant à la fois dans la sphère du négatif et du positif.

Indéniablement, une des conséquences de cette évolution de la terminologie sera l'élargissement du champ des acceptions du terme hybride, qui en intégrant et révélant à la fois les mutations de la culture du XIX^e et du début du XX^e siècle, annonce l'usage du terme hybridation, énonçant distinctement le processus. Celui-ci sera employé dans le domaine de l'art vers la fin du XIX^e siècle. Cet aspect situe l'ampleur des évolutions portées par les courants romantiques, de même que symbolistes, par l'art nouveau, qui vont innover de nouveaux enjeux et réflexions, jouant un rôle déterminant dans la conception et l'évolution d'un art se destinant à devenir autonome, en dehors de toutes instances de consécration et de légitimation. Si l'art devient un champ d'expression singulier bien avant 1905, il caractérise la notion d'hybride bien avant notre culture actuelle, introduisant en cela les prémisses d'une architecture du terme, qui nous conduira à diverses évolutions jusqu'à notre époque, où l'hybride a désormais un rôle prépondérant.

1.2) La question de l'hybride pour les modernes

1.2.1) Concevoir l'hybride comme modalité de la rupture

Le passage de la figure à la forme, de l'hybride négatif à l'hybride positif, et comme on l'analysera, du terme hybride au terme hybridation, dans l'art moderne, va se produire par paliers successifs dans un mouvement d'oscillation de l'un vers l'autre. Plusieurs auteurs de la période romantique, à

travers leurs écrits, révèlent, par leur usage des mots, une évolution progressive qui annonce un champ terminologique qualifiant l'hybride en tant que forme, comme caractère et critère. L'utilisation de ces termes, en tant qu'élément structurel, participe et favorise la notion de rupture que porte l'art moderne.

Octavio Paz souligne avec justesse que le moderne est "une tradition faite d'interruptions et où chaque rupture est un commencement"¹¹⁷. Cette esthétique de la diversité, en germe, intègre donc la rupture comme un élément essentiel et constitutif de la culture moderne, même s'il est possible de distinguer également des formes de continuités et des lignes de forces, entre la période moderne et la période contemporaine.

Paradoxalement l'art romantique revendiquera l'alliage, l'interaction, le mélange, l'association, la superposition, ou la référence y compris de l'ancien et du nouveau dans un mouvement dialectique. Le médiéval et l'Antiquité dont ils s'inspirent pouvant être une source d'inspiration pour de nouvelles tentatives, produisant en cela une rupture d'unité et de conception face à l'art classique¹¹⁸. Un art qui non seulement banissait le mélange ou le croisement des influences et des héritages divers, mais bien au contraire était édifié sur un jeu de codifications très strictes. Un des objets de référence, la cathédrale, se révèle en fait être un véritable monstre composite associant divers styles, disciplines et influences. Un modèle que veulent à nouveau construire les romantiques à partir du présent, car il témoigne de l'hétérogénéité du champ de l'art et affirme le principe de combinatoire et de transformation, qu'ils revendiquent autant dans leurs pratiques que dans la théorie.

Les conséquences des expérimentations et d'une nouvelle conception de l'art insufflé par le groupe de *'Athenaeum* sont à la base de cette mutation décisive. L'un des points de convergence entre le romantisme et les avant-gardes ultérieures est justement d'avoir avancé la rupture comme forme à la

¹¹⁷ Octavio Paz, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

¹¹⁸ Dominique Budor et Walter Geerts, "Les enjeux d'un concept", in *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Budor et Walter Geerts, Paris, Ed. Presses Sorbonne Nouvelles, 2004, p. 17.

fois de renouvellement de l'art, et comme caractère même de l'édification de cette culture, comme le précise Octavio Paz, par la structuration d'une "autre tradition"¹¹⁹ qu'est la modernité. Si la modernité est "condamnée à la pluralité"¹²⁰, c'est sans doute parce qu'elle a été dans un premier temps un espace d'expériences contre des conventions strictes, tout en voulant susciter quelque chose qu'elle se devait de définir.

Les premiers romantiques assimilent et revendiquent à la fois l'aspect hétérogène et hybride de l'art, qu'ils abordent sur de multiples plans et en fonction de diverses notions, qui deviennent incontournables dans leur esprit. La notion de fragment¹²¹ (impliquant le croisement et le composite), de combinatoire (mobilisant des emprunts multiples) vont prendre une place considérable dans la conception des œuvres. Mais il faut aussi associer à ces notions d'autres problématiques qui seront utilisées, telles que le chaos, l'inachèvement, le grand œuvre, le monstrueux, la laideur, le quotidien, le banal, l'intermédiaire et l'indéterminé, la complexité, et l'influence des autres cultures, qui renvoient aussi à l'impureté et au composite.

Si la littérature devient l'élément initiateur¹²² de cette révolution qui se traduit par des gestes artistiques irrespectueux à l'égard des conventions, elle va très vite, on le verra, devenir un mouvement général et contaminer l'ensemble des pratiques artistiques, y compris le champ pictural et architectural. Si la question d'une œuvre d'art totale et du mélange des genres ou de la fusion hante le romantisme, c'est en partie parce que ce mouvement va associer et combiner des éléments de diverses natures par plusieurs modes opératoires. Les romantiques assument délibérément la volonté de formuler un nouveau langage et des perspectives inédites afin de se débarrasser définitivement des contraintes étouffantes du classicisme, n'excluant pas, cependant, purement et simplement, l'héritage antique. Le romantisme porte une conception de l'art, et de l'histoire, qui met en

¹¹⁹ Octavio Paz, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 14.

¹²⁰ Ibidem, p. 14.

¹²¹ Dominique Budor et Walter Geerts "Les enjeux d'un concept", in *Le texte hybride*, op. cit., p. 17.

¹²² Ibidem, p. 17.

interaction les différentes époques, les pensées et les formes, de même que les cultures.

La question du mélange des arts peut-être observée de deux manières : d'abord de manière distincte, le mélange et l'hybridation étant deux processus qui portent certaines différences indéniables. L'un ne peut donc être confondu avec l'autre. Le mélange induit une dissolution des données ou matériaux employés, faisant apparaître une nouvelle matière. À l'inverse, le second aspect montre que dans certains cas, le mélange des formes peut faire survenir ou impliquer l'hybride. Dans ce cas, l'appréhension de certaines œuvres va justement induire une proximité indéniable entre ces deux phénomènes, l'un et l'autre étant associés. L'expression "mélange hybride" traduit cette perspective : pour qualifier certaines œuvres, cette expression a été utilisée à plusieurs reprises au XIX^{ème} siècle.

1.3) De l'hybride négatif vers l'hybride positif

1.3.1) Le monstre composite ou la cathédrale comme symbole romantique

"Les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, laides."

Victor Hugo (1828)¹²³

S'il existe un symbole de l'inversion de la perception de l'hybride pendant la période romantique, au-delà de la littérature, c'est bien l'architecture qui le magnifie et le révèle, au travers d'un monument ambivalent, puisqu'il s'agit de Notre-dame de Paris. L'ambiguïté est d'autant plus forte que l'auteur du texte, Victor Hugo, dans une oeuvre datant de 1828, en l'occurrence *Cromwell*, employa lui aussi le terme hybride parmi d'autres qualificatifs négatifs, utilisant le terme dans sa valeur péjorative pour qualifier un certain type d'œuvre auquel il n'adhère pas.

¹²³ Victor Hugo, *Cromwell*, 1828, dans *Oeuvres complètes*. Victor Hugo, *Drame 1*, Paris, Hetzel, 1880, p. 547.

Car le vieux génie gothique, (...) pénètre encore quelque temps de ses derniers rayons tout cet entassement hybride d'arcades latines et de colonnades corinthiennes.¹²⁴

Hugo (1832)

L'hôtel Saint-Pol proprement dit, (...), les excroissances hybrides dont la fantaisie des architectes l'avait chargé depuis deux siècles...¹²⁵

Hugo (1832)

Au centre (...), s'élevait une lourde et hybride construction formée de trois logis juxtaposés.¹²⁶

Hugo (1832)

En 1832, Victor Hugo utilise à plusieurs reprises le terme hybride à propos de l'architecture sans l'évoquer en relation à un aspect négatif, mais davantage en l'incluant à une observation descriptive du monument. Il faut indiquer que pour les romantiques, la cathédrale est un objet emblématique notamment par son aspect composite et complexe. Alors qu'elle représente un objet du passé, Hugo en fait le sujet de son récit. Un autre aspect paradoxal est que cet auteur, dans sa propre œuvre, incarne par l'usage du terme, ce passage où l'hybride, de caractère négatif, va progressivement devenir un élément descriptif qu'il citera à de multiples reprises, intégrant progressivement une valeur positive et illustrant la nature spécifique de certaines formes.

On remarque dans *Cromwell* que le qualificatif hybride est mentionné sans relation avec la figure hybride. L'hybride est ici perçu comme un aspect singulier, un caractère formel spécifique. Victor Hugo va l'envisager dans Notre-Dame sans référence à la figure, consacrant la forme. L'ambivalence réside dans le fait que Notre-dame, en tant qu'ouvrage littéraire, est un récit romanesque abordant la forme complexe du monument. Cette architecture

¹²⁴ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 1832, dans *Oeuvres complètes*. Victor Hugo, *Roman 3*, Paris, Hetzel, 1880-1926, p. 285.

¹²⁵ *Op. cit.*, p.194.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 91.

assimilée au style gothique, demeure un symbole du passé, mais qui rejaillit sur le présent. L'architecture et ses multiples composantes véhiculent en fait ce que le romantisme exacerbe à cette époque : l'art de la combinatoire, la multiplicité des emprunts, les ajouts successifs à diverses époques, la stratification d'un monstre composite, la pratique d'un art total que symbolise l'objet protéiforme. Un art total qui comprend l'architecture, l'imagerie, la sculpture. L'art médiéval représente de surcroît une source d'inspiration non négligeable du romantisme¹²⁷, tout comme la philosophie de Leibniz qui pose déjà la question du modèle combinatoire¹²⁸.

"Le livre écrit par l'architecture"¹²⁹ que Hugo pressent, indique l'emprise des diverses traditions ici abordées en référence aux traditions littéraires qu'il évoque de manière métaphorique. Ces références coagulent, coexistent et forment l'édifice, sa totalité. Cette architecture gothique comprend les divers arts, avant qu'ils ne "s'émancipent" et "gagnent à ce divorce" pour se libérer de l'architecture et devenir autonomes.

Notre-Dame symbolise ce monstre encore présent, que scrute Hugo à son époque et qui nous laisse entrevoir un processus d'agrégation, où plusieurs formes hybrides cohabitent. Un aspect, l'agrégation, que le romantisme en tant que mouvement va intégrer comme un élément particulièrement emblématique de cette nouvelle culture, sollicitant ou combinant dans certains cas les multiples catégories de l'hybride notamment dans la littérature : combinatoire, emprunt, genre intermédiaire (ou mixte), greffe étrangère, forme composite, croisement, forme indéterminée, dialectique figure-forme. Le roman de Victor Hugo peut être vu comme le passage symbolique de la figure (le monstre hybride dévoilant ses multiples faces) à une forme en elle-même hybride (un complexe formel).

L'agrégation, en signifiant l'emploi d'une multiplicité de formes hybrides différentes au sein d'une même œuvre, détermine l'importance de la question

¹²⁷ On peut citer le texte de Schlegel "l'architecture gothique peut représenter directement l'infini et y remarquer son intérêt particulier pour la cathédrale" cité par Le Blanc Charles, Margantin Laurent, Schefer Olivier, *La forme poétique du monde*, op. cit., p. 615-620.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 406.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 290.

hybride dans cette culture romantique entraînant de se constituer une identité spécifique. Victor Hugo indique dans son observation de l'objet, la présence de trois catégories d'hybride :

- la superposition de styles différents (entassement) détermine l'hybride mixte ou comme forme intermédiaire
- les emprunts successifs qui s'additionnent et se recouvrent (excroissance) évoquent l'hybride composite
- la juxtaposition de diverses formes (construction) peut vouloir indiquer une combinaison hybride.

Cette construction est le vestige d'un art total, dont Hugo considère que le livre¹³⁰, particulièrement, incarnera l'avenir. Les formes hybrides, en intégrant ce monstre composite métaphorique, illustrent la projection du regard romantique sur le réel, marquant ici le passage du terme hybride de la littérature à l'architecture, dévoilant ainsi son extension progressive vers les autres arts.

L'hybride, après avoir été initié et expérimenté dans la sphère de la littérature, contamine ainsi, inexorablement, l'ensemble des disciplines. Les multiples usages du terme, invoqué par Hugo et d'autres auteurs au cours du XIXe siècle, nous indiquent que l'hybride devient une notion courante et à part entière dès cette période, qui est celle du romantisme et n'est plus désormais assimilable systématiquement à la sphère négative. Désormais le caractère hybride intègre la révolution romantique sous de multiples acceptions, devenant un caractère singulier de l'esthétique romantique, tour à tour considéré soit comme positif, car facteur de renouvellement ou d'expérimentations diverses, où à l'inverse toujours comme aspect négatif, au regard des classiques, principaux détracteurs de ce mouvement artistique et de ce genre de formes qu'ils considèrent comme incongrues ou inacceptables.

La cathédrale, ce monstre du passé, qui surgit dans le récit romantique, agit comme un révélateur. Le romantisme se constituant à partir d'une pensée

¹³⁰ "La grand œuvre de l'humanité ne se batira plus, elle s'imprimera". *Op. cit.*, p. 289.

qui possède de multiples formes originaires, où l'art total et le mélange des arts, la greffe et le combinatoire, le composite et le monstrueux, favorisent la structuration d'une conception de l'art revendiquée sur de nouveaux principes. L'usage de multiples formes de l'hybride au sein de cette nouvelle conception de l'art montre que si la forme hybride est bien antérieure à l'époque romantique, ce mouvement de pensée va indéniablement lui attribuer une valeur, un rôle, et constituer un champ de significances très diverses. Un ensemble de catégories distinctes émergent, façonnant l'identité de l'hybride et constituant un corpus significatif, qui ultérieurement sera repris.

Comme le souhaitait Novalis, il n'y a pas de coupure entre antiquité et modernité, on peut associer des éléments de diverses époques au sein de nouvelles combinaisons afin de produire un « échange de forces », une potentialisation qui aboutira à un nouvel âge¹³¹. Si Victor Hugo utilise plusieurs fois le terme hybride pour caractériser divers aspects de cet édifice, il nous révèle un renversement du champ de la représentation où l'hybride, comme d'autres formes de transgressions, seront progressivement assimilées et revendiquées au sein d'une culture. Victor Hugo à juste titre déclare à propos de la période moderne qu'elle va généraliser le grotesque¹³², à l'instar de l'hybride.

La fascination des modernes pour la cathédrale, cet objet complexe, peut se lire dans cette perspective. L'idéal à atteindre sera la cathédrale de l'avenir¹³³, tel que Gropius l'énoncera en référence au Bauhaus, y compris par de nouvelles formes de collaboration. Par ailleurs la thématique de l'architecture hybride¹³⁴ sera employée tout au long du XIX^e siècle par de

¹³¹ Le Blanc Charles, Margantin Laurent, Schefer Olivier, *La forme poétique du monde*, op. cit., p. 75.

¹³² "Dans la pensée moderne, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout..." Hugo, *Cromwell*, op. cit, p. 19.

¹³³ Voir à ce sujet le *Manifeste du Bauhaus* de Gropius (1919) sur l'architecture, qui doit permettre de concevoir l'art en tant qu'œuvre d'art totale dans un espace architectural dévolu, et aussi aboutir à une union de toutes les formes d'arts pour permettre de proposer de nouvelles possibilités. Le projet du Bauhaus s'inscrit dans cette logique d'ouverture et d'approche mutuelle, tout comme celui de la politique des musées d'art allemand promouvant l'art moderne dans ses divers registres, allant jusqu'à exposer du design, de l'architecture, de l'art des jardins, du graphisme et de la publicité. Voir Marilyn Molinet, *L'art de la crise*, déjà cité.

¹³⁴ L'architecture est décrite en relation à l'hybride par de multiples auteurs tout au long du XIX^e siècle.

multiples auteurs. On peut citer à ce propos Théophile Gautier¹³⁵ qui en 1845 évoque cette terminologie, de même qu'Elie Faure mentionne également le terme "d'architecture hybride"¹³⁶ en faisant référence à un édifice où de multiples influences coexistent.

1.4) La littérature romantique comme vecteur

1.4.1) Une pensée fragmentaire

La revendication de principe comme le montage, le fragment, la combinatoire, la greffe, entraînent une conception et une perception des œuvres et de l'art tellement novatrice qu'elle va susciter de nombreux commentaires, parfois très hostiles et critiques, ou à l'inverse favorables à ces nouvelles positions. Plusieurs auteurs ont appréhendé le terme hybride en relation au romantisme, en l'utilisant en tant que qualificatif, ou aspect formel.

Dans la sphère positive, le terme intègre une première phase, où il sera source de multiples paradoxes et tensions. Son appréciation positive comprend des aspects ou nuances comprenant parfois un caractère péjoratif. L'hybride, comme valeur positive, n'est souvent pas abordé de manière explicite, il est davantage suggéré, sous-entendu, et va s'imposer de manière progressive au XIXe pour devenir par la suite un aspect incontournable et significatif d'un nouveau paradigme de l'art que représentera l'art contemporain.

Si dans la révolution portée par le romantisme, tout part de la littérature, point d'origine, de multiples évolutions vont se matérialiser par la volonté de concevoir un nouveau rapport à l'art. Cette volonté délibérée d'enfreindre et d'expérimenter, de théoriser et produire une réflexion critique, permet aux romantiques d'asseoir, dans un cadre encore plus vaste que la littérature,

¹³⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Ed. Charpentier, 1845, p. 402. L'auteur décrit la cathédrale de Valence comme une architecture hybride.

¹³⁶ Elie Faure, *Histoire de l'art, volume 5*, Paris, Ed. Plon, 1947-49, p. 45.

leur conception de l'art, qui contamine l'ensemble des autres domaines artistiques.

"Des fragments de ce genre-ci sont des semences littéraires : il se peut, certes, qu'il y ait dans leur nombre beaucoup de grains stériles, mais qu'importe, s'il y en a seulement quelques-unes qui poussent!"¹³⁷

Novalis (1797-1798)

Si le terme hybride n'apparaît pas dans différents textes, il est sous-entendu par Novalis ou les frères Schlegel à maintes reprises. Par ailleurs, de nombreux textes n'ayant pas encore été traduits, il existe une forte probabilité que ces auteurs l'aient utilisé, ce dernier ayant été couramment employé tout au long du XIX^e siècle. De nombreux commentateurs, critiques ou écrivains, utiliseront ce terme pour qualifier le mouvement romantique ou certaines œuvres de ce courant.

1.4.2) Un art de la transgression

"Faire de la poésie est engendrer. Tout poétisé doit être un individu vivant. Quelle inépuisable masse de matériaux en attente de nouvelles combinaisons individuelles n'y a-t-il pas partout."¹³⁸

Novalis (1798)

L'éclatement des codifications strictes, la logique d'associations d'éléments divers et de nouveaux concepts proposés, précipitent de nouvelles lectures des œuvres. Les romantiques déploient une inventivité qui sera source de multiples formes d'hybridations, par l'utilisation d'une diversité de gestes artistiques, à l'image du fragment, de la combinatoire, du mélange des genres. Ils poussent certains gestes jusqu'à leur extrémité possible pour l'époque, revendiquant la laideur, le chaos ou l'anonymat¹³⁹.

¹³⁷ Novalis, *Grain de Pollens (1797-1798)*, cité dans *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 70.

¹³⁸ Novalis, op. cit., p. 539.

À l'image de la *Lucinde*¹⁴⁰ de Friedrich Schlegel, les romantiques tendent vers l'inconnu et n'ont plus « d'à priori¹⁴¹ ». Un modèle combinatoire du livre s'impose, et le désordre apparent, ainsi que l'absence de méthode visible dans les fragments théoriques, marquent pourtant l'apparition de nouvelles formes d'écritures et d'agencements du livre. Ces divers gestes incarnent une expérimentation sans commune mesure avec le passé, qui détermine le courant romantique comme étant en constante recherche et volonté de tracer de nouvelles perspectives. Comme le souligne Olivier Schefer, le romantisme peut s'identifier à une esthétique « pluraliste »¹⁴² et en serait la forme originaire¹⁴³ : celle qui aura initié et pensé l'esthétique comme assimilant en elle la diversité, une esthétique en devenir. Une esthétique en constante évolution, car s'interrogeant et questionnant les limites.

1.4.3) Le jeu combinatoire

Une pensée fragmentaire et novatrice est à l'œuvre, elle ouvre un champ des possibles, devenant similaire à un organisme vivant, dont Novalis considérait qu'il était en perpétuelle évolution, incluant ainsi le concept d'infini, et de non-limitation. Celle-ci met en évidence la question du croisement, du mélange, du télescopage, de l'engendrement, de la coagulation des formes et de leurs capacités évolutives et exploratoires. Cette remarque de Novalis, « faire de la poésie, c'est engendrer », peut aussi signifier à quel point l'expérience de l'écriture et de la langue au travers du roman, de la poésie, du théâtre et de la philosophie, va avoir un rôle déterminant et émancipateur. À ce titre, concernant la problématique de l'hybride, la littérature est un domaine incontournable dans cette recherche, y compris en ce qui concerne une étude sur les arts plastiques, car les résonances et les implications seront multiples entre ces divers domaines. Sur un autre plan, la théorie de la

¹³⁹ Notamment dans l'écriture de fragments, non identifiables, où les auteurs mélangaient leurs écrits.

¹⁴⁰ Ouvrage (paru en 1799) dans lequel on peut observer un mélange des genres : dialogues, poèmes insérés dans la narration, lettres, récits décousus, incohérents.

¹⁴¹ Olivier Schefer, *Poésie de l'infini, Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, Ed. La Lettre volée, 2001, p. 14.

¹⁴² "Visant à démultiplier les matériaux et les traditions, à délocaliser et à décontextualiser les pensées et les formes ". *Op. cit.*, p. 12.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 14.

métamorphose des plantes révèle toute son importance, comme l'avait compris Goethe. Olivier Schefer indique que le rapport entre art et nature est fait de "similitudes structurelles"¹⁴⁴, "la théorie des formes est une théorie de la métamorphose"¹⁴⁵. Novalis explicite dans *Les disciples à Sais*¹⁴⁶ une lecture du réel par un jeu combinatoire qui lui fait comprendre qu'il ne peut plus voir les choses ou les phénomènes de manière isolée, mais au contraire doit les percevoir dans un ensemble, un tout.

Cette perception de l'art en tant qu'organisme vivant dessine plusieurs perspectives. Les romantiques sollicitent cette problématique sur plusieurs points, notamment celle d'un Grand Oeuvre à réaliser, infini, ce que Novalis nommait la grande encyclopédie. Le projet de tendre vers une totalité, renvoie également à la synthèse des arts, dont l'une des hypothèses est de concevoir ou de réaliser une oeuvre d'art totale. Une synthèse pouvant aussi se concrétiser par le fait d'observer des points de convergences communs dans diverses disciplines, ne traduisant ainsi pas l'hybride, mais un jeu d'influences diverses et réciproques. L'art total, s'inscrivant dans une volonté affirmée de synthèse, consistera davantage à superposer de multiples formes d'art au sein d'une même oeuvre, à l'image de l'opéra. L'opéra¹⁴⁷ incarnera et systématisera ce principe idéal, où l'addition de diverses disciplines contribue à constituer un nouveau langage. Ce type d'associations, de techniques et de pratiques, spécifique à l'opéra, mais aussi plus tard au cinéma, par exemple, nous *éloigne en réalité de l'hybride*, car l'effet additionnel n'implique pas l'hybridation, mais manifeste les particularités et déterminations diverses d'un langage artistique.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁵ "La forme est mouvante, en devenir, passagère. La théorie des formes et une théorie de la métamorphose. La théorie de la métamorphose est la clé de tous les signes de la nature", Goethe cité dans Le Blanc Charles, Margantin Laurent, Schefer Olivier, *La forme poétique du monde, op. cit.*, p. 404.

¹⁴⁶ "Mélange infinis de plantes – de formes et d'espèces – même chose pour les insectes".

¹⁴⁷ On ne peut vouloir qualifier l'opéra de forme ou genre hybride, car il est le produit simplement d'éléments et techniques qui se superposent, même si l'opéra dans certains cas peut devenir hybride en intégrant d'autres pratiques artistiques à l'image du théâtre contemporain.

Ce concept de totalité¹⁴⁸ amène aussi les romantiques à concevoir le questionnement de l'art dans un champ infini. Le romantisme se revendique comme cosmopolite, l'inconnu et l'étranger s'avèrent source de stimuli¹⁴⁹ et de nouvelles expériences ou réflexions possibles. La question de l'emprunt à d'autres cultures, ainsi que de la transformation ou de la fécondation, sont assimilés dans le romantisme à des aspects courants. L'hybride, comme dans la botanique, est intégré à une valeur descriptive et positive, étant à la fois influencé par les travaux des scientifiques et des explorateurs. Ceci explique que l'hybride et l'hybridation vont jouer un rôle particulièrement crucial, car l'œuvre d'art selon les romantiques est instable¹⁵⁰, et peut ou doit déplaire, comme l'indique Novalis¹⁵¹.

Désirs utopiques et réflexions traduisent une conception de l'art porteuse de nouvelles interrogations et d'énoncés qui font symptôme, au sens qu'indique Carl Einstein, et dont les développements vont avoir des conséquences prolifiques. De nombreux questionnements ou prises de positions abordées par le premier romantisme vont avoir une résonance indéniable, au XXe siècle, dans des mouvements tel que l'expressionnisme, le Dadaïsme, le surréalisme, et certains mouvements de l'art contemporain.

On peut relever quelques principes : le rapprochement entre l'art et la Vie - l'art comme continuum des formes – un nouveau rapport auteur-lecteur (le spectateur comme auteur, qui achève par son regard l'œuvre, qu'elle soit littéraire ou visuelle) - une conception collective et anonyme des œuvres - une volonté de considérer les œuvres y compris au travers du jeu, du hasard et de la laideur - la vie comme une œuvre d'art - un art intégrant une dimension politique... Ces diverses approches s'affirment et se radicalisent tout au long du vingtième siècle, positionnant le courant du premier

¹⁴⁸ Gusdorf traduit un rapport emblématique entre une pensée et son rapport au réel : « L'esthétique romantique expose la partie émergée d'un ensemble de significations qui mettent en cause l'univers dans sa totalité ». Georges Gusdorf, *Le romantisme II*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1993, p. 362.

¹⁴⁹ Olivier Schefer, *Poésie de l'infini, Novalis et la question esthétique*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 84.

¹⁵¹ « Les œuvres d'art sont déplaisantes » selon la formule de Novalis, *brouillon général*, p. 196-197 – cité dans Le Blanc Charles, Margantin Laurent, Schefer Olivier, *La forme poétique du monde*, op. cit., p. 462.

romantisme tout comme Dada par la suite, comme un des centres névralgiques¹⁵² de notre culture.

1.4.4) L'hybride comme caractère d'appréciation positif et ambivalent

"Seule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde".¹⁵³

Friedrich Schlegel¹⁵⁴

Si le premier romantisme, et cette nouvelle conception de l'art que ce groupe d'écrivains et de penseurs affirment, fondent la modernité, c'est en premier lieu parce qu'ils revendiquent la rupture avec l'héritage classique, sa conception normative et exclusive de l'art. Leurs réflexions singulières sur la question du chaos, perçu comme une valeur positive, car participant à un nouvel état des choses, illustrent leur combat et leur volonté de créer une nouvelle forme d'art.

Une des modalités de la rupture impliquera l'hybride, qui très vite va devenir un enjeu autant pour les détracteurs, que les défenseurs de l'art moderne. Le terme est très vite assimilé à un caractère et à un critère constitutif de cet art, caractérisant la nature spécifique de certaines œuvres, voire d'une esthétique. Pour les modernes, très vite, l'hybride se caractérise dans une sphère positive, telle que les romantiques l'avait théorisée. Par contre, pour les conservateurs, le caractère hybride se manifeste comme un aspect qui heurte leurs principes, et se voit utilisé pour exprimer leur condamnation ou rejet du romantisme. Dans les exposés de Paul Bourget et d'Alphonse Bossert, l'hybride revêt un caractère positif et encore ambivalent, il induit une nouvelle situation, bouleversant l'ordre des choses.

¹⁵² Le centre est ici le point névralgique de notre conception de l'art.

¹⁵³ Fragment 71 - *L'idée*, cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 213.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 213.

"(...) des purs romantiques, n'étaient que le commencement de cette torture de la forme que s'infligèrent les maîtres et disciples de l'école nouvelle — Le tout fait une esthétique étrangement mêlée, d'une nature hybride et complexe, où les contrastes se heurtent. Mais qu'elle reproduit bien l'image de cette fin de siècle, encombrée des débris de tant d'espérances."¹⁵⁵

Paul Bourget. (1905-1906)

Dans une description historique générale de la sociologie et de la littérature, sur un article concernant l'œuvre de Maupassant, Paul Bourget dès 1905-1906, indique le rôle crucial et précurseur de la littérature. Son propos, comme pour conclure une époque, celle du romantisme et de ses conséquences (le symbolisme considéré aussi comme une autre forme du romantisme), apparaît comme une critique de ce mouvement et de ce qu'il a produit.

"La pièce écrite, uniquement destinée à la lecture, poème dramatique ou roman dialogué, ce genre hybride si répandu dans le nord de l'Allemagne est inconnu ou du moins plus rare dans la littérature autrichienne."¹⁵⁶

Alphonse Bossert (1904)

Dans une histoire de la littérature allemande, ouvrage monumental dédié en particulier à la culture de ce pays, écrite par Alphonse Bossert, la question de la nature d'un certain type d'œuvres est analysé. L'auteur y perçoit l'hybride comme une forme intermédiaire, mixte, comprenant deux genres, qu'il évoque dans une section générale consacrée au romantisme. Un croisement entre deux formes artistiques, le théâtre et l'écriture, ce qu'il nomme un "genre hybride".

¹⁵⁵ Paul Bourget, *Etudes et portraits. Sociologie et littérature*, Paris, Ed. Plon, 1905-1906, p. 295.

1.4.5) L'hybride indéterminé et la question de la complexité chez Mallarmé

"Le roman, je ne sais le considérer au pouvoir des maîtres ayant apporté à sa forme un changement si beau...sans admirer qu'à lui seul il débarrasse l'art, d'abord sur la scène, de l'intrusion du moderne personnage, (...), se gardant d'agir plus que de tout. (...) C'est qu'il ne se passe rien d'immédiat et d'en dehors dans un présent qui joue à l'effacé pour couvrir de plus hybrides dessous."¹⁵⁷

"(...) Oui, le livre ou cette monographie qu'il devient d'un type (superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être soi-même) suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie."¹⁵⁸

Mallarmé (1891)

Mallarmé, qui représente le courant du symbolisme, et se situe dans l'héritage¹⁵⁹ des romantiques, au point d'avoir été lui-même qualifié de romantique, a lui aussi abordé le terme de manière surprenante. Il l'a utilisé en relation à son œuvre pour caractériser une forme intermédiaire et indéterminée, en 1891, essayant de concevoir une nouvelle dimension formelle du roman. Un nouveau genre, livre-objet, objet complexe, que l'on peut percevoir en tant que livre ou monographie.

L'indétermination de l'objet renvoie ici à la complexité, celle de l'objet entre deux genres et celle de nouvelles formes d'écritures qu'initie Mallarmé, où justement les questions du livre et de la page vont être bouleversées de manière extraordinaire. Si le livre semble « Couvrir de plus hybrides dessous », cette phrase annonce en quelque sorte le geste révolutionnaire de Mallarmé, qui réfléchit à une nouvelle conception. Un geste qu'il va magnifier en 1897 avec son fameux *Coup de dés*. Ce "poème-

¹⁵⁶ Alphonse Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Ed. Hachette, 1905, p. 769-770.

¹⁵⁷ Stéphane Mallarmé, *Pages*, Paris, Ed. Edmond Demand, 1891, p. 140.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 140.

¹⁵⁹ Jean-François Chevrier, *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé, Catalogue d'exposition.*, Paris, Hazan, 2005, p. 39.

partition"¹⁶⁰ qui symbolise une écriture dans l'espace, une partition redistribuant la relation entre texte et image, mot et son, typographie et forme plastique. Mallarmé inaugure ici la dialectique texte-image, et marque un des points de jonction historique entre l'écrit et les arts plastiques, dont les conséquences par la suite seront multiples¹⁶¹.

Le rapport à la musique est ici une des autres perspectives du *Coup de dés*, la question du rythme, des flux, des silences marquant à la fois la page et le récit. L'architecture du poème, proche d'une partition, accentue encore cette proximité. Une architecture visible qui révèle une partition visuelle de cet écrit, traduisant une pensée, de l'espace de la page à l'espace du livre. L'aspect fragmentaire et la forme combinatoire participent ici d'une « esthétique de l'aléatoire »¹⁶², qui dessine de multiples liaisons avec la pensée romantique, et notamment avec l'œuvre de Novalis¹⁶³. Dans sa citation, Mallarmé évoque le caractère novateur qui constitue l'objet « avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie ».

Son propos sur l'hybride résonne sur la création du *Coup de dés*, une forme indéterminée posant la question de la complexité d'une œuvre dont le caractère est totalement inédit, et sera riche de conséquences, tant sur les arts plastiques, l'édition, le livre, que sur la poésie. En outre, comme Philippe Vergne l'indique, Mallarmé "est à la recherche d'une poésie englobant tous les langages, intégrant tous les arts dans une fusion que Wagner avait réalisé sur scène"¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Le terme de partition est employé par Mallarmé. Voir aussi le descriptif de Philippe Vergne à ce sujet, et la biographie de Mallarmé, dans le catalogue d'exposition *Poésure et peinture - d'un art l'autre*, Dir. Bernard Blistène, Marseille, Musée de Marseille, Ed. RMN, 1998, p. 634.

¹⁶¹ Voir le catalogue d'exposition, Jean-François Chevrier, *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, qui énonce les multiples perspectives qu'entraîne son œuvre, tant dans le champ visuel, que poétique.

¹⁶² Voir à ce propos le texte de Jean-Pierre Bobillot, "Du visuel au littéral, quelques propositions", in Bernard Blistène (dir.), *Poésure et peinture - d'un art l'autre, op. cit.*, p. 96.

¹⁶³ On peut citer les feuillets de Novalis, qui questionnent cette relation à l'aléatoire, au jeu, au hasard, dont nous savons l'importance qu'elle va prendre dans les domaines de l'art moderne et de l'art contemporain. Le lien entre ces deux auteurs est encore plus évident sur leur volonté d'aboutir à un Grand Oeuvre, horizon utopique qu'ils auront laissé tous deux à l'état de trace, de projet inachevé.

¹⁶⁴ Bernard Blistène (dir.), *Poésure et peinture - d'un art l'autre, op. cit.*, p. 634.

1.5) L'hybride comme caractère négatif dans l'art moderne

1.5.1) De l'hybride inacceptable à l'hybride comme négation

Inenvisageable dans la période médiévale, à l'image de La Fontaine, et inconcevable en tant que tel lors de la phase préromantique, l'hybride va devenir très vite, lors du premier romantisme puis du symbolisme, dans la continuité de son rejet, un terme se déterminant comme critère ou caractère négatif. Celui-ci est destiné à qualifier de manière péjorative les œuvres modernes en particulier, voire aussi certains monuments ou architectures du passé, jugés problématiques. L'hybride intègre ainsi les termes énonçant un aspect péjoratif, se rapprochant, dans la sphère négative, d'autres qualificatifs similaires tels que le laid, le disharmonieux, l'anormal, le monstrueux, le grotesque entre autres. Il devient un élément de vocabulaire pour qualifier des formes de perturbations de l'art académique, jugées intolérables, telles que le croisement, l'intermédiaire, l'indéterminé, le composite.

Cette ligne de fracture entre tenants de l'académisme et partisans de formes artistiques novatrices va perdurer, au point que certains détracteurs de l'art moderne, y compris ceux qui vont se réfugier plus tard dans un fanatisme aigu, vont assimiler la pensée moderne à une pensée décadente qu'il s'agira de négliger ou d'éradiquer.

L'hybride inconcevable (usage du terme), qui marque l'histoire de l'art jusqu'au romantisme, s'il est vu en général au travers du prisme négatif, Lessing excepté, va donc à la fois se distinguer comme un élément de refus d'une culture moderne en train de se constituer, pour devenir ensuite un élément distinctif de rejet durable, voire signifier le combat contre les valeurs de la pensée moderne, c'est-à-dire la négation de cette culture.

L'une des pires réflexions est sans doute venue en 1942, en pleine guerre, de la part de l'un des modernes et pourtant découvreur de l'art nègre,

Maurice de Vlaminck. Artiste fauve, qui va devenir ensuite un des artistes officiels reconnus et invités y compris dans l'Allemagne nazie, celui-ci n'hésitant pas en 1942 à condamner les artistes qui "se mettaient à la remorque de cet art hybride et décoratif"¹⁶⁵ pratiqué selon lui par Picasso. Il justifiait ainsi son caractère indésirable, alors que de nombreux artistes modernes étaient persécutés ou totalement déconsidérés à cette époque. L'hybride négatif illustre cet aboutissement chaotique, qui du refus des positions modernes va conduire à leur totale négation, dans le sens le plus marqué, voire le plus violent.

1.5.2) Diverses acceptions négatives dans la littérature

De l'hybride négatif à l'hybride comme négation, la distinction s'avère indispensable, ce d'autant plus que divers seuils vont être franchis dans les usages du terme, sans forcément produire les mêmes implications.

De nombreux usages du terme attestent du refus et rejet à l'égard des œuvres, particulièrement des deux grands mouvements initiateurs de l'art moderne que sont le romantisme et le symbolisme, mais également dans une autre mesure l'art nouveau. Le détour par la littérature est là aussi incontournable. Il nous révèle que très tôt le terme détermine le rejet de formes considérées comme non homogènes ou impures. S'il fallait prouver ou non la question de la présence de l'hybride dans le romantisme, les multiples commentaires hostiles à cet égard nous donnent un éclairage et des réponses sans équivoque, allant de l'esthétique aux commentaires spécifiques sur une œuvre.

¹⁶⁵ Maurice De Vlaminck, "Opinions libres sur la peinture", Comoedia, Paris, 1942, cité dans Charles

"L'esprit romantique au contraire se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus opposées; Faust par exemple que Goethe a intitulé tragédie (...) est une excellente comédie de caractère. (...) vous y trouvez à chaque page, les membres épars du poète; ils sont de très belles anomalies qui ne peuvent former genre; productions hybrides vouées à la stérilité..."¹⁶⁶

Nicolas Massias (1824)

Nicolas Massias évoque l'hybride négatif en indiquant que Goethe a également participé au mouvement romantique. Comme je l'ai spécifié, Goethe a eu une courte période "romantique" qu'il a ensuite reniée. Son œuvre paradoxalement est ici qualifiée d'hybride, car Goethe lui aussi avait confondu la comédie et la tragédie dans un même ouvrage. Mélanger les genres, inévitablement, à cette époque, était perçu comme une atteinte, comme le fait de les corrompre.

"Je reconnais que le genre hybride dont se servait Madame Sand était présenté par une main si belle, l'enveloppe était si magnifique qu'il devait surprendre et séduire, mais je doute que son effet puisse résister aux temps (...). Moitié philosophe, moitié avocat, moitié tribun, moitié romancier, on ne saura auquel entendre."¹⁶⁷

Le comte Clément de Ris (1862)

Le rejet de l'œuvre de George Sand est un exemple significatif de refus d'une œuvre romantique dont le caractère hybride, fait de multiples formes d'écriture associées, n'est pas accepté, même si, ici, le rejet n'est pas affirmatif, voire même est dans ce cas teinté d'aspects positifs.

Dans *L'anarchie littéraire*, Charles Recollin appréhende l'hybride de manière négative en déclarant, en préambule, que la pensée de ce siècle, sous entendue moderne, a reçu trop "d'influents impurs". Parlant du rôle du critique, il condamne sa liberté d'action :

Harrison, Paul Wood, *Art en théorie. Une anthologie*, Paris, Ed. Hazan, trad. 1997 (1992), p. 693-694.

¹⁶⁶ Nicolas Massias, *Théorie du beau et du sublime*, Paris, F. Didot, 1824, p. 207.

¹⁶⁷ Louis Clément de Ris, *Critique d'art et de littérature*, Paris, Didier, 1862, p. 239.

"Il peut s'y dérober et, changeant de rôle, se contenter de faire la critique je ne sais quel moyen hybride d'exprimer ses rêves d'un jour..."¹⁶⁸

Charles Recollin (1898)

"Le style ogival seul a tué le roman, il a fallut l'art de la Renaissance pour tuer le style gothique, et, malgré les critiques, la tragédie classique vivrait encore si le drame romantique, forme bien hybride pourtant n'avait apparu."¹⁶⁹

Théodule Ribot (1888)

Théodule Ribot évoque de manière très générale le romantisme, en l'associant particulièrement à l'impact négatif de la littérature, dans son propos, utilisant le terme de "forme hybride", en mesurant son rôle dans la disqualification de la tragédie classique.

"Décadence implique, outre l'affection dans le style, un certain désordre dans le fond, mélange hybride des vieilles religions et des mœurs raffinées..."¹⁷⁰.

Émile Goudeau (1888)

Emile Goudeau, s'intéressant en 1888 à la décadence dans la poésie, fait référence à Paul Verlaine (et les parnassiens), qui en induisant la perturbation du style, contribue à produire un mélange "hybride" qu'il récuse. Un mélange de styles et de thèmes, alliage particulièrement inopportun selon l'auteur, qui critique ainsi le fond autant que la forme.

"Comme en Angleterre et comme en Allemagne, le romantisme et le naturalisme n'ont-ils pas échoué, diversement, mais complètement, à produire une œuvre de théâtre qui ne fut pas la contrefaçon ou le mélange hybride du drame shakespearien et de la tragédie classique ?"¹⁷¹

Brunetière (1910-1916)

¹⁶⁸ Charles Recollin, *L'anarchie littéraire*, Paris, Perrin et Cie, 1898, p. 4.

¹⁶⁹ Théodule Ribot, *In Revue philosophique de la France et de l'étranger*, volume 26, Presses Universitaires de France, 1888, p. 34.

¹⁷⁰ Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Paris, Librairie Illustrée, 1888, p. 271.

¹⁷¹ Ferdinand Brunetière, *Etude critique sur l'histoire de la littérature Française*, Paris, Hachette, 1910-1916, p. 249.

"Entre deux arts voisins, il y ait comme qui dirait un domaine intermédiaire, ce que l'on appelle en science une zone maniable (...). C'est ainsi que dans la nature d'une espèce à une autre, l'évolution s'opère par l'intermédiaire d'une troisième, qui n'est plus déjà tout à fait la première, qui n'est pas encore tout à fait la seconde, mais que précisément, pour cette raison même, on appelle douteuse équivoque, hybride. Il y a pareillement quelque chose d'illégitime dans le mélange des arts entre eux..."¹⁷²
Brunetière (1922)

Brunetière, dans le domaine de la littérature et de la poésie, aborde le terme à de multiples reprises dans deux ouvrages : dans le premier, il utilise la même expression de "mélange hybride" qu'Emile Goudeau, également au travers d'un regard critique sur la littérature, ici en relation à la question du théâtre. Dans le second usage, son observation sort du champ littéraire pour comprendre le champ des arts de manière plus générale, et évoquer la relation entre les différentes disciplines artistiques.

"Un art de seconde main, hybride et incohérent, archaïsme de la veille rien de plus."
" ¹⁷³

Leconte de Lisle (1852)

En évoquant le romantisme, Leconte de Lisle manifeste une condamnation définitive de ce mouvement, évoquant une "esthétique inféconde". Il caractérise à de multiples reprises sa vision très négative de ce courant de pensée, qui selon lui est improductive, le qualificatif "hybride" étant assimilé de surcroît à une forme non originale, qu'il s'agit de déprécier, d'où l'expression de "seconde main".

1.5.3) La disqualification de l'hybride dans le domaine des arts en général

Dans l'affirmation de Brunetière (voir citation précédente) sur la relation entre les arts voisins, le critique évoque la relation d'un art à l'autre, englobant ainsi

¹⁷² Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1922, p. 261.

plusieurs formes d'art. Il précise la nature de son rejet de l'hybride, en abordant celui-ci en relation à l'évolution dans le champ du vivant, tout en interrogeant les notions d'art total, de mélange des arts et de fusion. L'auteur, soutien des conservateurs, évoque la "zone maniable"¹⁷⁴ en référence à la science, indiquant qu'il y a danger à vouloir "mêler les moyens des arts", le risque étant de "dénaturer l'art ". L'hybride, ici encore est perçu comme un phénomène négatif, car il ne faut pas perturber la distinction entre les arts et encore moins s'autoriser à faire des expérimentations entre les pratiques. Dada, avant même l'émergence de l'art contemporain, contredira cette analyse et cette approche exclusive, par la production d'œuvres où justement la perméabilité des frontières de l'art sera éprouvée.

Chez de nombreux auteurs, le terme sera mentionné en comprenant de manière générale le courant romantique ou le symbolisme. Les autres arts et en particulier les arts plastiques seront inévitablement inclus à cette évolution globale de la sphère artistique. Si la littérature reste souvent le point de départ ou le prétexte à investir d'autres formes de créations chez différents auteurs, qui par ailleurs souvent sont eux-mêmes écrivains ou poètes, la critique ou l'analyse, très vite, va se porter sur d'autres objets.

1.5.4) Cas particulier : l'œuvre collective comme forme hybride négative selon Théophile Gautier

"La collaboration, pour une œuvre de l'intelligence, est quelque chose d'incompréhensible, et dont il ne peut résulter que des produits hybrides et monstrueux. " ¹⁷⁵

Théophile Gautier (1838)

¹⁷³ Leconte De Lisle, *Poèmes antiques*, Paris, M. Duclous, 1852, p. 12.

¹⁷⁴ Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 160.

¹⁷⁵ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859, p. 82. Texte cité dans Maurice Spronck, *Les artistes littéraires, études sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Calman Lévy, 1889, p.160

Si la collaboration, ou la participation collective à la conception et la réalisation d'une œuvre d'art, est aujourd'hui banalisée et relève du domaine usuel, il apparaît qu'au XIXe siècle ce type de pratique s'avère à la fois extrêmement rare et peu souhaité. Théophile Gautier, qui sera l'un des critiques d'art défendant les modernes, y compris dans le champ de la peinture, montre pourtant une réticence aigüe à ce type d'œuvre, y compris lorsqu'il évoque l'art théâtral, comme dans ce cas. La question de la collaboration collective pour réaliser une œuvre est jugée comme un acte inconcevable, le terme hybride étant ici associé sans ambiguïté au qualificatif monstrueux, paradoxalement par quelqu'un qui pourtant va défendre de nombreuses innovations dans le champ artistique. Théophile Gautier, comme de nombreux autres critiques, reste attaché à la question de l'empreinte personnelle de l'artiste, qui pour le XIXe et la première moitié du XXe siècle façonne son identité, l'œuvre d'un artiste étant associée à son écriture singulière, qui scelle son originalité.

Ce phénomène de l'œuvre collective a pourtant, bien avant 1838, été sollicité, notamment dans la pratique fragmentaire des premiers romantiques, qui ont conçu des ouvrages à plusieurs auteurs de manière anonyme¹⁷⁶. L'anonymat volontaire traduit également la nature subversive d'œuvres, qui dans certains cas, n'ont toujours pas pu être authentifiées. Maurice Spronck¹⁷⁷, dont un ouvrage ultérieur reprendra les déclarations de Théophile Gautier, concluant en 1889 sur "l'infériorité incontestable"¹⁷⁸ de "ce procédé de composition".

Le *cadavre exquis*, les soirées du Cabaret Voltaire, les performances futuristes, de multiples œuvres Dadaïstes, ou les pratiques du Bauhaus, illustreront un vingtième siècle où précisément la question de l'art va s'enraciner dans une diversité d'approches et de formes de collaborations artistiques. Si l'œuvre collective aujourd'hui est assumée comme un acte courant, elle apparaît incontournable d'une problématique où les arts sont souvent associés pour créer de nouvelles formes : spectacles, dispositifs,

¹⁷⁶ Voir *Les fragments de l'Athenaeum* parus dans la revue du même nom.

¹⁷⁷ Maurice Spronck indique également "aucun grand monument de la pensée humaine ne paraît avoir jamais pu sortir d'une de ces genèses multiples."

architectures, ou formes multimédias. Des pratiques qui induisent ou suscitent une multiplicité de collaborations et sont à l'inverse devenues un champ d'expériences significatif.

1.6) L'hybride dans le champ pictural

1.6.1) Le caractère hybride dans le champ des arts plastiques

Si la littérature est un champ propice pour évoquer l'hybride en tant que caractère ou facteur, il est intéressant d'observer que très vite, en se généralisant, les usages du terme vont au long du XIX^{ème} siècle se déployer dans les autres domaines de l'art. Le commentaire sur l'art, que cela soit par les critiques, les théoriciens de l'art ou les écrivains, va très vite inclure le terme en relation aux arts plastiques. Ceux-ci comprennent l'architecture, l'ornement, et la peinture, même si l'on peut constater que le terme hybride sera évoqué de manière assez exceptionnelle, concernant seulement quelques oeuvres.

Cette question spécifique de la relation entre art pictural et hybride va être évoquée respectivement par plusieurs auteurs tout au long du XIX^{ème} siècle. Si Hugo l'énonce en 1832 à partir de l'architecture, les questions de la peinture et de l'ornement seront abordées seulement une dizaine d'années après, respectivement par Edmond About (1858), Louis Auvray (1869), F.-Ch. Barlet (1897) et Robert de Montesquiou (1897). Il ne faut pas non plus omettre le retour d'une réflexion approfondie et tournée vers le passé, de Fromentin sur la peinture flamande (1875), puis davantage sur l'ornementation de Potier (1839), Champfleury (1876), Warburg (1906), Elie Faure (1912) et Baltrusaitis (1931).

Fromentin est cependant le premier à utiliser l'expression "art hybride" de manière positive en 1875, bien avant Elie Faure (1912), et contrairement à Leconte de Lisle (1852), qui lui avait attribué une valeur négative.

¹⁷⁸ Maurice Spronck, *Les artistes littéraires, études sur le dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 159.

1.6.2) L'insolence de l'hybride : une pratique du détournement

La problématique de l'hybride dans l'œuvre du peintre romantique Caspar David Friedrich

Le caractère hybride dans la peinture romantique ou symboliste peut être analysé en relation à certaines œuvres particulières, touchant à la transposition du réel et notamment à la capacité de détournement du sujet. L'hybride demeure problématique, car il n'est pas toujours facilement discernable et dans certains cas n'a pas été évoqué à cette période.

Dans une étude récente¹⁷⁹, Werner Hofmann développe une réflexion pertinente sur l'œuvre de Caspar David Friedrich, loin de reproduire le réel, le transfigure d'une manière troublante en important, à de multiples reprises des éléments identiques dans divers tableaux, qui trahissent sa volonté de penser le réel pour le représenter. Le spectateur peut ainsi croire être en présence d'un paysage qui semble être la description d'un lieu, alors que dans certaines œuvres il est le fruit d'un méticuleux montage d'images de la part de l'artiste. Friedrich juxtaposait « des croquis de lieux différents en un seul tableau et se servait d'études d'endroits inconnus faits par d'autres artistes », comme le précise Werner Hofmann¹⁸⁰.

Werner Hofmann parle à ce sujet de "transplantation poétique"¹⁸¹, Caspar David Friedrich ne trahissant néanmoins pas la question de la "réalité" du paysage, au point que le procédé de mélanges de formes hétérogènes qu'il utilise n'est pas perceptible d'emblée. Aucune anomalie ou croisement de formes n'apparaît, sauf à émettre un examen de l'œuvre qui permet seulement de discerner la vraisemblance du paysage. Cette question du réel,

¹⁷⁹ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, Paris, Hazan, 2000.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 150.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 177. "En rassemblant ces éléments hétérogènes - il prenait les mêmes arbres, les mêmes rochers, les mêmes montagnes pour des tableaux différents - en une « transplantation poétique », qui ne trahissait en rien « l'origine topographique de la ruine ou des montagnes au loin »"

c'est aussi celle des ruines que peint l'artiste, qui à leur époque n'en sont pas. La question de l'hybride dans ce type d'œuvre marqué par une unité de traitement des formes, comme le souhaitait Caspar David Friedrich¹⁸², est problématique. Le caractère hybride n'est pas discernable et affirmé, contrairement à la pratique de la combinatoire que comportent certaines œuvres littéraires du premier romantisme.

Un autre cas, développé par Werner Hofmann retient cependant notre attention. L'auteur aborde l'une des œuvres les plus importantes de Caspar David Friedrich, *Le retable de Tetschen* (1808), où précisément une rupture décisive se noue, concernant la question du sujet et la capacité à le détourner et l'interroger en tant que tel. Dans cette œuvre, comme le précise Werner Hoffman, Il élève "à l'état d'icônes les données du monde vécu"¹⁸³. Le sacrilège repose dans le fait qu'il transpose le paysage (un paysage anodin, dont il fait le centre de cette peinture), en tant que sujet dans une catégorie, le retable, où seul strictement le religieux est normalement convoqué, contrariant ainsi le genre.

La nature, tant du cadre que de l'image, brise une unité et crée, comme l'explique Werner Hofmann, un "nouveau lieu intermédiaire entre le paysage et l'image sacrée."¹⁸⁴, ce qu'il nomme "le paysage comme icône". Werner Hofmann indique qu'il s'agit là d'un "rôle hybride"¹⁸⁵. Ce *tableau manifeste*, une oeuvre exemplaire symbolisant le croisement, scelle une réflexion clé des romantiques, présente notamment dans la littérature, qui est de pouvoir déployer à l'intérieur de catégories figées un vocabulaire de formes différentes. Un vocabulaire qui, dans ce cas, renvoie à une « structure de l'image médiévale »¹⁸⁶ et dans le même temps amorce une mutation, y compris dans un genre pictural traditionnel, revendiquant le paysage, parfois

¹⁸² Cette pratique combinatoire devait être dissimulée car il voulait éviter à tout prix ce qu'il appelait le "ragoût", c'est-à-dire une "surenchère d'éléments formels" trop saccadés, à l'instar de Schlegel qui, dans le domaine de la littérature, les nommait avec ironie "les pagodes chinoises", comme Marilyn Molinet le souligne dans *L'art de la crise*, *op.cit.*, p. 56.

¹⁸³ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 46.

jusque dans sa banalité, comme thème de prédilection et de contemplation¹⁸⁷.

Le paysage intègre une phase d'ascension, que justement *l'objet* retable accentue. Ce type d'hybride comme genre intermédiaire, est déjà évoqué au XIXe siècle, sur d'autres objets par de multiples auteurs. Cette observation bien que relatée à partir de notre époque actuelle, démontre la question d'une réelle transgression, qui vraisemblablement impose la problématique hybride telle que Hofmann nous en donne l'éclairage. Une interrogation s'impose : cette œuvre aurait pu être évoquée et qualifiée d'hybride à son époque, sans doute au vu des autres usages du terme. L'usage du terme n'est pas cependant toujours significatif de la réelle implication du processus. Paradoxalement, bien qu'il soit évident dans certains cas, le caractère hybride d'une œuvre ne sera pas évoqué.

1.6.3) L'hybride intolérable

Dans la littérature et les autres arts, la résistance aux formes novatrices devient perceptible, imposant l'hybride comme *critère caractère* et marqueur du rejet des tendances les plus novatrices. Certaines expositions et œuvres modernes provoquent à ce titre de vives réactions, la critique d'art se manifestant pour éclairer, décrire et prendre parti pour ou contre l'art déclaré moderne. La question de la forme hybride va être évoquée explicitement à de multiples reprises de manière surprenante.

« Il serait ridicule de demander aux artistes contemporains des compositions hybrides où la réalité coudoierait la mythologie. »

Edmond About¹⁸⁸ (1858)

¹⁸⁷ Cet aspect renvoie à la relation art nature et à la *Naturphilosophie*, mouvement scientifique et philosophique, dont les romantiques se sont imprégnés.

¹⁸⁸ Edmond About, *Nos artistes au salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858. p. 337.

La réalité, par exemple ne peut pas s'adapter ou se superposer à des sujets concernant la mythologie, l'un et l'autre devant être dissociés selon Edmond About, car ce type d'association provoquerait des compositions hybrides. Le qualificatif fait référence à un aspect péjoratif. On peut souligner que des peintres comme Gustave Moreau et Odilon Redon perturberont ce type de représentation en mélangeant ou détournant dans diverses œuvres les références, les sujets et en se jouant du grotesque et de l'incongru. Ce contre quoi le critique Edmond About met en garde, sera justement l'un des principes que vont solliciter les modernes de diverses manières. L'irruption du réel comme sujet de l'œuvre au travers du quotidien, du banal, ou de la laideur, sera un des traits marquant de l'art de cette époque. Pour About, défenseur du conservatisme, ce propos illustre ses positions, réfutant toute atteinte à l'ordre académique, qui se manifesteront par une critique des modernes de son époque.

1.7) L'hybride positif : du romantisme à l'art nouveau

1.7.1) De William Blake à l'art nouveau

Chronologiquement, si l'on aborde les usages du terme face aux artistes de ces périodes, c'est Robert de Montesquiou qui traite de l'œuvre d'un des premiers artistes du romantisme, en l'occurrence William Blake, peintre et poète marquant. Cet auteur utilisera le terme également en relation à l'art nouveau, notamment dans un ouvrage intitulé *Roseaux pensants*.

Robert de Montesquiou y utilise à cinq reprises le terme hybride. Deux citations retiennent cependant notre attention, car elles impliquent la forme hybride.

"Son cas est donc exceptionnel et mélangé (...) Les hybrides productions de Blake étant écartelés pour la raison de double et trouble origine que j'ai dite."¹⁸⁹

Robert de Montesquiou (1897)

Robert de Montesquiou précise à propos de Blake qu'il considère que l'œuvre de cet artiste est "un composé d'art et de spiritisme"¹⁹⁰, et qu'étant à la fois écrivain et peintre, son œuvre possède des caractéristiques spécifiques, notamment que chacun de ces médiums s'influence mutuellement. Blake associait dans la production d'ouvrages la poésie à l'image (peinture ou gravure) et les combinait dans un procédé qu'il nommait l'imprimé "enluminé"¹⁹¹. Il avait réussi à maîtriser une technique de gravure spécifique par laquelle il alliait "deux aspects contraires"¹⁹², lui permettant d'inclure le texte à l'image et "d'unifier parfaitement la relation entre le peintre, le poète et le graveur"¹⁹³. Comme le remarque Martin Butlin, "l'iconographie de ces œuvres s'apparente aux chimères effrayantes"¹⁹⁴ (horrible imagining) d'un de ses contemporains. L'usage du terme hybride se joue donc comme le mentionne Robert de Montesquiou à la fois sur son œuvre et sa personne, interrogeant la question d'une *forme mixte*. L'allusion à la personne marque en quelque sorte la dialectique de la figure (l'artiste) à la forme (son œuvre), qui pour Robert de Montesquiou est abordée dans ce propos de façon métaphorique.

"Ainsi peuvent passer pour non avendus, en tant que réussites définitives, bien des objets exposés à l'Art nouveau, que justifie pourtant leur qualité de précurseurs, d'annonceurs de ceux qui viendront, dégagés de gongorisme ou de pauvreté, quand tant d'éléments hybrides et hétérogènes et d'influences étrangères se seront répartis en un objet ou fondus en un style." ¹⁹⁵

Robert de Montesquiou (1897)

La seconde citation de Montesquiou fait cette fois référence aux caractéristiques de *L'art nouveau* dans un chapitre consacré au mobilier.

¹⁸⁹ Robert de Montesquiou, *Roseaux pensants*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 98.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 98.

¹⁹¹ Michael Phillips, "William Blake graveur visionnaire", in *William Blake. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, Michael Phillips (Dir.), Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2009, p. 39.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 42.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹⁴ Martin Butlin, "L'art de William Blake", in *William Blake. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, Michael Phillips (Dir.), *op. cit.*, p. 65.

Cette réflexion nous renvoie à un courant qui se déploie entre divers domaines : art, architecture et décoration, art et industrie. Robert de Montesquiou précise qu'il s'agit bien d'un style artistique à part entière, dont il détaille les spécificités et interroge la nature. Il relate ainsi la question de la mixité et de l'aspect composite du style et des objets art nouveau, en faisant référence à la présence de multiples types de caractères, parmi lesquels il cite l'hybride.

L'auteur mentionne à juste titre l'influence décisive des apports étrangers, et d'une multiplicité d'emprunts et de caractères intégrant cette forme d'art, à la fois décorative et esthétique. Car *L'art nouveau* possède cette spécificité de convertir des formes artistiques dans le registre de l'objet, y compris fonctionnel¹⁹⁶, allant du domaine de l'architecture à celui du design. Le terme de fusion est dans cette citation utilisé et rapproché du terme hybride. L'un et l'autre ne sont donc pas nécessairement antinomiques bien que ces deux notions puissent s'opposer. Dans ce cadre *L'art nouveau* se définit par la fusion ou la répartition, en un style ou en un objet, d'éléments divers qui ont été réunis, parmi lesquels l'hybride et l'hétérogène jouent un rôle non négligeable. L'hybride peut se jouer sur de multiples plans : le croisement, la combinaison d'éléments, suscitant autant le mixte, le composite, que la greffe. L'influence de l'Orient, et particulièrement du Japon, est décisive pour ce mouvement artistique. Elle se traduit par de multiples emprunts de formes et motifs, tout comme l'attrait de la peinture de paysage ou des motifs liés à la nature.

1.7.2) La question de l'hybride et de l'ornement : Gallé, Klimt, Gaudi

Emile Gallé

Un artiste du courant *art nouveau* de Nancy illustre particulièrement, dans sa pratique, cet intérêt pour la problématique de l'hybride : Emile Gallé,

¹⁹⁵ Robert de Montesquiou, *Roseaux pensants*, *op. cit.*, p. 163.

botaniste et ardent acteur de ce mouvement. Il a notamment lui-même expérimenté l'hybridation en botanique, intégrant à son jardin une multitude de variétés étrangères, et connaissant de surcroît les botanistes réputés de Nancy qui travaillaient sur la question de l'hybridation des plantes, dans la continuité des travaux de Mendel. Sa production artistique¹⁹⁷ intègre les motifs les plus variés, créant des formes composites liant le végétal, le décoratif et les formes figuratives (dessinant ici une proximité avec l'art roman), concevant ainsi un art novateur, entre deux cultures, entre l'art européen et l'art japonais.

Gustav Klimt

Plusieurs artistes s'intéressent à l'ornement, notamment Klimt, qui dans certaines de ses compositions intègre des motifs, formes ornementales et abstraites, qu'il juxtapose ou assemble à des fragments de corps de femme. Cette superposition d'éléments oniriques et ornementaux souvent étrangement associés à la figuration et au sujet humain, le corps dénudé, pose la question de l'in vraisemblance de la peinture, ainsi que du jeu entre abstraction et figuration. Cela induit la question du montage "d'espaces hétérogènes et apparemment incompatibles, incrustant et stylisant les matières"¹⁹⁸, que l'on observera particulièrement dans certaines œuvres. On peut citer le portrait de *Fritza Riedler* 1906, *Wasserschlangen* 1904-1907, *Judith* 1901. L'abstraction recouvre ou contamine souvent en partie le sujet, donnant à la peinture un aspect tout à fait étrange et inhabituel, générant une nouvelle forme de composition où l'ornement et les motifs abstraits envahissent l'image, la dénaturent tout en lui donnant une nouvelle consistance¹⁹⁹. On peut mentionner également à ce sujet une oeuvre de De Chirico (*Chevaux orientaux*, 1926), assemblant étrangement figuration et abstraction, en l'occurrence un fond totalement abstrait fait d'une multitude de touches de peinture sur lequel sont superposés deux chevaux. Ceux-ci, a

¹⁹⁶ En effet l'art nouveau ce meut à la fois en architecture, lumineuse, mobilière et formes décoratives diverses, et en univers d'intérieur. On peut citer à ce sujet et dans cette lignée l'œuvre exceptionnellement hybride, sur de multiples plans, d'Antonio Gaudi, que j'aborderai dans les pages suivantes.

¹⁹⁷ Emile Gallé était Maître verrier, et a produit des créations dans les domaines de la céramique, du bois et du verre.

¹⁹⁸ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, op. cit., p. 32.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 32.

contrario, apparaissent de manière très stylisée, ainsi qu'un temple (transparent), donnant une impression confuse et incongrue à cette peinture.

Antonio Gaudi

Dans ce registre de l'usage de l'ornement, on peut évoquer les projets de l'architecte catalan Antonio Gaudi, qui relève de l'art décoratif, et de son extension à l'architecture. Le style Gaudi, d'une impureté caractéristique, dévoile des formes décoratives, qui se mêlent aux formes de l'architecture, les imbriquant dans un alliage particulier. Gaudi conjugue et multiplie les influences à l'image des divagations formelles exubérantes du parc *Guell*, et de la *Sagrada Família* qu'il entreprend de restaurer. Gaudi conçoit un langage où le formel, l'organique, le décoratif, et le symbolique s'avèrent indissociables, et où l'architecture et la sculpture se fondent totalement, comme le relate Dali²⁰⁰. Le surréalisme revendiquera l'art nouveau dont Barcelone sera le lieu d'action, et où se jouera le véritable manifeste de ce mouvement incarné par Gaudi, par la volonté de solliciter des "collisions de l'hétérogène". "Une hétérogénèse formelle, par hybridation de matériaux et de surfaces"²⁰¹, comme le remarque Christine Buci-Glucksmann, commentant l'oeuvre de celui-ci.

1.7.3) La dialectique figure-forme : les diverses formes hybrides chez Gustave Moreau et Odilon Redon

"Qui assure qu'Europe ne se jettera pas à la mer, plutôt que d'appartenir à cette créature hybride ? ajoutons que Monsieur Gustave Moreau a relevé cette hérésie par beaucoup de luxe et raffinement ; je ne regarde pas cette peinture plus asiatique qu'occidentale..."²⁰²

Louis Auvray (1869)

²⁰⁰ Notamment Dali, en particulier dans la revue *Le minotaure* (1933) où il lui consacre un article.

²⁰¹ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, op. cit., p. 43.

²⁰² Louis Auvray, "Exposition des Beaux-Arts : Salon de 1869", in *Revue artistique et littéraire*, volume 17, Paris, 1869, p. 55.

Plusieurs courants, en dehors de l'art nouveau, sont aussi fortement influencés par le Japonisme et l'Orient. Cette tendance se retrouve en particulier dans des courants tels que le symbolisme et les Nabis. Certaines œuvres sont particulièrement marquées ou imprégnées de différentes références à l'Asie, à l'image de plusieurs travaux de Gustave Moreau, dont notamment une des versions de *L'enlèvement d'Europe* (1868), exposé au salon de 1869²⁰³. Cette peinture est l'occasion pour Louis Auvray, critique du *Journal Officiel* de faire un compte rendu, dans lequel il évoque la figure de l'hybride (par la présence d'une créature symbolique ayant plusieurs composantes : "un visage assyrien", et un corps d'homme et d'animal à la fois), autant que la forme hybride, une peinture "plus asiatique qu'occidentale", comme l'indique le critique.

L'hybride est ici métaphorique, "appartenir à cette créature" sous-entend aussi que la nature de cette composition est singulière, le sujet (Europe) ne peut être envisagé face à une telle construction tant sur le plan de la forme, que sur le plan de la composition. L'hybride improbable, renvoie à la nature de cette image et à la transgression qu'elle porte, le critique stipulant que cette peinture lui paraît atypique. Il déclare également à ce sujet que parmi "les représentations symboliques de cette légende fameuse, aucune (...) n'autorisant, selon nous, une telle infraction du type consacré"²⁰⁴ n'a jamais été constatée.

Cette œuvre, contaminée par l'art d'Orient, est ainsi jugée comme une forme tout à fait anormale, monstrueuse, une infraction selon le terme du critique. *L'enlèvement d'Europe* de Gustave Moreau représente une forme de greffe métaphorique que dévoile cette peinture entre deux créatures (le sujet de cette peinture et la figure de la créature), mais également deux univers, deux mondes, deux traditions picturales, dévoilant une forme de confrontation entre l'Europe et l'Orient.

²⁰³ Gustave Moreau a réalisé plusieurs versions de cette peinture, il s'agit ici de celle réalisée en 1868.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 55.

Lisa Capodieca, dans un article sur la genèse des chimères dans l'imaginaire de Gustave Moreau et Odilon Redon, nous apprend que pour Moreau "chaque chimère est le résultat d'une construction sciemment étudiée, obtenue à travers l'exploitation des sources les plus disparates"²⁰⁵. Les chimères de Redon provenant entre autres des pages du *Magasin pittoresque* (référence à la Chine pour certaines chimères comme la chimère tortue) et des planches de Piranèse. L'assemblage minutieux des formes de la chimère est guidé par l'allégorie. L'allégorie est déterminante pour les montages figuratifs, mais aussi participe de la structuration, de l'imbrication et de l'organisation des éléments de la composition, engageant un récit, même si pour Moreau tout se joue dans un rapport à la complexité²⁰⁶. Comme le relate Lisa Capodieca à partir d'indications données par Moreau, "la composition fonctionne de manière tridimensionnelle en fonction de trois lignes directrices" où se répartissent et s'organisent les différents plans et aspects formels du tableau. A cela s'ajoutent les diverses figures qui sont intégrées à un cadre de lecture du tableau, dans lesquels elles se combinent. Ainsi les figures de la mythologie antique, du symbolisme médiéval, et de l'allégorie de la Renaissance sont disposées de manière précise en fonction d'un principe rhétorique traduisant une perspective symbolique. Néanmoins le sens de l'œuvre n'est pas affirmé par Moreau, de ce fait il demeure énigmatique, par cette construction complexe de l'image. Moreau intègre la problématique du monstre à un lexique de l'irrationnel²⁰⁷ et de la difformité, que sans doute l'Orient véhicule.

Le parcours de Moreau nous révèle qu'il s'est particulièrement intéressé aux monstres de toutes natures, qui ont été l'un de ses sujets de prédilection. Parmi ceux-ci, la figure de l'hybride - notamment la chimère - prend une part non négligeable, et ce n'est pas un hasard puisque l'on constatera chez Redon, Picasso et les surréalistes, ce même intérêt pour les figures hybrides et ce glissement perceptible dans leur œuvre de l'hybride en tant que figure à l'hybride en tant que forme. Ce déplacement de la figure vers la forme est un

²⁰⁵ Lisa Capodieca, "Fabricant de rêves", in *Chimères*, Didier Ottinger (sous la direction de), p. 47.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 47 et p. 48.

²⁰⁷ Dans lequel se joue le fantastique, le mystère, l'impénétrable, le complexe, l'infini, l'indéterminé, qui laissent entrevoir la fulgurance de l'œuvre à venir...

des traits significatifs de la problématique de l'hybride dans la peinture moderne.

Cette problématique du *monstre sollicitable* dévoile d'autres intérêts : elle renvoie à une histoire et un lexique des formes picturales qu'il s'agit de réinterroger et réexploiter (de l'art antique et médiéval, aux grotesques et à l'art de la Renaissance), que les modernes n'hésitent pas à construire ou déformer.

Sur un autre plan, les avancées considérables du savoir scientifique, dans le domaine de l'évolution du vivant, prennent une place indiscutable dans les mécanismes de représentation et de perception du réel. On peut citer notamment les découvertes de Darwin et ses publications sur *L'origine des espèces* (1859) et *La descendance de l'homme* (1871), où l'auteur aborde la question de l'évolution générale de manière révolutionnaire, tout comme les travaux de Mendel sur l'hybridation, qu'il synthétise dans un article de 1865, lesquels auront un écho indéniable sur les autres disciplines et savoirs. La tératologie médicale et ses classifications, elle aussi, aura un rôle crucial au XIXe siècle, en répertoriant une taxinomie précise des monstruosité pouvant affecter le corps.²⁰⁸

Comme Georges Ganguilhem l'indique²⁰⁹, sur la question du monstre, l'imaginaire et la perception de l'objet évoluent. Si le monstre est domestiqué et naturalisé par la réduction corrélatrice du monstrueux, issue de la rationalisation de la monstruosité, celle-ci est réduite désormais à une norme, une catégorie²¹⁰, un "concept biologique", scellant l'effondrement inéluctable de la figure du monstre dans la perception et les modes de représentation du réel. Le classicisme avait déjà rangé et répertorié le monstre. La raison et l'expérience scientifique vont le réduire, corrélativement, à la perception de ce qui est *irréductiblement autre* (à

²⁰⁸ Voir à ce sujet Geoffroy Saint-Hilaire et son fils, fondateurs de la tératologie scientifique.

²⁰⁹ Georges Ganguilhem, "La monstruosité et le monstrueux", in Diogène, revue trimestrielle, Paris, 1962, p. 29-43.

²¹⁰ Georges Ganguilhem indique que dans son *Histoire des anomalies de l'organisation* (1837), Isidore Saint-Hilaire "achève - et de façon définitive sur certains points la domestication des monstruosité en les rangeant parmi les anomalies, en les classant selon la méthode naturelle, mais surtout en naturalisant le monstre composé (...). *Op. cit.*, p. 38.

l'images d'objets produits par d'autres cultures en dehors de la civilisation occidentale), ou induisant une différence constatable (l'anormalité du corps).

Paradoxalement, le monstrueux devient alors l'objet de l'expérience de la représentation du monstre normalisé, y compris dans le domaine pictural. Il est désormais assimilé à l'anormalité, la perturbation, et la transgression (des styles, des genres...), qu'il engendre aussi sur le plan formel, tout en étant un objet pouvant comporter de multiples références et tendre vers le composite, le chaotique. Le monstre permettant la monstruosité, impliquera le geste irréversible dans la construction formelle, tout comme l'avènement de la forme hybride imposera le processus et la qualité, c'est-à-dire l'hybridation. Deux caractéristiques qui porteront atteinte aux conventions de l'art, que les tenants de l'académisme assimileront au *déclin de l'Occident*²¹¹ et de l'art notamment.

Si la figure de l'hybride apparaît particulièrement dans l'œuvre de Moreau et Redon ce n'est absolument pas par hasard, mais par un phénomène de convergences. Ces deux artistes ont produit, à l'instar de Grandville (pour la caricature et le dessin), un œuvre considérable qui s'est constitué autour de la question de la créature hybride. On peut cependant observer que la dialectique figure-forme hybride opère dans quelques œuvres uniquement.

Ce sujet de prédilection de la figure, révélant une réactivation du champ du monstre et du monstrueux que les artistes sollicitent, et déclinent sur de multiples plans, se transpose davantage dans l'exploration des déformations.

En s'emparant de la thématique du monstre et d'une manière de le représenter, que ce soit dans la composition, le détournement du sujet (de la peinture), ou dans l'intégration d'aspects formels très divers qui se superposent ou s'additionnent, se manifeste dans les œuvres d'art un monstre en tant que figure possible de la transgression des conventions.

²¹¹ Thèse de Oswald Spengler (1918), période qui selon l'auteur est marquée par "la fin de l'art plastique occidental", après la crise du XIXe siècle qui précipite le déclin irréversible de l'art. Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*, Munich, 1918, traduit à Paris en 1948, Paris, Gallimard.

Cette manifestation se produit aussi du point de vue du contexte de la "décadence"²¹² d'une époque qu'elle est censée transposer, comme Evanhélia Stead le décrit de façon détaillée, où les modernes vont revendiquer ce positionnement de manière délibérée, y compris pour rejeter toute compromission.

Il est important de signaler que Gustave Moreau, de même qu'Odilon Redon, seront assimilés à un second romantisme²¹³, ce que l'on nomme symbolisme, bien qu'à l'époque ces deux courants vont s'opposer. On peut néanmoins observer de manière moins caricaturale et distinctive ces divers mouvements, où à l'inverse une logique de permanence ou reprise du romantisme s'exprime sous l'influence d'une œuvre plastique, poétique et graphique, celle de Victor Hugo comme l'indique Jean-françois Chevrier. La jonction s'opère ici également avec ceux qui vont s'imprégner de la question du monstre. Redon est imprégné par l'œuvre de Hugo et de Moreau, par lesquels il sera influencé, mais aussi par la fréquentation, voire les correspondances de Mallarmé et Gide.

"Dans les créations d'Odilon Redon, ces formes fantastiques d'une variété inouïe où les êtres inférieurs s'essaient à la vie, dans leur ignorance, par des combinaisons hybrides de formes supérieures convoitées." ²¹⁴

F.-Ch. Barlet & J. Lejay (1897)

Le cas Redon est exceptionnel, car il va multiplier les atteintes à l'image sur de multiples plans et tenter des combinaisons inédites, explorant la relation entre réel et fantastique, tant au niveau de son interprétation que de sa représentation. Dans certaines œuvres de Redon, des formes décrites se superposent de manière extraordinairement composite, touchant à la question de la combinatoire, que l'on perçoit tant au niveau de la composition des œuvres, que des titres qu'il en donne. L'imbrication d'éléments est ainsi

²¹² Evanhélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, op. cit., p. 17-66.

²¹³ Jean-François Chevrier, *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, op. cit., p. 51.

²¹⁴ F.-Ch. Barlet & J. Lejay, *L'art de demain : la peinture autrefois et aujourd'hui*, Paris, Chaumel, 1897, p. 155.

d'autant plus flagrante qu'elle se fait sur ces deux plans, laissant apparaître des fragments assemblés.

Certaines compositions, de nature hétéroclite, manifestent une volonté de créer et d'agencer des formes, où réel et signes divers se mêlent en étant intriqués les uns dans les autres, donnant ainsi ce sentiment de "combinaison hybrides" comme l'indique Barlet. L'expression de "variété inouïe" nous indique que l'auteur fait explicitement référence au champ du vivant, que par ailleurs Redon dans sa pratique scrute de manière très attentive. Il s'intéresse notamment au processus d'évolution, de transformation et de métamorphose du vivant, qu'il observe dans le réel, touchant aussi bien à la question du fantastique et du rêve, qu'à un réel qu'il s'agit d'interroger dans les conditions de son apparition et de sa perception. "C'est une éclosion continue dans laquelle chaque forme en contient une autre en puissance"²¹⁵. Ce principe devient une des modalités qu'utilise Redon pour constituer des images équivoques et étranges, se jouant de la démesure.

Ces images sont liées à un univers poétique et imaginaire, que le titre de ces œuvres affirme. Redon questionne la forme embryonnaire à l'origine des choses. Il est influencé par de nouveaux outils tel que le microscope ou les recherches scientifiques, notamment *Le monde imperceptible* de Clavaud, *Les animalcules* de Pasteur et les travaux de Darwin, dont il s'empare pour poser un autre regard et explorer la question des origines²¹⁶. L'ouvrage *Les origines* (1883), dans lequel Odilon Redon réalise de multiples lithographies, explore la vie et les milieux qui donnent cours à son évolution, dans une "vision fantasmagorique du monde"²¹⁷, où il traite particulièrement des créatures hybrides de toutes sortes.

²¹⁵ Lisa Capodieca, in *Chimères*, Didier Ottinger (sous la direction de), *op. cit.*, p. 48.

²¹⁶ *Les origines* est un ouvrage paru en 1883, incluant des lithographies d'Odilon Redon auxquelles sont juxtaposés des textes de poésies. Un ouvrage qui traite de la théorie de l'évolution et des origines de la vie au travers d'une succession de planches. Voir le catalogue d'exposition *Odilon Redon. Prince du rêve 1840-1916*, Paris, RMN, Grand Palais, 2011.

²¹⁷ Couchot Edmond, *La technologie dans l'art*, *op. cit.*, p.107.

Si la question de la monstruosité est élucidée au XIXe siècle, provoquant le recul du monstrueux²¹⁸, le romantisme qui avait déjà sollicité et revendiqué le monstrueux, marquant son glissement vers un caractère formel, voit dans les recherches plastiques d'Odilon Redon sa propension à devenir un sujet de prédilection. Un sujet induisant la volonté délibérée de formuler de nouvelles formes plastiques, de nouveaux agencements, y compris entre réel et fiction, et qui porte les modalités d'expérimentations et de transgressions qui vont se jouer au sein du domaine pictural. Cette volonté de transgression des formes et des conventions est une des conséquences de la mise en cause et du dynamitage systématique de la question du "chef-d'œuvre". Un dynamitage que les modernes revendiqueront successivement, des premiers romantiques dans le domaine de la littérature, aux diverses avant-gardes modernes ultérieures. De nombreux artistes vont appliquer ce principe dans leur propre approche de l'art, allant jusqu'à l'extrême et une déstabilisation définitive des codes et critères de l'art qui jusque-là avaient cours.

Plusieurs perspectives se confirment. Deux d'entre elles s'avèreront déterminantes, l'une concernant la représentation ou figuration du monstrueux comme un univers singulier, et l'autre consistant à s'emparer de nouveaux outils et stratégies de réflexions, qui en eux-mêmes dévoilent le geste artistique comme un acte monstrueux, notamment par l'atteinte portée à la conception normative de l'œuvre et à la définition de l'art²¹⁹.

Cette question du monstre et du monstrueux, si elle passionne Odilon Redon, comme le souligne Jean-françois Chevrier, se transpose de manière singulière dans la question des formes diverses exploitées, ainsi que dans leurs agencements, de multiples représentations pouvant coaguler au sein

²¹⁸ La célèbre thèse de Ganguilhem fait état de cette évolution, même si sur le plan des images plastiques, on peut lire une forme de continuité entre l'aspect monstrueux de formes de l'art roman, gothique, de l'œuvre de Dürer (notamment *La mélancolie*)... qui sont reprises ou influent de manière indéniable sur le vocabulaire plastique utilisé par des artistes modernes comme Goya, Redon, Moreau, Max Ernst, Picasso...

²¹⁹ Deux des grands artistes du vingtième siècle vont incarner particulièrement cette propension à dépasser irréductiblement les limites de l'art, l'un dans le champ de la représentation qu'il dynamite (Picasso, notamment avec *Les demoiselles d'Avignon*), et l'autre dans la question des moyens mis en place pour concevoir une autre forme d'œuvre (Duchamp). Duchamp signale que l'artiste qui l'a le plus marqué, contrairement à d'autres, n'est pas Cézanne, mais Odilon Redon.

d'une même image. Une des réflexions névralgiques²²⁰ du surréalisme, énoncée par Reverdy et reprise par un commentaire de Breton, se joue dans un aspect spécifique que certaines œuvres de Redon dévoilent. La proximité du propos de Reverdy avec la définition de l'hybride est saisissante : l'image naissant d'un "rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte"²²¹. La résonance de cette phrase marque à la fois l'art européen de cette époque, l'autre réalité "la plus lointaine" étant cette sublimation du différent et l'alliage, la liaison, la combinaison qu'il induit. Cet alliage dont les modernes vont s'emparer correspond au mélange d'éléments hétérogènes que peuvent comporter la greffe, le collage, le montage, le cadavre exquis, le photomontage, l'environnement... et que les artistes vont pratiquer diversement.

Comme l'indique Jean-François Chevrier, le poète Émile Verhaeren observe comment Redon " transpose dans la simultanéité de l'image une énumération ouverte, indéfinie, où les motifs juxtaposés dessinent un scénario flottant"²²². Verhaeren déclare en 1888 qu'il réalise "le mouvant tableau des tentations successives"²²³, ce qui lui permet de ne pas appréhender la composition, dans un ordonnancement classique, à l'image de *La tentation de Saint Antoine*, qu'il produit en deux séries. Cette perspective se lit dans d'autres œuvres. André Mellerio (le biographe de Redon), dans son catalogue monumental sur l'œuvre gravé de l'artiste, déclare son étonnement devant "l'étrangeté bouleversante du non-vu. Sorte de rafale formée on ne sait où ni comment"²²⁴. Comme l'observe judicieusement Mellerio, la poétique²²⁵ fantastique des titres des œuvres induit une appréhension de l'image constituée par un phénomène de succession, par une intrusion de motifs et une insertion de réalités diverses, assimilées et juxtaposées les unes aux

²²⁰ Centre qui alimentera d'ailleurs la question du cadavre exquis dont nous verrons qu'il touche en partie à la question de l'hybride dans un chapitre qui lui sera consacré.

²²¹ Revue *Nord Sud*, 1918, cité dans Jean-François Chevrier, *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, op. cit., p. 74.

²²² *Ibidem*, p. 74.

²²³ *Ibidem*, p. 74.

²²⁴ André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913, p. 74.

²²⁵ A propos des œuvres *Les Origines*, et *Dans la nuit* (1886), on peut constater que Redon en réalisant des légendes mises bout à bout, constitue une sorte de « poème en prose », comme l'indique Chevrier. *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Op. cit., p. 73.

autres. Mellerio indique en 1913 : "ce sont bien là les sautes rapides, les accouplements invraisemblables de pensées lâchées en liberté, qui, dépourvues du frein de la raison, galopent et s'ébrouent en une incessante activité. Des objets, extrêmement disparates d'essence, s'appellent et se groupent entre eux²²⁶". L'hybride, que cela soit par la métaphore de "l'accouplement" ou l'emploi du verbe "s'ébrouer", se manifeste de façon exemplaire au travers de multiples croisements et d'une combinatoire débridée.

Comme le rappelle Lisa Capodieca, Redon et Moreau, s'ils développent un champ d'intérêt commun avec cette étude approfondie des chimères, vont néanmoins concevoir une œuvre où, à l'image de la question du rêve²²⁷, certains points de divergences sont indéniables. Lisa Capodieca mentionne une phrase qui a valeur prophétique et programmatique, issue du traité de peinture de Léonard de Vinci, que l'on peut voir comme un des traits caractéristiques de la période moderne : "dans les choses confuses l'esprit s'éveille à de nouvelles inventions". La question du rêve, de l'inconscient, de l'imaginaire comme source d'invention, est celle d'une dialectique entre réel et irréel, entre formation et déformation. Elle participe à la résurgence et à la persistance de la figure de l'hybride. Une figure très sollicitée, amorçant le passage à la forme hybride, passant par la dialectique figure-forme chez Moreau et contribuant à faire apparaître une forme hybride chez Redon, allant du monstre à une forme à part entière dans ses collages-greffes d'images.

Si le monstrueux et le monstre deviennent vraisemblables (Goya²²⁸ et l'expressionnisme), ils semblent s'intégrer davantage dans un processus d'intériorisation, interrogeant autant le sujet de la peinture, les codes de sa réception, que le réel dans ce qu'il peut dévoiler. Le détournement du sujet traditionnel de la peinture suscite le monstrueux ou l'anomalie que d'autres artistes vont, à l'image de Courbet, Manet, Picasso mettre en pratique. Cette perspective du brouillage, de l'indétermination des formes plastiques et du

²²⁶ *Op. cit.*, p. 74.

²²⁷ Lisa Capodieca, in *Chimères*, Ottinger Didier (sous la direction de), *op. cit.*, p. 45.

langage poétique, qu'il s'agit de commencer à explorer, mais aussi des emprunts à d'autres civilisations, a ici aussi une fonction, celle d'ancrer et de reconnaître la culture de l'autre, de mettre en évidence ce cheminement de la pensée, qui marque l'art comme un objet beaucoup plus insaisissable, rebelle et énigmatique. Le siècle qui se prépare est, comme le souligne Emmanuel de Waresquiel, le *siècle rebelle*²²⁹, celui d'une pensée contestataire et sur-créative. Une pensée qui va s'inscrire dans une tentative permanente d'essai et d'expérimentation, y compris concernant la "*question de la question de l'art*"²³⁰, et comme nous le rappelle le propos initial et utopique des premiers romantiques, celle de "romantiser le monde", ou du moins tenter d'y parvenir.

1.7.4) La greffe artificielle chez Manet

Manet - (...) La même hantise s'affichait dans *Le gamin au chien*, *L'enfant à l'épée* et dans une composition singulière et hybride, *Le vieux musicien*.

Marcel Henry (1905)²³¹

Marcel Henry, commentant l'œuvre de Manet, signale le caractère particulier de l'œuvre intitulée *Le vieux musicien* (1862), où les personnages sont empruntés à plusieurs œuvres et se découpent de manière quasiment abstraite sur l'horizon, semblant être posés dans le paysage. La composition indique ainsi un trouble particulier, renforcé par la tenue des sujets qui semble artificielle, comme superposée au fond de la peinture, le ciel accentuant cet effet de découpe des personnages. Les multiples emprunts de ces "figures" à diverses œuvres accentuent encore davantage cette impression.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 61. Baudelaire déclare que le grand mérite de Goya est qu'il a rendu le monstre vraisemblable.

²²⁹ Emmanuel De Waresquiel (sous la direction de), *Le siècle rebelle*, Paris, Ed. Larousse, 2004.

²³⁰ Voir l'ouvrage de Dominique Chateau, *La question de la question de l'art : note sur l'esthétique analytique*, Paris, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Le détournement du sujet de la peinture, ici des figures positionnées quasiment anormalement, annonce *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863). L'hybride ne réside pas ici dans le style unifié de cette peinture, mais dans le caractère non ordinaire de sa composition, par son écart déjà caractérisé avec les conventions, donnant le sentiment d'une "greffe". Celle-ci marque une atteinte à *la mise en scène classique* de la peinture, habituellement non visible et non équivoque. Manet judicieusement interroge ces codes et conventions pour mieux les déstabiliser, mettre en crise les codes existants.

II) L'hybride, une projection du regard

2.1) L'hybride comme critère caractère

Si l'hybride s'est concrétisé en un terme devenu courant au XIX^e siècle, déterminant la forme hybride ou une particularité de la forme et induisant le processus, il se caractérise essentiellement en énonçant un caractère ou critère de l'œuvre se jouant à la fois dans la sphère positive et négative pour qualifier, déterminer ou disqualifier une œuvre, notamment dans l'affrontement des modernes contre les classiques. Un critère-caractère dont l'émergence, du point de vue de la terminologie, se situe particulièrement en relation à la période de l'art romantique et symbolique, dans une liaison intrinsèque, même si la problématique de l'hybride va se prolonger pendant toute la période moderne. En se généralisant au XIX^e siècle, le terme franchit un seuil de vulgarisation, devenant représentatif d'une projection du regard de cette époque, cruciale pour l'avenir : *l'ailleurs nécessaire*, mais aussi *l'insolite* (qu'il faudra envisager notamment au travers du rôle qu'incarne la figure du monstre) - *le franchissement et l'éclatement délibéré*

²³¹ Marcel Henry, *La peinture du XIX^e siècle*, Paris, A. Picard et Kaan, 1905, p. 222.

des conventions, des attendus, qui pour les modernes marquent un nouvel horizon possible.

Un questionnement et une réflexion sur l'hybride, qui absorbe en lui-même le regard, notamment quand de multiples historiens, artistes ou critiques se tournent vers l'histoire et repèrent ce particularisme, en l'introduisant dans un champ de réflexion au sein duquel il va se structurer comme un caractère singulier. L'addition et la multitude de données concernant l'hybride dévoilent ce regard à la fois sur le temps présent, illustrant le combat d'une modernité entraîné de se constituer, et sur le passé, vecteur d'articulations, de prolongements. L'émergence des diverses formes hybrides à la période moderne impose aussi de discerner des origines, des formes antérieures rendant légitime, elles aussi, cette typologie de l'hybride moderne. On peut constater cependant que les usages du terme, en eux-mêmes, ne condensent aucune recherche d'ordre général sur la question de l'hybride. Les recherches ou commentaires se focalisent chacun sur des récits ou des analyses à chaque fois particulières, quasiment jusqu'à notre époque, alors que d'autres thématiques ont abondamment été interrogées et inventoriées.

2.2) La question de l'hybride : l'hybride consensuel ou le trop d'hybride

Les usages du terme, fin XIX^e, parfois prolifiques, peuvent devenir dans certains cas équivoques, voire porter prétexte à des réflexions d'ordre trop général, où le terme est utilisé en dehors de toute logique et de tout discernement. Dans certains cas le qualificatif est assimilé à n'importe quel objet non ordinaire ou problématique, l'hybride signifiant simplement le rejet, parfois sans aucune véritable détermination précise. Ce dernier est parfois aussi confondu avec d'autres termes tels que l'anormalité, la démesure ou l'incongruité, caractérisant un objet, alors qu'une véritable analyse peut déterminer que la problématique hybride dépasse nécessairement ce cadre d'appréciation. Dans certains cas, l'hybride apparaît comme étant un élément de description, notamment en ce qui concerne l'architecture, alors que la

question du mélange ou de l'emprunt devrait davantage être évoquée. *L'hybride commun* du vocabulaire général et celui de l'art, dans toute la période moderne, ne doit pas nous conduire à occulter le fait que la problématique de l'hybride ne peut être convoquée (comme aujourd'hui) sans exigence, sous peine de ne plus correspondre à une acception terminologique adéquate et pertinente.

L'hybride, cependant, en questionnant des objets qui résistent ou ne sont pas intégrables à des catégories, interroge nécessairement des objets problématiques ou non connus, qu'il s'agira d'identifier, d'analyser et de classer, y compris parfois ultérieurement. Il apparaît impératif de rappeler que l'hybride forcément dépasse les simples présupposés ou notions de mélange et d'associations divers, et induit un accouplement ou un alliage posant la question de l'anormalité, de l'improbable ou du contre-nature, tout en générant une forme plastique nouvelle, une caractéristique inédite, voire une nouvelle catégorie d'objets. Cela nous fait comprendre, comme Brunetière l'avait indiqué, qu'une troisième forme²³² est mise en jeu, résultant de la combinaison de deux autres. On ne peut donc pas comprendre ou confondre l'hybride avec une diversité d'autres caractéristiques, même si elles sont susceptibles de créer un terrain propice à son émergence. La construction d'un champ terminologique permet au terme hybride de se définir par des caractéristiques précises et variées. Ce questionnement rejoint celui d'une vision du "tout hybride" nécessairement imprécise et erronée face à l'histoire, y compris lorsqu'on l'aborde en relation à l'évolution de l'histoire de l'art. Précisément l'hybride renvoie à une chronologie et à un cheminement précis dans l'histoire de l'art, incluant des objets, des aspects spécifiques, et des phases d'évolutions successives.

Parmi de nombreux exemples d'usages de l'hybride équivoque, souvent en référence à l'écriture ou l'architecture, on peut nommer Arthur Amiaud²³³, en 1889, qui, s'intéressant à plusieurs manuscrits datant du XIII^e siècle sur la

²³² "C'est ainsi que dans la nature, d'une espèce à une autre, l'évolution s'opère par l'intermédiaire d'une troisième, qui n'est plus déjà tout à fait la première, qui n'est pas encore tout à fait la seconde (...)", cité dans le passage concernant les diverses acceptions négatives dans la littérature.

²³³ Arthur Amiaud, *La légende syriaque de Saint Alexis l'homme de Dieu*, Paris, F. Wieveg, 1889, p. XLII.

légende syriaque de Saint-Alexis, évoque "une composition hybride (qui) accuse un défaut complet d'unité", en raison de la provenance de deux récits qu'il envisage "comme soudés". On peut aussi relever la citation d'Emile Bourquelot²³⁴, en 1867, qui mentionne que "l'architecture est d'un style hybride qui n'appartient à aucune époque", définissant en cela un objet à ses yeux inclassable.

2.3) La problématique de l'hybride dans l'histoire des formes

Il faut comprendre à l'inverse que les réflexions sur l'hybride, notamment de Faure et Baltrusaitis, Champfleury, Fromentin et Warburg, correspondent à cette considération où la question de l'art renvoie à la problématique d'une genèse des formes qu'ils interrogent, comportant de multiples caractères historiques et composantes, dont l'hybride ou la problématique hybride feront partie.

L'horizon utopique, celui d'un art novateur impliquant la collaboration de diverses formes d'art, sera l'une des issues que solliciteront sans relâche certaines avants-gardes modernes. Ce parti pris structurera ici au passage une pensée européenne constitutive de l'échange, de l'interaction, de l'interdisciplinarité, de la circulation des idées. Ces phénomènes auront un écho particulier en Allemagne, notamment, que cela soit par le concept du Bauhaus, les décisions et approches novatrices d'une scène muséale et culturelle allemande²³⁵ incroyablement innovante, au point d'inventer, jusque dans l'espace du musée, un concept de l'art élargi, dès le début des années 30. Des principes de collaboration et d'interdisciplinarité que l'on retrouvera aussi au travers de l'engagement et des interventions des artistes, tout au long du XXe siècle, représentant le *devenir chimérique* de l'art et démentant en outre la prétendue "homogénéité de l'art"²³⁶.

²³⁴ Emile Bourquelot, *Souvenir du voyage d'un provinois dans le sud de l'Italie*, Paris, Lebeau, 1867, p. 118.

²³⁵ A ce sujet Marilyn Molinet, *l'art de la crise*, déjà cité : voir la création du premier musée d'art moderne d'Etat à Berlin, en 1919, sous l'égide de la *Nationalgalerie*, ainsi que la description d'une scène artistique de plus de quarante musées qui présentent et défendent l'art moderne, et l'élargissent à d'autres pratiques artistiques.

²³⁶ Valérie Dupont, "Les hybrides, figures du désordre", in *Hors d'œuvre* n°14, 2004.

La cathédrale²³⁷, de même que les icônes et de nombreux objets de diverses civilisations, y compris anciennes, sera une des sources d'influences de multiples courants de l'art moderne du début du vingtième siècle. Une très grande exposition en Russie, *Mir Isskustva*, associée à la création d'une revue d'art du même nom, "*Les mondes de l'art*", incarne cette dialectique avec le passé, ainsi qu'une ouverture sans précédent vers les autres civilisations. L'exposition, organisée en Russie par Serge Diaghilev en 1899, aussi bien que la revue, privilégie les formes les plus novatrices en peinture, tout en les juxtaposant à une diversité d'objets mis en relation dans l'espace d'exposition avec pour prolongement l'espace du livre. Cette dialectique passé-présent, et cette volonté d'ouverture vers d'autres univers culturels se concrétisent dans les pratiques particulièrement au début du vingtième siècle, dans le champ de la théorie et des savoirs, indiquant un tournant fondamental où la culture occidentale ne peut plus se penser à partir de ses propres traditions et identités, mais bien aussi à partir d'autres formes d'art et de pensée²³⁸.

Les découvertes des cultures des différentes civilisations du monde et l'étude des cultures anciennes, y compris au travers de leurs rites et comportements, que Warburg et Elie Faure, en particulier, dévoilent chacun à leur manière, sont magnifiées par leurs travaux monumentaux, explorant diversement cette question du rapport à l'autre. Cette liaison à l'autre à partir du registre de la connaissance et d'un savoir encyclopédique et multiforme, incorporant de multiples cultures du monde, préfigure ici le *musée imaginaire*, de Breton à Malraux, qui fixera une volonté de restituer un monde archipélique, constitué aussi par une pensée de l'ailleurs. Même si des critiques et des réserves peuvent être émises sur une histoire de l'art encore trop occidentaliste, on peut être saisi devant cet examen et cet inventaire

²³⁷ Les artistes des mouvements impressionniste et expressionniste, jusqu'aux cubistes et à divers courants de l'art abstrait, vont ainsi observer cet édifice de manière attentive.

²³⁸ Une seconde exposition de ce type, mêlant objets d'arts africains, mobilier ancien et œuvres expressionnistes, sera entreprise par l'industriel Karl Ernst Osthaus au sein du Musée Folkwang, qu'il a lui-même construit et financé. Il s'agit du premier musée privé d'art moderne en Allemagne, ouvert à Hagen en 1902.

d'images que conçoivent ces deux auteurs, l'un dans son atlas d'images, l'autre à l'appui de son histoire de l'art.

2.4) L'hybride et l'ailleurs

2.4.1) Le cas du Japon

"Bientôt un art dégénéré, hybride, remplacera sur le marché de Nagasaki et d'Yédo celui dont nous admirons encore la fantaisie nationale".

Albert Jacquemart²³⁹ (1859)

Mais le Japon imite, il ne crée plus. La révolution de 1868 est le fossé qui sépare cet art d'essence purement japonaise de cet art hybride, uniquement préoccupé des besoins de l'exportation, qui sacrifie aux goûts venus de l'Europe comme au veau d'or.

Louis Gonse²⁴⁰ (1886)

L'impureté de l'art, thématique liée à l'art moderne, peut se comprendre sur un autre plan, induit par la possibilité de la disparition de l'identité de l'art traditionnel, soumise à l'influence de l'Occident - notamment par les échanges et la mise en place d'un commerce -. Le cas du Japon est abordé respectivement par deux auteurs au XIXe siècle, André Jacquemart et Louis Gonse, qui considèrent tout deux que l'art japonais sera contaminé par les influences extérieures, et sera de ce fait inévitablement altéré (Jacquemart), ou même se dévoiera (Gonse). L'hybride est ici explicitement assimilé à la sphère négative, l'art (et les productions culturelles) n'évoluant pas de façon positive au contact des autres cultures, selon ces deux auteurs, mais se dégradant de manière inéluctable.

Sans doute cette approche peut-elle sembler d'un certain point de vue caricaturale, car toutes les cultures se transforment irrémédiablement et évoluent, même si l'on peut constater qu'une culture traditionnelle ne peut demeurer et se définir que par référence à son histoire et son passé. La

²³⁹ André Jacquemart, *Gazette des Beaux-Arts*, volume 2, Paris, 1859, imprimerie de J. Claye, p. 210.

²⁴⁰ Louis Gonse, *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1886, p. 116.

pureté d'une culture est quelque chose de relatif face à l'histoire. Ce questionnement est plus complexe qu'il n'y paraît car, face à certains modèles de cultures invasifs, voire destructeurs, il devient nécessaire de mettre en place des formes de protection, pour que l'identité de certaines cultures ne vienne pas tout simplement à disparaître.

2.4.2) Les objets problématiques : la pensée métisse

La *pensée métisse*, cette incursion dans une autre histoire que nous dévoile Serge Gruzinsky, montre des objets problématiques de l'ailleurs, entre des cultures ou au-delà, qui apparaissent autant comme des objets insolites, inclassables, mixtes ou non désirés. Cette production, dans certains cas, nous montre que l'hybride peut aussi se jouer dans cette incongruité, là où l'influence de l'Occident contamine des cultures qu'elle tente d'asservir ou de minorer.

Comme le rappelle Serge Gruzinsky, le mélange des cultures et le métissage sont des processus bien antérieurs à notre époque²⁴¹, même si nous n'avons pas su ou voulu les observer et les examiner en tant que tels, nous renvoyant à une *pensée des marges* qui aujourd'hui resurgit. La mondialisation et la volonté d'uniformiser *les cultures de l'ailleurs* ont débuté avec les guerres de conquêtes (tout comme pour l'art roman), et se sont poursuivies dans l'appareil de la colonisation, dont l'objet était la conversion (aux valeurs), y compris par l'effacement, la dévastation ou la contamination de ces cultures autres. On perçoit que si le mythe de la pureté de la culture n'est pas recevable dans un contexte d'intensification de rencontres diverses, *a contrario* certaines hybridations ou métissages peuvent aussi devenir un marqueur, contribuant à affirmer la disparition d'identités culturelles déjà très fragilisées, ou plus précisément d'une atteinte à des singularités et approches du monde qu'elles altèrent.

²⁴¹ Serge Gruzinsky, *La pensée métisse*, Paris, Ed. Fayard, 1999.

L'hybride n'est donc pas toujours un emblème positif face à l'histoire, tout comme l'exotisme, et il semble délicat de l'apprécier de façon trop généraliste, car l'hybridation peut aussi être un fantastique espace de résistance ou de transformation des cultures, quand elles possèdent encore les moyens de subsister et de se déployer. *La fabrique des images*²⁴² nous montre l'exemplarité de cet enchevêtrement et cette différenciation des identités, qui s'imbriquent dans une approche globale, un très grand nombre de cultures, comme Edouard Glissant l'avait décrit, se construisant aussi autour de multiples interactions, créolisations et rencontres²⁴³.

Sans doute la mutation actuelle est-elle due aussi au fait de réenvisager l'histoire et de la réexplorer, pour comprendre les objets métisses avant et pendant la période moderne, qui déjà se propagent à différentes époques. On peut les observer comme la traduction d'une diversité de liaisons ou croisements, se jouant dans les influences multiples qui se manifestent entre les productions traditionnelles des cultures. Celles-ci concernent davantage des objets dans différents champs de la création, que des œuvres d'art moderne, inexistantes en dehors de l'Occident. L'art moderne, a contrario, absorbera les cultures du monde comme une vaste dynamique de réinterprétation de notre propre culture, permettant d'ouvrir un champ de perspectives inédites et multiples, tout en se débarrassant de l'emprise de nos propres contingences historiques, qui jusque-là le restreignaient. Dans certains cas, dépassant le mélange, l'œuvre moderne porte un caractère hybride évident. C'est le cas de Picasso au travers des *Demoiselles d'Avignon* (1907), qui annonce la rupture irréversible avec les conventions de la peinture. La pensée métisse, avant d'intégrer les territoires de l'art, comme à notre époque, se joue donc davantage dans la possibilité de se déplacer dans les autres domaines de la création, générant des objets problématiques pour les défenseurs d'une approche dogmatique de la culture, qui déconsidéraient systématiquement ces types de productions non conformes à notre système de classifications.

²⁴² Exposition organisée par Philippe Descola au Musée du Quai Branly.

²⁴³ Glissant Edouard, *Traité du tout Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1997.

Sans doute le métissage possède-t-il deux versants, l'un se rapprochant du mélange des arts, impliquant une dilution des éléments en présence, tandis que l'autre se rapproche de l'hybride, où s'organisent des alliances perceptibles, troublant le jeu habituel des formes et caractères, et imposant de nouvelles catégories, bien au-delà d'un jeu d'influence. Entre ces deux pôles, les objets sont parfois très difficilement catégorisables et nécessitent de nombreuses précautions dans leurs approches autant que dans leurs analyses. Il appartient de leur restituer leur identité singulière, et de les relier à un contexte, dans lequel ils ont émergé et sont opérants. Comme le montre l'exposition *Planète métisse*, les emprunts se multiplient de part et d'autre des continents, notamment lors des guerres de conquête, et l'hybridation n'est en général pas présente dans les objets métisses, car elle impose un désordre des styles artistiques et non pas simplement le fourmillement de toutes sortes de références, données, ou même formes de représentation, même si ces éléments symbolisent déjà le choc et la rencontre des mondes, bien avant la mondialisation actuelle.

Dans le domaine de l'art, tout comme dans le domaine de la culture, le mélange ainsi que l'hybride se conjuguent et se superposent. L'œuvre de Gauguin, notamment ses peintures, nous donne à voir ce mélange des influences, lui inspirant cette tonalité particulière de la peinture, alors que dans un autre temps, ses sculptures et ses gravures sur bois, notamment certaines productions, touchent à la question de l'hybride par leurs radicalités. Ceci les fait assimiler, à leur époque, à des productions monstrueuses, à l'image de *Mahna no varua ino* (le jour du mauvais esprit - non daté – gravure sur bois) et *Toa*, une sculpture composée de références disparates dont celles à la sculpture primitive, très explicite. Mélange des arts et hybridations sont donc des éléments pouvant faire apparaître de véritables distinctions, de même que, d'un point de vue culturel, le métissage et l'hybridation délimitent deux zones d'appréciations. L'un est davantage lié à une forme d'équilibre, d'insertion et de presque complémentarité, alors que l'autre se singularise davantage comme une construction défiant la logique et l'ordonnement habituel, touchant parfois à la disproportion, l'exubérance ou la démesure.

2.5) De l'hybride à l'hybridation : émergence d'une terminologie dans le champ de l'art

2.5.1) Des usages variés

La multiplication des usages du terme hybride, et la constitution des catégories de l'hybride dans le domaine des arts, porte la reconnaissance indéniable de la multiplication des objets hybrides. Ceux-ci doivent être distingués face à deux formes d'approches des objets, celle concernant le temps présent de leur époque, et celle concernant le passé, l'hybride étant souvent mentionné pour caractériser des objets antérieurs. Dans une logique quasi cohérente, suite à un phénomène de vulgarisation du terme qualifiant la forme, il devient inéluctable de vouloir caractériser l'opération ou le processus qui induit la forme. Une forme qui est le résultat. De la forme donc on passe à la reconnaissance du processus. De manière incroyable, ce passage s'effectue bien avant le vingtième siècle. Dès 1870, en effet, de multiples usages du terme hybridation apparaissent, notamment par Edouard Fleury (texte daté de 1868) - qui de manière surprenante l'utilise, à huit reprises dans trois ouvrages différents - puis André Gide (1884), et Ferdinand Brunetière (1890).

Chacun des trois auteurs comprend le terme de manière très différente et fait référence à un contexte spécifique, indiquant plusieurs des problématiques clés de l'hybride. Celles-ci ont déjà auparavant été identifiées et repertoriées dans les usages et les pratiques concernant le mot hybride. Dans le premier cas, Fleury évoque l'hybridation en relation à l'ornement et à l'architecture, par la succession d'ajouts se produisant pendant et après l'art roman. Dans le second, Gide s'intéresse à la question de l'identité de l'artiste et à sa production au XIXe siècle, incluant le domaine des arts en général. Dans le troisième, Brunetière traite de la problématique du genre dans le domaine littéraire et de sa perturbation en référence au romantisme.

On pourra noter que les trois cas traduisent de manière tout à fait édifiante le même schéma que l'on retrouve pour les usages du terme hybride. Des problématiques similaires, où l'art roman, le romantisme en littérature apparaissent comme deux points d'ancrages dans le passé, tandis que le troisième usage (celui de Gide) implique le combat et la volonté d'affirmer un art moderne en train de se construire, en plein XIX^e siècle, face aux attaques constantes des détracteurs de cet art. L'hybridation s'affirme par ailleurs, elle aussi, comme un terme dual, à l'instar du terme hybride. Elle est au centre d'une véritable ligne de tension et de fracture entre les modernes et les conservateurs, entre une valeur positive ou négative selon l'appartenance.

2.5.2) Le cas exceptionnel d'Edouard Fleury

L'église de Chivy - c'est, au plus haut chef, un témoignage complet de ces hybridations bizarres où l'ancienne archéologie ne se reconnaissait pas (...) les siècles et les besoins divers ont substitué des constructions disparates et sans unité, élevées toujours sur les plans de la primitive église et fréquemment aussi utilisant de ses parties les plus solides (...) par exemple les vieux chapiteaux (...)

Edouard Fleury ²⁴⁴(août 1868)

La preuve d'hybridation se trouve par le clocher carré et excentriquement posé sur le côté gauche de l'église(...) ²⁴⁵

"Enfin, témoignage incontestable de remaniement et d'hybridation, un chapiteau géminé des colonnettes accouplées du chœur, se compose de deux fragments de chapiteaux étrangers l'un à l'autre..." ²⁴⁶

"Hybridation fréquente. - L'église de Chivy et ses chapiteaux de rapport." (sommaire) ²⁴⁷

Edouard Fleury (1877)

²⁴⁴ Edouard Fleury, *Bulletin de la société académique de Laon*, volume 8, Paris, 1870, p. 5, première parution août 1868.

²⁴⁵ Edouard Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, Paris, Ed. J. Claye, 1877, p. 266.

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 300.

²⁴⁷ *Op. cit.*, p. 322.

"Sur celui-ci on remarque à première vue d'abord les traces malheureusement trop évidentes de la ruine, de l'abandon, ensuite de l'hybridation." ²⁴⁸

"A-t-on craint le défaut d'unité ? l'église de Vailly ne redoute rien de ce côté, les hybridations y sont partout, les débris romans y coudoient avec les témoignages du XIIème siècle, je l'ai dit déjà, et le XIème y fraternisant avec tous les styles (...)"²⁴⁹

"(...) hybridations, telles que les chapelles, elles-mêmes qui datent probablement de la fin du XIIème siècle et le portail méridional construit par le XVI.(...)" ²⁵⁰

"Chapitre XXXVII : Les monuments d'ordre inférieur (...) - commencement des hybridations, l'église de Saint-Julien." (sommaire) ²⁵¹
Edouard Fleury (1882)

L'archive et l'histoire laissent apparaître plusieurs traces, plusieurs commentaires où le terme hybridation, dès le dix-neuvième siècle, est employé pour qualifier le processus. Edouard Fleury²⁵² est vraisemblablement le premier à utiliser ce terme dans les arts, en 1868, à propos de l'art roman et de plusieurs édifices, dont notamment l'église de Chivy, qu'il mentionne dans ce premier ouvrage, puis quelques années plus tard dans un second. L'hybridation caractérise chez lui l'alliage, la superposition de différents styles, de différentes époques, l'auteur remontant jusqu'au style roman. Il évoque ainsi en particulier les chapiteaux. La superposition des styles et des formes de plusieurs époques génère ainsi ce qu'il désigne comme des constructions disparates et sans unité.

De manière tout à fait inédite et stupéfiante, Fleury semble évoquer l'hybridation à de multiples reprises, L'auteur mentionne ce mot de manière fréquente et totalement insolite pour l'époque, allant jusqu'à le répertorier dans le sommaire de deux autres ouvrages (Fleury 1877 et 1882). Les multiples occurrences indiquées par l'auteur banalisent le terme, tout comme

²⁴⁸ Edouard Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, volume 4, 1882, p.54

²⁴⁹ *Op. cit.*, p. 228.

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 234.

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 281.

le XIXe siècle a vu les usages du terme hybride se banaliser. Fleury mentionne l'hybridation davantage ici comme un élément descriptif, en observant un processus à l'œuvre dans divers cas.

Il l'évoque à huit reprises dans trois ouvrages différents, ce qui, à ma connaissance est sans précédent. L'usage du terme oscille entre la sphère négative et la sphère positive, l'auteur décrivant avant tout la nature d'un processus, et caractérisant des objets. Fleury suggère parfois un aspect péjoratif lorsqu'il en fait mention, quand il évoque des "hybridations bizarres", ou lorsqu'il pose, dans sa réflexion générale, le problème du désordre face à l'ordre, allant jusqu'à intégrer l'hybridation dans un chapitre concernant "les monuments d'ordre inférieur". Au contraire, dans certaines citations, il intègre le terme à la sphère positive, lorsqu'il évoque la forte présence des hybridations dans l'église de Vailly, ou quand il décrit simplement certains objets tels que les chapiteaux, et les hybridations fréquentes qu'il constate sur ce type d'éléments.

Fleury, paradoxalement, aborde l'hybride sans le mettre en relation explicitement aux jeux d'influences et aux croisements entre art occidental et Islam, alors que pourtant, sur ce point, il aborde l'art roman. La question de l'hybridation est convoquée, par cet auteur, davantage en relation à la recomposition de l'architecture, et à la juxtaposition des ornements et styles dans le temps.

2.5.3) L'hybridation : de la figure de l'artiste à la figure de l'art chez Gide

André Gide utilise le terme d'hybridation dans un tout autre sens, cette fois dans le domaine de l'art en général, en abordant la question de l'identité de l'artiste. Une citation emblématique pour caractériser cette période du XIXe siècle, qui traduit cette ouverture du monde de l'art, cette inclinaison à concevoir l'art en dehors d'une problématique de nation, et en dehors des questions de la tradition et de l'identité nationale qui lui sont corrélativement

²⁵² Edouard Fleury est un historien d'art spécialiste des monuments de sa région. Il est également le

associées. Cette irrévérence d'un art non marqué de manière identitaire se traduit par cette réponse de Gide à une enquête du journal *La Phalange*²⁵³ et à des propos de journalistes des *Guêpes*, outrageusement nationalistes. Ce nationalisme aigu marque à la fois un repli sur le passé - ayant comme référence les chefs-d'œuvres inatteignables et indépassables des XVI et XVII^e siècles - mais aussi celui d'une époque où ce sentiment est exacerbé parfois à l'extrême, sur un plan politique, traduisant l'influence de mouvement extrémistes.

"Car il est à considérer que nos plus grands artistes sont le plus souvent des produits d'hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations, veux-je dire. "²⁵⁴

André Gide (1884)

En évoquant les notions "d'hybridations", "déracinements", "transplantations", Gide fait référence à des écrivains, mais certaines caractéristiques d'ordre plus général montrent qu'il faut situer son propos dans le domaine de l'art. Cette transposition illustre la mutation considérable que connaît le monde de l'art au XIX^e siècle, précipitant au vingtième siècle l'émergence d'une conception se voulant cosmopolite et internationale.

Le mot hybridation implique dans cette allusion un passage du champ de la science²⁵⁵ au champ de l'art. La relation au vivant est directement signifiée par son évocation associée aux termes de transplantations et déracinements. Ces termes, à l'instar de celui d'hybridation, laissent apparaître en écho la traversée d'un art se voulant, désormais plus qu'auparavant, incertain et précaire, mais aussi de nature instable face aux conceptions classiques. La résonance de cette phrase indique que les artistes se déplacent et se nourrissent de différentes sources et identités, et

frère de Champfleury et a été directeur de la revue des *Deux mondes*.

²⁵³ *La Phalange* a envoyé dans le cadre d'une enquête un questionnaire tendancieux qui provoque la réaction de Gide, dans ce texte où il aborde l'hybridation

²⁵⁴ André Gide, *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 70.

²⁵⁵ Selon le dictionnaire de la langue française le terme apparaît en 1826 en horticulture et botanique, puis en 1826 en zootechnie, la valeur biologique générale se détermine vers les années 1860. L'*Encyclopédie Française* mentionne l'usage du terme *hybridation* par Gide en 1884, p. 1745.

qu'il semble bien illusoire de ce fait de vouloir encore caractériser l'art strictement en fonction d'une tradition nationale.

"Terres nouvelles, difficiles et dangereuses, mais fécondes infiniment ! (...) que naîtront les œuvres les plus merveilleuses."²⁵⁶

André Gide (1884)

Dans un second article du même ouvrage, sous un aspect métaphorique, Gide met à nouveau en relation la botanique en liaison à l'art, en invoquant simultanément les deux registres, précisant que la rencontre, le déplacement sont un aspect indéniablement positif. Cette remarque nous éclaire sur son usage du terme hybridation. En ce qui concerne la relation au champ du vivant, Denys Riout indique que la critique d'art, en se servant du schéma Darwinien, veut rendre légitime les audaces et expériences les plus insolites des artistes, en les y intégrant : "tout écart s'inscrivait dans une logique évolutionniste aimantée par l'idée de progrès, ou par son double répulsif, la décadence"²⁵⁷. Au lieu de condamner les valeurs "éternelles" ou "nationales", que les détracteurs de l'art moderne revendiquaient, les modernes considéraient que les évolutions même les plus insolites devenaient inéluctables et légitimes dans un principe de continuation et d'évolution du champ de l'art.

Si l'hybridation est énoncée par Gide au travers de la référence à la figure de l'artiste, qui peut être marquée selon lui par des influences diverses, la problématique de la transplantation et du déracinement évoque explicitement la migration, le déplacement, les multiples identités et donc la confrontation des cultures et leurs entrechoquements, y compris au sein d'une même culture, comme Gide l'indique²⁵⁸. Une situation qui nécessairement rejailit sur l'œuvre de certains artistes. On peut par ailleurs deviner dans cette phrase la référence à la créature hybride - l'artiste - alors que Gide aborde

²⁵⁶ André Gide, *Nouveaux prétextes*, op. cit., p. 83-84.

²⁵⁷ Denys Riout, "Peindre sans frein, ni gouvernail", in *Qu'est ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Ensba, Fondation Cartier, 1992, p.121.

²⁵⁸ Gide, pour qualifier la situation de l'art en France, considère qu'elle est due à "un heureux confluent de races, à un mélange que précisément les nationalistes déplorent aujourd'hui", *Nouveaux prétextes*, p. 70.

davantage la question de l'œuvre. Cette question d'une œuvre hybride pour l'art de son temps nous fait inmanquablement penser au romantisme et au symbolisme, deux univers que côtoie Gide de manière approfondie. Cette phrase replacée dans le contexte de l'époque est une réponse sans équivoque à un nationalisme et à un conservatisme très virulents, qui par ailleurs ont utilisé et instrumentalisé le terme hybride à de multiples reprises pour justifier et légitimer le rejet de l'art moderne.

Si on ne peut voir dans cette remarque de Gide la question de l'hybridation ici que de manière très générale, cette réflexion néanmoins a une portée et une signification particulières, dévoilant un enjeu crucial de cette époque. L'importance de la mutation du champ de l'art par les bouleversements liés aux voyages, aux explorations, mais aussi par la confrontation à des scènes et des objets étrangers, fascinent les artistes modernes, au point qu'ils requestionnent le rapport à l'art, marquant une ouverture essentielle à un art qui, fondamentalement, se donne la liberté de se tourner vers d'autres approches, et de questionner d'autres univers.

Gide est d'autant plus favorable aux tendances les plus novatrices qu'en tant qu'écrivain et critique, il va fréquenter et s'impliquer dans l'émergence de cette culture, notamment en participant aux cercles de la *Revue blanche*²⁵⁹, avec, entre autres, Mirbeau, Mallarmé, Lautrec, Valéry, Fénéon, et en participant à d'autres actions. Sa proximité avec Redon et de nombreux autres artistes montre que si cette phrase porte avant tout une inscription contextuelle - la bataille féroce entre les modernes et les conservateurs -, elle en est un témoignage. Cette mise en relation du terme d'hybridation entre art et nature, doit être aussi comprise par le fait que Gide, dans son propre jardin, va expérimenter de nombreux croisements et hybridations entre diverses sortes de fleurs.

2.1.4) L'hybridation et la référence romantique chez Brunetière

L'exemple est curieux de ce que les genres littéraires peuvent parfois, eux tout seuls, pour eux-mêmes. Comme une espèce persistante, qu'on essaie vainement, à force de croisements et d'hybridations, de faire dévier de son type ; elle y revient toujours et sait en trouver les moyens ; ainsi, de 1840 à 1850 environ, le roman pour remplir sa définition, s'est débarrassé de tout ce que le romantisme y avait introduit d'éléments étrangers, et s'est transformé lentement...

Ferdinand Brunetière²⁶⁰ (1890)

Brunetière illustre un troisième angle d'approche face à l'hybridation, en se référant au romantisme littéraire et en caractérisant l'hybridation de manière négative, car elle perturbe le genre du roman, elle le "fait dévier de son type". L'hybridation, en tant que processus, tout comme l'hybride (la forme), est donc compris pour les conservateurs sous un prisme négatif, alors qu'au contraire, pour les modernes, elle s'apparente à un facteur favorable. On constatera donc une évolution de ce terme, par la suite, sortant de ce rôle dual pour se déterminer dans la sphère positive, notamment dans le discours post-moderne revendiquant l'hybridation.

III) La permanence de la question de l'hybride dans la période moderne : le contexte du vingtième siècle

Au vingtième siècle, l'hybride est abordé dans un champ d'expériences multiples et protéiformes, durant la période moderne, allant ici du début du siècle aux années 50-60, ce qui correspond quasiment à la classification actuelle en vigueur. L'art moderne inclut une diversité d'expériences artistiques dans lesquelles l'hybride est présent, parfois aussi relaté dans les

²⁵⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre Daix intitulé *Pour une histoire culturelle de l'art moderne, L'action restreinte* (déjà cité), et le livre de Germain Bazin intitulé *L'univers impressionniste*.

²⁶⁰ Ferdinand Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, Paris, Ed. Calmann Lévy, 1890, p. 221.

écrits de certains auteurs ou artistes, incontournables dans l'analyse des caractéristiques de certaines œuvres. Dans de nombreux cas, l'hybride n'est pas explicitement indiqué ou convoqué, mais sa présence manifeste peut être suggérée par un titre, ou entrevue dans une réflexion sur une œuvre. L'hybride peut aussi simplement se traduire dans une pratique, à l'image de très nombreuses œuvres Dada, où pourtant jamais aucune référence au terme n'a été faite, à ma connaissance, à l'hybride.

3.1) De quelques gestes inauguraux : l'affirmation de l'enjeu expérimental

Certains gestes artistiques ou certaines créations sont particulièrement marqués par la question de l'hybride. Le caractère exceptionnel de sa présence dans l'art moderne dévoilant à la fois un champ d'acception ainsi que les diverses catégories qui avaient, pour la plupart, déjà été constituées dans le champ de la littérature. Seules quelques oeuvres emblématiques seront ici mentionnées. Les œuvres abordées permettront aussi de restituer une chronologie des faits, cruciale, pour caractériser l'ensemble de la période moderne face à la problématique de l'hybride.

3.1.1) La question du cubisme et de Picasso

Picasso et *Les demoiselles d'Avignon*

Si l'hybride voisine avec le monstrueux, au début du vingtième siècle, ces deux termes vont prendre une connotation singulière dans les propos des artistes, désignant à la fois la rupture, le choc face à l'inédit, et la nature des transgressions, parfois complètement révolutionnaire, que provoquent certaines œuvres. Kahnweiler, le célèbre marchand, découvrant *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, ne peut retenir sa stupéfaction : "le tableau qu'il avait peint là paraissait à tous quelque chose

de fou ou de monstrueux"²⁶¹. Si un "effet cumulatif" est repérable dans l'art moderne, comme le souligne Pierre Daix²⁶², on le devine dans la succession des transgressions et des innovations, dont *Les demoiselles* est un des actes clés de la période moderne.

Dans cette toile quasi manifeste du cubisme, qui brise plusieurs rapports à la tradition, la question de l'hybridation semble être évidente, voire déterminante. On peut également observer que cette toile inaugure, par de multiples aspects conjugués, une atteinte sans précédent aux valeurs académiques. Même les partisans de Picasso, sur l'instant, sont dépassés par la nature transgressive de cette œuvre.

Le contexte de maturation de cette œuvre est intéressant et nous éclaire sur le geste de Picasso. Une déclaration de l'artiste retient notre attention. Sous le choc de sa découverte au Trocadéro des masques africains et amérindiens, Picasso considère qu'il ne peut plus voir la peinture comme auparavant, et *Les demoiselles* porte cette césure, annonçant le cubisme.

"Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi ! Tout ! (...) j'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les *Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui !"

Picasso (1907)²⁶³

Cette rencontre avec les arts du monde, si elle se concrétise déjà vers 1870 avec l'influence de l'art asiatique, se manifeste ensuite par l'importance cruciale de l'art africain, que les artistes découvrent autant dans le commerce que dans les musées d'éthnologie. Dans cette œuvre, on dépasse bien le stade du simple emprunt ou de l'influence, ici les arts africain et ibérique se

²⁶¹ Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 97.

²⁶² "L'effet cumulatif" est l'intitulé d'un chapitre de Pierre Daix. Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1998.

²⁶³ La tête d'obsidienne, rapportée par André Malraux, cité dans *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Dir. Jean-Louis Ferrier, Paris, Ed. du Chêne, 1988, p. 81.

manifestent explicitement dans l'oeuvre par la représentation de divers masques et dans les traits violents de la composition, notamment des corps. Des corps qui littéralement découpent le tableau, le cisèlent et le fragmentent en divers plans. Le traitement du fond se confond avec le traitement des corps. La nudité des corps devient quasiment imperceptible, face à ces formes géométriques tranchées, ces volumes, qui énoncent une forme inédite de perception de la réalité, entre le réel et l'abstraction, qu'explorera diversement le cubisme. Plusieurs études préparatoires à ce tableau montrent comment Picasso prépare tout à fait consciemment les *Demoiselles* et au travers de ce projet semble vivre une expérience décisive pour l'avenir. Les propos qu'il a tenus au Trocadéro sont explicites et nous font comprendre la violence et le caractère irréversible de cette oeuvre, qui expérimente les formes et leurs déformations.

Une des "tragédies" véritables de ce tableau se situe dans une mise à mal des conventions traditionnelles, car il est le lieu de télescopage de l'art africain et de l'art occidental. L'art ibérique renvoie par ailleurs à ce point de jonction entre l'Islam et l'Occident, car comme le précise Jean-luc Chalumeau, l'art roman²⁶⁴ espagnol représente une des sources non négligeables d'inspiration de Picasso. La question des masques accentue le décalage entre réel et représentation du réel. Le masque défigurant la figure, donne un aspect équivoque à cette scène et donne à plusieurs corps un aspect hybride. La dialectique figure-forme apparaît, la créature hybride participant de la forme hybride de cette composition. La rupture essentielle de ce tableau, qui lui confère un caractère hybride tout à fait identifiable, se joue dans le fait que Picasso opère une transgression majeure, celle d'oser superposer deux styles différents dans un seul et même tableau, ce que ne manque pas de rappeler Jean-luc Chalumeau en mentionnant l'étude approfondie de Léo Steinberg²⁶⁵.

²⁶⁴ Jean-Luc Chalumeau, *La force de l'art - Histoire de l'art en Occident de l'an mil à nos jours*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1993, p. 159-161. Voir également : Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, op. cit., p. 55.

²⁶⁵ Op. cit., p. 161.

La composition du tableau par ses multiples emprunts suggère le croisement, la greffe, l'œuvre devenant un jeu de formes et d'alliages méthodiquement organisé.

Comme le souligne Picasso, le cubisme ne peut masquer une de ses origines, l'Afrique, dont il reste sous le choc : "pourquoi sculpter comme ça et pas autrement. Ils étaient pas cubistes tout de même ! Puisque le cubisme il n'existait pas". Ce mouvement de fond d'attraction vers l'Afrique et au-delà vers les cultures extra-occidentales se retrouvait, comme l'indique Laurent Gervereau²⁶⁶, dans de multiples tentatives, à l'image de "l'a-primitivisme" de Roussel ou de "l'exotisme" de Ségalen.

La perception de cette oeuvre à l'époque est significative du degré de transgression auquel elle correspond. Braque déclare en la découvrant que, pour lui, "c'était comme si quelqu'un buvait du pétrole pour cracher du feu". Ce tableau a non seulement le mérite de déstabiliser de manière évidente l'unité de style qui prévalait jusque-là au sein de la composition du tableau, il amorce également une dialectique entre divers contenus et références culturelles qu'il fait coexister. On peut noter que deux courants, l'art roman et les Grottesques²⁶⁷, s'étaient inscrits dans cette logique de combinatoire des formes plastiques. Sur un autre plan, on peut observer que le masque que l'on retrouve sur le visage des *Demoiselles* révèle une autre opacité. Il montre, comme l'indique Hans Belting, l'influence de l'œuvre de Matisse²⁶⁸ tout en renvoyant au mythe de l'origine de la création -, et à celles, conjointes -, sur un autre plan, de l'exploration des formes de la représentation ainsi qu'à la problématique du corps²⁶⁹. Cette question du *comment* formuler autrement la représentation des corps, dans *Les demoiselles*, glisse vers un nouvel enjeu, les relations entre figuration et abstraction²⁷⁰, entre formation

²⁶⁶ Laurent Gervereau, *Les images qui mentent : histoire du visuel au XXe siècle*, Ed. Seuil, Paris, 2000, p. 65-81.

²⁶⁷ On peut noter la réaction d'Apolinaire à propos des masques africains de Vlaminck et Derain, qui les qualifie d'œuvres grotesques et mystiques. Marc Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Paris, Ed. Thames and Hudson, 2002, p. 44.

²⁶⁸ Hans Belting, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Ed. Jaqueline Chambon, 2003, p. 331-332.

²⁶⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.* p. 49-55.

²⁷⁰ Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, *op. cit.*, p. 53. Une des conséquences de la répétition des formes selon les deux auteurs est qu'elle crée "un rythme abstrait qui subsume la figure".

et déformation, que justement le cubisme va exploiter. Celui-ci imposera cette problématique au centre des questionnements de l'art moderne.

Dans la continuité de cette transgression de la composition, les cubistes inventent le collage, qui lui aussi participe de cette atteinte à la peinture d'imitation et de représentation du réel. Un geste qui précipitera l'hybride en quelque sorte, notamment par l'introduction, l'irruption de nouveaux matériaux dans la peinture, et l'expérimentation d'autres types de compositions.

3.1.2) Le collage et les papiers collés dans le cubisme

La question du collage cubiste peut être vue dans cette suite logique où le réel est imbriqué, littéralement intégré dans une composition picturale²⁷¹. Divers éléments ou matériaux sont ajoutés sur le tableau, marquant également une rupture d'unité, où également la question de la sculpture africaine joue un rôle important. En effet, comme le remarque Florence de Mèredieu²⁷², la sculpture africaine a non seulement influencé la composition cubiste, y compris comme elle l'indique dans une logique de transfert²⁷³, mais aussi la pratique du collage. Ces expériences précipitent les questions de la peinture dans l'espace tridimensionnel, alors qu'auparavant celle-ci se comprenait uniquement dans l'espace bidimensionnel. Des peintures qui ne sont pas encore tout à fait des sculptures, même si la limite est ténue, l'oeuvre devenant irréversiblement un terrain d'expérience, dans une zone intermédiaire entre peinture, sculpture ou assemblage.

Le collage, s'il implique une possibilité de combinaisons, de greffes ainsi que l'intrusion d'éléments étrangers à la peinture, n'est cependant pas nécessairement toujours hybride. Dans certains cas l'hybride est cependant discernable. Il s'agira de préciser comment. Walter Rubin indique que le collage, contrairement au papier collé, ne désigne pas "une oeuvre obéissant

²⁷¹ Max Ernst rappelle que "le collage n'est pas l'acte de coller".

²⁷² Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Ed. Larousse, 2004 (1994), p. 379.

au principe classique d'unité de moyen d'expression", "le propre du collage est donc l'insertion d'un corps étranger dans un contexte donné, et pas seulement d'un autre matériau, mais d'un autre style"²⁷⁴. Cette insertion de styles divers au sein d'une même œuvre peut favoriser l'émergence de l'hybride, que cela soit par le croisement, la greffe, le composite. Comme le souligne Gleize, le collage représente l'instant où la peinture industrielle fait son entrée dans l'histoire du tableau.

L'hybride ne peut cependant être assimilé de manière générale au simple geste du collage. On peut observer que de multiples collages cubistes ne sont pas hybrides, à l'image de nombreuses œuvres de Braque, où divers éléments juxtaposés s'intègrent parfaitement à une composition. D'autres collages au contraire manifestent indubitablement ce caractère. Picasso, dans certaines œuvres, traduit cette perspective en choisissant d'opposer les éléments mis en présence, comme le feront de manière massive et encore plus affirmée les dadaïstes quelques années après.

Le collage nécessairement induit une approche nouvelle de la composition de l'image, notamment par l'irruption du réel, comme Picasso et Braque l'envisagent, dévoilant une pratique du détournement plus ou moins prononcée, où la peinture est confrontée à la non-peinture et chemine vers l'expérimentation des matériaux et des procédés. Des éléments de diverses natures vont être agencés, mêlant dans certaines œuvres figuration et abstraction. Cette pratique de l'hétérogène oscille entre plusieurs formes de composition de l'image : allant de la simple superposition, l'intégration de divers éléments, jusqu'à une composition hybride.

Le collage cubiste n'est cependant pas complètement assimilable à l'hybride, car en général les éléments inclus intègrent une forme d'unité de l'image et n'imposent pas une dénaturation de la composition. Le collage sera, on l'observera, beaucoup plus hybride dans les expériences dadaïstes et surréalistes.

²⁷³ *Op. cit.*, p. 385. L'auteur évoque le transfert de matériau dans un autre type d'œuvre.

²⁷⁴ William Rubin cité dans Jean-François Chevrier, *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, *op.cit.*, p. 150.

Le papier collé peut, dans le cas de tentatives particulières, susciter l'hybride, sur certains plans, à l'image de certaines œuvres de Picasso. Une œuvre de cet artiste, plus encore que *Nature morte à la chaise cannée*, l'œuvre emblématique du collage, retient notre attention : *Bouteille, verre et violon*, réalisée en 1912. Picasso y intègre plusieurs papiers collés (des morceaux de journal) à un dessin réalisé au fusain, l'un et l'autre étant associés, allant jusqu'à s'interpénétrer. Picasso méthodiquement dispose les formes qui se distinguent en fonction d'une composition se détachant sur un fond blanc (la couleur du papier). Le lettrage du journal, son aspect brut et sa couleur brunâtre, est combiné au dessin de formes qui à la fois l'envahissent et se prolongent sur le fond. Par ce type de combinaison tout à fait incongru, l'œuvre possède un caractère indéniablement hybride, le collage ne servant plus à faire illusion mais devenant aussi l'acte d'insérer une, voire d'autres matérialités.

3.1.3) Le collage, un geste en devenir

Cette irruption du réel dans le collage, comme l'explique Rosalinn Krauss, permet de "transmuer" les éléments du réel, qui deviennent des signes parmi d'autres, tout en renvoyant ainsi davantage à la perception de la réalité. Dans certains textes découpés, la question du politique surgit, de même que dans des univers tels que le théâtre de l'époque, où s'affirme, à l'image de Piscatore ou Brecht, une dimension socio-politique prononcée.

Le collage, aussi bien que l'assemblage ou l'art dans l'espace, est le marqueur d'un art devenant perturbateur, à la fois sur la question du plan marchand, et sur ses modalités de présentation et d'intégration aux conventions, qui systématiquement volent en éclats.

Des papiers collés aux tableaux reliefs, Picasso et d'autres cubistes, tout en déstabilisant les catégories entre peinture et sculpture, rendent légitime un

processus de déconstruction et de déstructuration des questions de la peinture, qui après avoir aboli le cadre, la perspective, le style, l'unicité du tableau, tend à ouvrir de nouvelles interrogations et problématiques.

3.1.4) Du collage à la sculpture : l'intermédiaire entre peinture et sculpture chez Picasso et Archipenko.

Dans la suite logique, Picasso prolonge cette expérience du collage en l'intégrant à la sculpture, en réalisant plusieurs guitares entre 1912 et 1913. Un nouveau type de sculpture détaché du modèle et qui devient une sculpture d'assemblage, proche de la maquette, comme le relève Bernard Blistène²⁷⁵. "Un nouveau langage plastique" apparaît à partir de cette œuvre autorisant de "nouvelles attitudes", à l'image de l'invention, du jeu, de la déconstruction des formes, qui verra aussi la sculpture devenir "une expérience du réel", comme le souligne Dominique Bozo²⁷⁶. Picasso conçoit l'une des versions de ces guitares en la constituant de feuilles de métal qu'il a combinées. L'œuvre devient une sorte de forme tridimensionnelle entre la peinture et la sculpture, annonçant une nouvelle forme de sculpture, ainsi que la peinture en relief et l'assemblage. D'autres versions de la *guitare* intègrent une multitude de matériaux (carton, papier, toile, ficelle, huile, et mine de plomb), déterminant cette œuvre comme un objet de plus en plus composite, un intermédiaire potentiel entre le pictural et le sculptural.

A la même époque Archipenko réalise des œuvres à partir d'assemblages de matériaux insolites et de plan polychromes, qui composent ce qu'il nomme lui-même une "sculpto-peinture", un intermédiaire que l'on peut qualifier d'hybride, entre peinture et sculpture. *Carousel Pierrot* de 1913 illustre ces principes, où les zones de couleurs traduites en plans, matérialisent une peinture qui s'étend "aux formes de la sculpture".

²⁷⁵ Bernard Blistène, *Une histoire de l'art au XXe siècle, Beaux-arts magazine*, hors série, Paris, 1999, p. 43.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 43

3.1.5) Des objets insolites : vers l'assemblage et les matériaux mixtes.

S'appuyant sur ces innovations majeures, inévitablement, les artistes s'intéressent à de nouveaux types de montages et formes plastiques pouvant relever de la sculpture, de l'assemblage ou des matériaux mixtes. Ces nouvelles formes de montages, et divers objets-sculptures, sont le prélude à de nouvelles formes d'art, que constitueront des expériences plastiques intégrant l'espace dans sa totalité. Des oeuvres où la question de l'architecture et de l'espace deviennent des enjeux de l'art à part entière. Deux questionnements interviennent dans la conception des œuvres et de l'art : changer la vie, notamment en transformant les objets du quotidien, ou produire une nouvelle esthétique capable de transformer le monde, pour, irréversiblement, le mettre en question.

Autre conséquence inéluctable des collages et assemblages : tout matériau peut désormais être utilisé pour produire une œuvre, ou y être inséré, impliquant ainsi une fracture avec l'utilisation de "matériaux nobles", mettant en cause les usages et les codes dictés par une conception académique, désormais complètement révolue. Puisque l'on peut, dès lors, quasiment *faire de l'art avec tout*, très vite d'autres questionnements vont surgir sur d'autres plans : *tout peut-il devenir art, et qu'est ce que l'art*, brisant ainsi jusqu'à la question de la définition d'un art "qui ferait référence". Duchamp et Schwitters montrent qu'il est suspect de vouloir édifier des normes ou des valeurs stables en la matière.

La question du collage dépasse l'acte du collage strictement pictural en induisant celle du montage, et avec elle une quantité d'expériences entre diverses techniques et pratiques de l'art, allant du cadavre exquis à l'art dans l'espace, qu'illustrent autant le *Merzbau* de Schwitters que les *Contre-reliefs* de Tatline. Cette expérience s'étend aussi sur d'autres plans, avec les *Mobiles* de Calder, les *Boîtes* de Joseph Cornell, certaines œuvres dada et futuristes à l'image de *L'esprit de notre temps* de Raoul Hausmann ou des *Complexes plastiques* de Boccioni, Depero et Balla. Boccioni conçoit cette œuvre à partir de matériaux hétéroclites, le *Complexe plastique* étant comme

il le décrit un collage de plusieurs éléments (*tête + fenêtre + paysage*), relevant à la fois de la sculpture et de l'assemblage. Cette dynamique de l'assemblage et du montage a pour conséquence notamment de redéfinir la sculpture, amorçant quelques gestes précurseurs.

Tatline et le *contre-relief*

Tatline conçoit ce qu'il nomme des *Contre-reliefs* d'angle, véritables assemblages hétéroclites et chaotiques d'éléments divers. Ces "objets" disposent d'un véritable potentiel architectonique, par la nature des volumes et des formes qu'ils assemblent, et qu'accentue leur positionnement sur l'espace du mur. Dérivés du collage cubiste, ces éléments assemblés forment une véritable structure, proche d'une sculpture, alors que leur présentation et leur accrochage sur l'espace du mur les renvoie pourtant à une dimension picturale et spatiale. Un objet au statut encore mixte, dépassant la dialectique peinture-sculpture. La question des disciplines et des genres est bouleversée par cet objet, qui s'avère être l'œuvre d'un "artiste-ingénieur", comme le remarque Taraboukine dans son texte *Du chevalet à la machine*, publié à Moscou en 1923.

Calder et les *Mobiles*

Les sculptures de Calder, que Marcel Duchamp désignera sous le terme de *Mobiles*, sont pour certaines actionnées et mises ponctuellement en mouvement par des machines, générant un déplacement et produisant des sons. Il utilisera aussi, grâce à des formes extrêmement légères et aériennes, le mouvement de l'air dans d'autres sculptures. *Le Mobile*, objet se jouant des formes et des couleurs, des sons et du mouvement, questionne déjà les frontières et les limites, mettant en cause des modes de distinctions. On peut repenser à la distinction opérée par Lessing, entre les arts du temps et les arts de l'espace. Les *Mobiles* sont une forme de

prototype de la sculpture sonore, qui s'imposera ultérieurement dans les dispositifs ou installations de l'art des années 80.

3.1.6) Sortir de la peinture, interroger l'espace

Aboutir à l'architecture implique de sortir du plan pour ouvrir l'espace. La dimension spatiale, tout en étant liée à la question de l'assemblage ou à la mise en espace, dévoile, au travers des œuvres de Schwitters, El Lissitzky et Moholy Nagy, et de l'aubette de Arp, la volonté de formuler des propositions en liaison à l'architecture et à la tridimensionnalité. L'architecture, qui représente le mythe de l'œuvre totale, est en cela la somme de différents arts au début du vingtième siècle. Elle devient un outil d'expérience et de référence en pouvant se concrétiser comme un espace physique associant diverses pratiques telles que la peinture, la sculpture, le collage. La collaboration entre différentes pratiques est vue comme une possibilité d'établir de nouveaux axes de recherche et d'expérimentations. Le *Bauhaus*, le *Cabaret Voltaire* et certaines expositions indiquent une tendance forte à vouloir concevoir l'art comme un champ d'expérience et de pensée. Construire sur de nouvelles bases. Le caractère exploratoire contribue à une recherche perpétuelle des limites de l'art et commence à rendre ces frontières, dans certains cas, fluctuantes et perméables.

L'expérimentation des formes et des idées se concrétise par un fourmillement de projets et d'œuvres, qui contribuent à déterminer le champ des arts plastiques dans un espace d'évolution permanente, constituant une extension de ce domaine vers d'autres pratiques et marquant aussi une influence des arts plastiques sur d'autres domaines²⁷⁷.

²⁷⁷ Les innovations dans les arts plastiques influencent d'autres disciplines à l'image de la danse, de l'architecture, du design, du théâtre et de la scénographie.

3.2) Dada ou la prolifération des formes hybrides

3.2.1) Dada explose les cadres

Si un mouvement incarne, pendant la période moderne, une volonté systématique et déterminée d'expérimenter de nouvelles formes plastiques en transgressant toutes les conventions et en créant une pensée de la subversion, c'est le mouvement Dada. Pour reprendre le terme d'un ouvrage emblématique de Marc Dachy, il est plus approprié d'évoquer les Dadaïsmes²⁷⁸, car Dada est multiple, protéiforme, international, il comporte des attitudes très diverses et de nombreuses affinités. Dada se joue par ailleurs sur différents terrains, à partir de différents centres de gravité et se distingue comme un courant incarné par de multiples personnalités. Certaines se situant en dehors du mouvement, à l'image de Kurt Schwitters et Marcel Duchamp, qui sont néanmoins apparentés à celui-ci, bien qu'ils n'en fassent pas partie. Depuis le romantisme et dans sa continuité, de nombreux procédés sont réamorçés comme la question du montage, de la combinatoire, du hasard, de l'irrationnel, du fragment, de la laideur, du chaos... Multiplicité des expériences, idées très diverses, productions d'objets, de tracts et imprimés en tout genre, procession spectacle, assemblages divers, Dada se propage dans diverses directions. Ce mouvement tend principalement vers le quotidien et la dérision, questionnant la relation entre l'art et la vie.

Dada dissémine de multiples intentions et devient un terreau fécond pour l'avenir. Cette mise en crise généralisée de l'œuvre et de la définition de l'art, et de l'art lui-même, aboutit à de nombreux actes significatifs qui font basculer Dada davantage du côté de l'expérience, du processus, de l'action, que de l'objet fini. Les nombreux points de convergences et la volonté de tendre et de s'associer pour entreprendre un art novateur dévoile la proximité entre les constructivistes et les dadaïstes. Malgré des recherches formelles bien distinctes, on retrouve à l'image du *Merzbau* de Schwitters l'apport constructiviste, notamment dans la dernière version de ce projet.

3.2.2) Tendre vers l'architecture, pratique de l'espace : formes d'origine de l'installation et de l'environnement

Lissitzky et le *Prounenraum*

Lissitzky définit lui-même *Proun*²⁷⁹ "comme la station de changement de peinture à architecture"²⁸⁰. Ses peintures *Proun* vont intégrer l'espace, dans ce qu'il désigne comme un *Prounenraum*, indiquant l'abandon de la peinture au profit d'une démonstration picturale dans l'espace. Lissitzky n'hésite pas à déclarer que la peinture "de chevalet est arrivé au terme de sa vie en tant qu'œuvre d'art". Le *Cabinet des abstraits* et la conception de deux *Prounenraum* s'inscrivent dans une volonté de formuler un art nouveau, de toucher le quotidien pour transformer le monde. Si l'œuvre est conçue dans et par l'espace, qu'elle transforme, on peut citer d'autres œuvres qui s'inscrivent dans la même perspective, comme le *Merzbau* de Schwitters, déjà mentionné, ou *L'Aubette* de Hans Arp, Sophie Tauber-Arp et Théo Van Doesburg. La dimension spatiale de ce type d'œuvre nous fait penser inévitablement à des pratiques de l'art contemporain que ces gestes inaugurent, en l'occurrence l'environnement et l'installation. Ce type d'œuvre n'impose pas simplement une forme plastique singulière, mais devient très vite un dispositif, un agencement, contribuant à l'apparition d'un art de l'espace. Lissitzky considère les *Proun* comme des *stations intermédiaires* entre peinture et architecture.

Les sculptures de Lissitzky y ponctuent l'espace. Pour le *Cabinet des abstraits*, les formes quasi architecturales déploient une tonalité particulière et homogène, l'espace devenant uniforme, autant qu'une composition dans le cadre d'une peinture. Peinture et sculpture y sont associées et se complètent dans un espace entier : l'image devient relief, parfois mobile, elle

²⁷⁸ Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.

²⁷⁹ *Proun* est la contraction du terme *pro unovis* qui signifie "pour la création de formes nouvelles dans l'art".

²⁸⁰ Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 289.

se joue des catégories²⁸¹. Les structures architectoniques de Lissitzky indéniablement nous rapprochent de la question des environnements. Cet usage de l'espace n'est pas sans nous rappeler que Lissitzky, comme Schwitters, a révolutionné l'histoire du livre et qu'ils participent tous deux à un mouvement plus vaste initié par plusieurs artistes à la recherche d'un "art élémentaire". Proclamé en 1921, ce terme englobe une diversité de disciplines, que plusieurs artistes revendiquent, notamment Hausmann, Schwitters, Van Doesburg et Lissitzky, étant à la fois poètes, architectes, typographes, éditeurs de revues, scénographes ou hommes de théâtre. Le front ouvert par les dadaïstes, comme le rappelle Marc Dachy, est pluridisciplinaire²⁸² et global. Ces artistes l'investissent sans retenue en s'intéressant à toutes les formes d'expressions, allant de divers supports, de contenus éditoriaux (l'affiche, le journal, l'objet-livre...), à des formes de collaborations et d'interventions nouvelles entre divers domaines (performance, spectacle...). Van Doesburg, à la fois dadaïste et constructiviste, indique que "la vraie plastique paraît par mutation, quand l'évolution a fait son œuvre", marquant à la fois l'aspect expérimental et radical que les dadaïstes vont s'ingénier à porter par des innovations sur de multiples plans. Dans la revue *De Stijl* paraît "appel pour un art élémentaire", rédigé en 1921 par Hausmann, Arp, Pougny, Moholy-Nagy. Ce manifeste adressé "à tous les artistes du monde" comporte certains termes significatifs, dans lesquels on peut discerner la relation à l'hybride : "notre conscience des sources d'énergie qui s'entrecroisent inlassablement, modèlent l'esprit et structurent le temps, donnent naissance à l'art, chose pure qui (...), jaillit, élémentaire, de l'individu"²⁸³. La question de l'entrecroisement et du composite va dans certains cas provoquer l'hybridation, comme vont l'affirmer, par la pratique, les Dadaïstes, en sollicitant ce type d'actions, permettant ainsi à une multitude de formes hybrides d'apparaître.

²⁸¹ Voir Patrick de Haas, "D'un territoire à l'autre", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Dir. Laurence Bertrand-Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut, Paris, Ed. Ensba, 1997, p. 314. Patrick de Haas souligne que les objets tels que *Proun* ou le *Merzbau* sont "des objets mixtes et hybrides qui paraissent ne plus relever d'un territoire artistique repéré".

²⁸² Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 278.

²⁸³ Traduit dans Raoul Hausmann, Marc Dachy, *Courrier Dada*, Paris, Ed. Allia, 2004, p. 156.

Moholy-Nagy conçoit une exposition, *Fifo*²⁸⁴, à laquelle Lissitzky contribuera de manière très importante²⁸⁵, illustrant là aussi cette propension à décloisonner l'art, où cinéma et photographie intègrent un cadre général, l'optique étant d'aborder les relations avec le design, l'architecture, la publicité et le graphisme. Comme le remarque Jean-François Albéra, l'éclatement ou l'élargissement du cinéma à d'autres espaces²⁸⁶ le fait ici entrer de manière inédite dans l'espace d'exposition. La photographie était également devenue en Allemagne, déjà, un médium artistique à part entière que certains musées et kunsthallen exposaient en tant qu'œuvres plastiques, bien avant l'exposition *The family of man* organisée au MOMA en 1955. Si *Fifo* retient particulièrement notre attention, c'est parce qu'elle est conçue dans le cadre d'un dispositif spécifique, complexe, qui associe différents médiums au sein d'un parcours en fonction de multiples partitions de l'espace. Dans la continuité du projet *Proun*, Lissitzky élabore ici un prototype d'exposition où la nature du dispositif, proche de l'installation, notamment par sa mise en scène et l'addition des médiums, confère à sa présentation un aspect hybride et transversal.

De la pensée *Merz* au *Merzbau* de Schwitters

D'une tout autre nature, l'œuvre de Schwitters est liée à une conception générale de l'art, incluant autant le théâtre que la sculpture, la peinture que la poésie, le son que l'architecture, dans ce qu'il désignera comme une approche singulière de l'œuvre, une forme de totalité nommée *Merz*. Le *Merzbau* fait partie intégrante du projet *Merz*, qui implique tant l'ensemble de son travail que sa technique de création. Si *Merz* implicitement désigne un processus de transformation, il permet à Schwitters d'appréhender diverses disciplines, de manière transversale, tout en les incluant à une approche

²⁸⁴ *Fifo* est la contraction des deux mots *Film und Fotografie*.

²⁸⁵ Il sera responsable du pavillon russe.

²⁸⁶ François Albéra, " Les passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture", in *Qu'est ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Ensba, Fondation Cartier, 1992, p. 22-26.

spécifique²⁸⁷. Celle-ci correspond à une dynamique dada qui est de perturber de manière significative toutes les conventions.

Le *Merzbau* en est la parfaite illustration. Il est conçu comme une forme en évolution et qui se transforme au fur et à mesure de manière quasi organique. Ce projet, en outre, n'est pas non plus sans relation au vécu de l'artiste. Son titre, "cathédrale de la misère érotique", et quelques-uns de ses propos, indiquent ce rapport. *Le Merzbau* est un véritable assemblage dimensionné dans l'espace, dans lequel le spectateur doit pénétrer, et qui se compose au travers de plusieurs espaces ou "grottes", comme il les nomme. Le caractère hybride de cette œuvre est dû à plusieurs aspects : une œuvre à la fois composée de diverses formes plastiques et d'objets divers, ainsi que d'éléments autoréférentiels, marquant la volonté de construire à partir d'un amas d'objets et d'éléments récupérés, une construction composite et théâtrale.

La définition de *Merz*, si elle possède une visée totalisante, comporte aussi une réflexion où la question d'une hybridation généralisée est sous-tendue, tant par les moyens utilisés, que les pratiques d'interventions sollicitées, de natures très différentes, formant une sorte de langage pluriel improbable pour l'époque. Schwitters précise que *Merz* signifie "l'assemblage de tous les matériaux imaginables (...) et de tous les outils qui peuvent s'avérer utiles"²⁸⁸. Il donne une définition de la conception de l'œuvre, qui précisément peut être analysée comme une référence à l'hybride²⁸⁹. Par ailleurs, l'aspect évolutif du *Merzbau* est aussi lié à l'aspect transversal et évolutif de la notion *Merz*. Ce principe du *Work in progress* et de l'intervention conjointe d'autres artistes dans le *Merzbau*, renforce l'aspect hétéroclite et composite de cette structure, qui englobe divers objets se

²⁸⁷ *Merz* inclut *Merzbild*, *Merzbau*... Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 196.

²⁸⁸ "La peinture *Merz*" (1919), cité dans Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Ed. Minerve, 1998, p. 32.

²⁸⁹ Dans un texte de 1930, *Moi et mes objectifs*, Kurt Schwitters cite une expérience scientifique du domaine de la physique qu'il met en relation à l'art, où deux corps sont additionnés et forment un nouveau corps. Un des principes de l'hybride est justement que l'association de deux éléments en forme un autre. Cité dans Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 357.

disséminant à l'intérieur d'une architecture (la maison de Schwitters), et se propagent en croissant dans celle-ci.

"Construire un nouveau monde avec des débris", tel que l'énonce Schwitters²⁹⁰, n'est pas sans être lié à la question d'une structure, un objet architectural qu'il s'agira de définir. Un objet qui dessine la volonté de l'artiste d'articuler divers matériaux et de rechercher de nouvelles perspectives, dans un collage généralisable et extensible à l'espace. L'aspect théâtral des grottes, renforcé par la présence de certains objets pour une part autobiographiques²⁹¹, énonce déjà la question de l'installation et d'une mise en scène, qui, par son caractère évolutif et inachevé, lui confère de surcroît un aspect ambivalent.

L'aspect monumental de cette œuvre n'est pas sans nous rappeler certains dispositifs d'art contemporain. La définition proposée par Feininger²⁹² autant que le sens que lui donne Schwitters, évoquant « un tableau cubiste ou une architecture gothique », semble nous désigner le projet du *Merzbau*, son caractère à la fois utopique²⁹³ et autodérisoire. L'œuvre de Schwitters correspond à une entreprise où tout part du collage et de l'assemblage, et se décline dans une multitude de directions que l'artiste expérimente sans cesse, avec une très grande ingéniosité²⁹⁴.

²⁹⁰ Phrase célèbre de Schwitters. Cité par Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 347.

²⁹¹ Harald Szeeman mentionne la présence du buste de garçonnet d'un enfant de Schwitters, mort prématurément, et disposé à la première colonne *Merz*. Voir Harald Szeeman "l'immortalité n'est pas l'affaire de tout le monde." Propos sur l'œuvre d'art totale de Kurt Schwitters, catalogue *Kurt Schwitters*, Centre Pompidou, Paris, RMN, 1994, p. 371.

²⁹² « Exigeons, imaginons, créons la nouvelle construction du futur qui sera tout sur une seule forme : architecture, sculpture, peinture (...) comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi en devenir » Feininger, *Ibidem*, p. 371.

²⁹³ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, op. cit., p. 53. Citation de Hans Richter et commentaire de Labelle-Rojoux qui compare le *Merzbau* à ce qu'ultérieurement l'on nommera un environnement.

Le grand plasto-dio-dada-drama de Johannes Baader

Johannes Baader, un des dadaïstes les plus actifs du groupe de Berlin et architecte de formation, connu pour sa très grande excentricité, participe aux activités de Dada aux côtés de Hausmann, Grosz, Heartfield.

Entre objet et installation hétéroclite, fruit d'un projet collectif et démesuré, le grand plasto-dio-dada-drama de Johannes Baader est agencé au milieu d'une galerie investie par le groupe dada dans le cadre de la première *Internationale Dada Messe* à Berlin (organisée en 1920). Cette oeuvre est sans doute l'un des premiers « environnement-assemblage ²⁹⁵ » de l'histoire de l'art. L'assemblage de Baader est d'autant plus significatif qu'il intègre une exposition où de multiples objets et imprimés Dada sont accumulés dans l'espace, recouvrant les murs, donnant à l'ensemble un aspect chaotique, ce d'autant que des murs au plafond, tout est disséminé dans l'espace entier. Cette œuvre est le fruit d'une sorte de quasi-performance de la part des dadaïstes. Selon Baader, ce projet s'apparente à un montage, une sorte d'architecture qui se compose de cinq étages. Il en donne une description éloquente : "architecture monumentale dadaïste avec trois ensembles, un tunnel deux ascenseurs et une superposition cylindrique"²⁹⁶. Cette structure, par son ampleur et son caractère complètement en rupture avec l'époque est, comme le souligne Eberhardt Roters²⁹⁷, sans doute l'un des premiers grands montages de l'histoire de l'art. Elle exemplifie de manière particulièrement intense le caractère hybride de l'œuvre sur de multiples plans.

²⁹⁴ On peut citer deux œuvres remarquables qui illustrent la question de l'hybride : construction Merz, 1921 (assemblage), Mz Oskar, 1920 (collage).

²⁹⁵ Helen Adkins, "Première Messe-Dada Internationale Berlin 1920", in *L'art de l'exposition*, dir. Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, Paris, Ed. du Regard, trad. 1998 (1991), p.142.

²⁹⁶ Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté, op. cit.*, p. 184. Baader rédige des instructions et un descriptif : description des étages (1er : la préparation de l'Oberdada - 2^e : l'épreuve métaphysique 3^e : L'initiation - 4^e : La guerre mondiale 5^e : La révolution mondiale)

²⁹⁷ Eberhardt Roters, *Berlin 1910-1933 : architecture, peinture, sculpture, cinéma, théâtre*, Office du livre, Ed. Vilo, Fribourg, Paris, 1982, p. 86

3.2.3) L'activité mixte : déconstruire la peinture, déjouer l'image

Un des traits significatifs de l'activité des dadaïstes sera, en voulant "anéantir l'ancienne beauté", de s'attaquer de manière décisive aux catégories et normes édifiant le champ de l'art et de la peinture en particulier. Ils s'y emploient en faisant exploser littéralement les frontières et cadres de l'art par de multiples formes d'innovations, de transgressions, mais également par des manipulations et expérimentations de divers outils ou d'éléments souvent même étrangers au domaine de l'art. S'attaquer aux conventions de la peinture et de l'art en général s'avère donc un état d'esprit en soi. De tel sorte que cela nécessite d'aboutir à de nouvelles expériences, y compris en intégrant la poésie, le son, mais également des nouveaux procédés ou contenus tels que le cinéma, la photographie ou le collage, la publicité ou la machine, l'action et le quotidien, le politique et la provocation. Très vite l'activité Dada se détermine par l'importance des pratiques mixtes, du collage / montage, d'un rôle protéiforme du langage, d'un art de l'action, participant à dépasser le cloisonnement des disciplines, très strict jusque-là. Des disciplines délibérément mises en cause par des objets insolites, amorçant de nouveaux questionnements. Une des perspectives de Dada est de rapprocher l'art et la vie, dans une époque de destruction massive de l'humain, de barbarie généralisée (la première guerre mondiale). Dada est exemplaire face à ce chaos général, ce repli sur des nationalismes aigus et face à une idée de l'art obsolète, qui se comprenait dans une problématique entre figuration et abstraction.

Arp

Les reliefs réalisés par Arp, qui ne possèdent aucun cadre, malgré leur accrochage mural, laissent ainsi les pleins et les vides apparaître et dévoilent leur épaisseur, déstabilisant la question de la discipline peinture-sculpture. Ces objets mettent en jeu la matière des éléments trouvés et assemblés, sur lesquels la peinture est intégrée au travers de multiples dimensions, comme dans l'œuvre *Forêt, formes terrestres* (1916). Les titres qu'il leur donne, à l'image de *Torse-nombriil*, indiquent une approche se situant entre

l'abstraction de la forme et une projection possible du réel. La juxtaposition de deux noms sans lien apparent dévoile le statut « hybride » de ce type d'objet, même si pour Arp le titre est l'occasion également de suggérer un "univers poétique"²⁹⁸. Reliefs, collages, assemblages, sculptures, certaines œuvres de Arp laissent apparaître un caractère résolument hybride, dont on retiendra particulièrement ces reliefs. Arp aura également marqué l'histoire de l'art par un geste devenu emblématique, en laissant des papiers tomber sur un support, qu'il va coller tels quels (série de collages 1916-1917). La question de la composition par le geste de l'artiste est ici clairement mise à mal, le collage étant la source d'une action. Le hasard mis en jeu, autant que l'arbitraire, déjoue dans ce type d'œuvre les règles d'une abstraction où les formes étaient méticuleusement agencées et ordonnées.

Raoul Hausmann

Défiant les catégories et disciplines, l'œuvre de Hausmann est à la fois prolifique et son caractère précurseur, par de multiples apports, retient notre intérêt. Dans la seconde soirée de la *sécession de Dada* à Berlin, il met l'accent sur un texte, "nouveau matériau en peinture", qui incarne une nouvelle voie en souhaitant intégrer tout ce qui peut concourir à l'autonomie de l'expression artistique, y compris le littéraire, le social ou le politique... Dada est ainsi non pas perçu comme un courant artistique, mais davantage comme "une situation de vie, une forme de mobilité interne"²⁹⁹. Cette composante se retrouve dans son œuvre, où la question du style et d'une systématisation des inventions est délaissée au profit d'une recherche constante et démultipliée. Hausmann réalise les premiers collages abstraits et assemblages divers qui le mènent très vite à concevoir les premiers photomontages. On retiendra notamment *ABCD 23-24*, *Elasticum* (1920), *Dada Cino* (1920). La question du collage, qu'il mêle habilement à la photographie, mais aussi à un usage débridé de la typographie et du dessin, fait glisser l'art à proximité du champ de la communication, ou plutôt de ses multiples modalités et capacités de détournement. Il inscrit l'image dans un champ de plus en plus vaste où, grâce à un mélange d'éléments

²⁹⁸ Laurent Le Bon (Dir.), *Dada*, Centre Pompidou, catalogue d'exposition, Paris, 2005, p. 102.

²⁹⁹ Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 159. Voir citation de Raoul Hausmann à ce propos.

hétérogènes et divers, apparaît un nouveau type de visuel que l'on va pouvoir relier au procédé du montage³⁰⁰ : une mise en scène, où la question du mouvement, du cinéma et de la théâtralisation du réel deviennent de plus en plus convaincants. L'un de ses collages (aujourd'hui perdu), souvent cité comme le premier photomontage, énonce cette relation entre cinéma et peinture. Son titre, *Cinéma synthétique de la peinture* (1918), évoque une composition, un montage d'images fixes en référence à l'image en mouvement que représente le cinéma. La multiplicité des associations, en outre, en fait aussi un "anti-tableau"³⁰¹. Le caractère hybride de certaines de ses œuvres se joue dans ces rapports proliférants d'interpénétrations des médiums et des genres. *L'esprit de notre temps* (1919), une création majeure de l'univers Dadaïste³⁰², témoigne de cette inventivité et du caractère irrévérencieux de nombreuses propositions. Le projet, empli de fragments, oscille entre sculpture, assemblage, objet mixte, étant conçu à partir d'éléments hétéroclites qui n'ont plus rien à voir avec la figuration, laissant apparaître une tête mécanique, entre la figure et la forme hybride. Certains de ses photomontages, à l'image de *Selbstbildnis als Dadasoph* (1920), montrent également une forme de créature hybride, entre machine et forme humaine. Ses inventions se concrétisent aussi sur d'autres terrains, notamment la poésie et l'imprimé, avec le poème affiche et le poème phonétique. Il conçoit bien plus tard un traité d'optophonétique. Pour Hausmann, comme le précise Dachy, "toutes les formes d'expression artistique étaient reliées, et dans ce cas la danse et l'architecture ou même davantage, une sorte de construction globale du monde"³⁰³. Hausmann en effet se préoccupe de la matérialité, il exprime ses intentions sur le plan visuel et verbal dans son ouvrage *Matériaux de la peinture, sculpture, et architecture*, publié à Berlin en 1918. Cet ouvrage illustre ces expérimentations radicales fondées sur la combinaison de multiples

³⁰⁰ Voir la déclaration de Raoul Hausmann dans *Courrier Dada* (1948). Raoul Hausmann considère que le photomontage est "un film immobile" et évoque le fait que les dadaïstes "furent les premiers à recourir au matériau photographique pour créer, à l'aide d'éléments pris à rebours de leur signification ou dans leur acception la plus aberrante, un nouvel objet, qui arrachait au chaos des guerres et des révolutions une image entièrement neuve". Cette définition, par son caractère, est très proche de la problématique de l'hybride. Cité dans Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, op. cit.*, p. 149.

³⁰¹ Laurent Le Bon (Dir.), *Dada, op. cit.*, p. 472.

³⁰² Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, p. 183.

techniques artistiques ainsi que sur les innovations dans le champ de la typographie.

Parmi les autres innovations touchant à la question hybride, on peut citer plusieurs œuvres réalisées par d'autres artistes du mouvement Dada, allant des arts plastiques au champ de la poésie. On abordera quelques cas.

Picabia

Picabia, avec *L'oeil cacodylate* (1921), conçoit une peinture remplie de signatures d'artistes, de collages, de dessins et d'écrits en tous genres (jeux de mots, aphorismes...). Il détourne ainsi la peinture pour la rendre encore plus atypique et explosive. Ses peintures sont des alliages entre des éléments mécanomorphiques et des images réalistes (comportant parfois de nombreux détails). Dans certains cas, ces images correspondent à des schémas ou signes abstraits, qui sont cumulés avec des corps à l'image de *Chariot* (1922-1923) ou de *Ophophone I* (1922). Les tableaux *Prenez garde à la peinture* (1916), *La danse de saint guy* (1919-1949), marquent l'expression d'une poétique de l'insurrection liée à l'image. Picabia nous montre comment, par l'usage de nombreux gestes communs, il n'a cessé de détourner ou plutôt retourner la peinture contre elle-même, y compris dans la manière de produire la peinture. Il utilise ainsi la copie, la peinture industrielle ou mêle l'inscription de textes aux images de manière souvent iconoclaste pour nombre de ses réalisations. Cette dimension provocatrice, alliée à son activité multiple au travers de la revue 391, ainsi que sa participation au ballet *Relâche*, montre que Picabia se déplace sur des terrains très différents. Son irrésistible ironie, et son dialogue à distance, y compris avec Duchamp, au travers de sa peinture *Le double monde*, et sa fameuse inscription³⁰⁴, nous rappelle son humour que l'on retrouve dans sa célèbre réplique : "à part Picabia, il n'y a rien de nouveau que Picabia".

³⁰³ Marc Dachy, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 163.

George Grosz

Remember uncle August, the Unhappy Inventor. Ein opfer der Gesellschaft (1919), véritable tête hybride, oscille entre figure et forme hybride. Traduisant une sorte d'assemblage de formes, ce collage déroutant où les objets ponctuent l'image, renforce le caractère particulièrement monstrueux et singulier de ce portrait.

Annah Höch

Annah Höch peut-être mentionnée autant pour son travail lié au photomontage, parfois d'une redoutable efficacité, que pour sa collaboration au *Merzbau*. C'est sans doute par son activité de collage de patrons qu'elle explore un univers de formes spécifiques poussé à un certain paroxysme, en touchant à l'ornement et au purement décoratif. Chez Annah Höch, les motifs de patrons insérés avec délicatesse accentuent encore l'aspect subversif d'œuvres visuellement très formelles. Certains photomontages retiennent notre attention et s'avèrent saisissants comme dans le cas de *Staatshaüpter* (1918-1920), *Hochfinanz* (1923), *Schnitt mit dem Küchenmesser* (1919-1920). Ces images totalement hybrides mélangent motif et réalité, fond et forme, graphisme, photographie et collage. Elles affirment l'aspect très engagé, politiquement, de son œuvre. La lecture de certaines de ses productions désigne des quasi monstres hybrides, décuplés, démembrés, par une succession de fragments réels, à l'image de l'œuvre intitulée *Gerhardt Hauptmann* (1919).

Paul Citroen

La ville, à l'image de *Gross Stadt* (1923), est un gigantesque collage, incroyable, conçu à partir d'images de journaux assemblés et juxtaposés, créant un espace disproportionné. Une ville imaginaire et proliférante, complètement constituée à partir de greffes successives où s'amoncellent une multitude de détails.

³⁰⁴ L'inscription "LHOOQ", sujet central de cette peinture, renvoie à la *Joconde*, que Duchamp avait

Laszlo Moholy-Nagy

Moholy-Nagy, par plusieurs aspects, imprègne son œuvre de la question de l'hybride : les photomontages des dadaïstes influencent sa recherche et lui permettent de formuler une variante, ce qu'il nomme "photoplastik". Un terme annonciateur de ce glissement inéluctable du domaine de l'image photographique vers les arts plastiques, qui sera principalement matérialisé par l'identité de la "photographie plasticienne", selon l'expression de Dominique Baqué. Ce terme montre à quel point, pour cet artiste, l'univers de la photographie intègre l'image, au sein de ce que l'on nomme aujourd'hui les arts visuels et implique une influence constante de l'histoire du champ de la peinture, comme on l'observera dans l'art contemporain. Les "telephone pictures", tableaux téléphonés, anticipent sur un autre plan un des gestes présents dans l'art conceptuel. Les photogrammes qu'il réalise sur le plan technique sont des compositions photographiques conçues par et à partir de la lumière. Elles sont marquées par l'influence de la peinture constructiviste, dont Moholy-Nagy sera l'un des principaux protagonistes. Ces photographies sans appareil où la lumière devient un outil, sont assimilables à des "gravures", et son travail se rapproche ici de productions réalisées par Man Ray et Christian Schad, dans le même registre. Son ambitieuse conception d'un *Espace du présent*, une exposition multimédia³⁰⁵ qu'il n'a pas pu faire aboutir au musée de Hanovre, suite à l'arrivée au pouvoir des Nazis, ainsi que son engagement au Bauhaus, puis son enseignement dans les grandes écoles d'art américaines, ainsi que son travail théorique, font de lui un des artistes majeurs de ce siècle. Son *Licht-Raum Modulator* (1922-1930),

parodiée, n'hésitant pas à utiliser cette inscription sur une peinture reproduisant le célèbre tableau.

³⁰⁵ Dans la lignée de l'exposition *Film und Foto (FIFO)* organisée par Moholy-Nagy sur des principes quasi similaires, celui-ci devait concevoir une exposition rassemblant cinéma, photographie, typographie, avec des appareils de projections et des machines lumineuses. La commande de *l'Espace du présent*, par le conservateur Alexandre Dorner, un objet que nous qualifierions aujourd'hui du terme multimédia, rassemblait diverses formes de production, dont ont été conservés les plans et descriptions : "architecture, film, photographie, scénographie, théâtre, affiches, tissus, tapisseries, mobilier, vaisselle, danse, sport, techniques de construction industrielles, voitures et avions. Dans cet espace la différence entre originaux et copies n'avait plus cours. Ce dernier était conçu pour être constamment réactualisable", cité dans Marilyn Molinet, *L'art de la crise*, op. cit. p. 230. Alexandre Dorner, le directeur du musée de Hanovre, avait passé commande de ce projet dans la continuation de *l'Espace des Abstraits*, déjà réalisé par Lissitzky au sein de ce musée. Voir aussi *L'art de l'exposition*, dir. Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, op. cit., p.155.

véritable dispositif scénique et tournant³⁰⁶, ouvre des perspectives cruciales, notamment sur l'art en mouvement, ainsi que sur la projection lumineuse comme forme d'art, inspirant sur d'autres plans les dispositifs générant diverses formes d'installations ainsi que la relation entre art et machine.

Christian Schad

Christian Schad et Man Ray font, eux aussi, le même genre d'expérience que Moholy-Nagy, en utilisant la lumière, découvrant divers jeux d'expérimentations : les *Schadographies* de Christian Schad sont les premières expériences conduites dès 1918³⁰⁷. Schad a inventé la technique du photogramme en concevant des images complexes mêlant typographie et objet, réel et irréel, au point que ces images apparaissent comme venant d'un monde quasi fantastique, s'inscrivant dans un domaine entre photographie et composition picturale.

Man Ray

Les rayographies, produites par Man Ray sur le même principe, apparaissent comme des formes très sophistiquées, réalisées pourtant à partir d'éléments rudimentaires. La maîtrise de Man Ray lui permet d'obtenir des jeux de formes très subtils. La technique de l'aérographe lui avait déjà auparavant fait recourir au processus de projection pour réaliser des images, telles que *Champs délicieux* (1922), et dont l'objet évoque les images botaniques. L'univers d'objets³⁰⁸ qu'il projette au sein de l'image renvoie au fantastique, à la question du corps et de l'organique. Mais peut-être l'un des actes les plus subversifs de l'époque reste-t-il *L'élevage de poussière* (1920), qu'il réalise conjointement avec Marcel Duchamp. Après avoir laissé la poussière s'accumuler pendant 3 à 4 mois sur un grand verre, les deux protagonistes décident de photographier le résultat. Une lumière éclaire le verre que Man Ray photographie, l'image devenant un révélateur de cette expérimentation, cette quasi-performance. Elle laisse apparaître un paysage presque lunaire, floconneux, digne d'un film de science-fiction. Une autre œuvre de Man Ray retient l'attention, peinte sur verre à l'aérographe : *L'impossibilité* (1920)

³⁰⁶ Dispositif qui projette une suite d'ombres sur les murs de l'espace d'exposition.

³⁰⁷ Laurent Le Bon (Dir.), *Dada*, op. cit., p. 866.

montre le jeu subtil entre la production d'une image et l'univers de la peinture, que cette image sophistiquée dévoile. La nature ambivalente de cette image se joue également dans un usage méticuleux d'une typographie et d'un collage visuel, entre l'écrit et l'image. L'objet sort ici du champ de la représentation traditionnelle. Man Ray, dans d'autres types d'œuvres, utilise également des éléments du quotidien qu'il détourne en s'éloignant très clairement du champ sculptural traditionnel, à l'image d'*Obstruction* (1920) et *Moving sculpture* (1920). Ces œuvres illustrent cette irruption du quotidien dans l'art et d'une poésie de l'instant se jouant dans le regard sur le réel.

Le cas Duchamp

Marcel Duchamp à bien des égards joue un rôle décisif, que cela soit par son attitude iconoclaste ou par sa volonté de concevoir l'art en relation à la question du concept, en se dirigeant vers un art comme idée en tant qu'idée³⁰⁹. Son œuvre multiple et polymorphe imbrique une diversité de supports et formes d'interventions. Écrits, objets, maquettes, installations, dessins, sculptures, expériences diverses et ready-made, se complètent dans une logique à la fois de déclinaison, et de structuration d'un processus déterminant une forme d'art, au sein d'un registre en constante évolution. Un trait significatif, qui va s'affirmer dans son travail, sera le refus d'inclure l'art dans une catégorie esthétique, pour le sortir de ce qu'il nomme "une conception rétinienne". En effet Marcel Duchamp a été influencé par la pensée anarchiste de Max Stirner, et par Léonard de Vinci qui déclarait que la "peinture est chose mentale". Cette réflexion va particulièrement s'imposer quand Duchamp décide de ne plus peindre. Son *Nu descendant l'escalier* est déjà un modèle de déstabilisation et de détournement du sujet académique, et de surcroît un mélange de cubisme et futurisme, qui la rend inclassable, lui donnant déjà un caractère mixte. Un intermédiaire entre ces deux approches du réel, pourtant bien divergentes.

³⁰⁸ La "beauté de la matière n'appartient à personne car elle est désormais un produit physico-chimique" selon Tzara. Laurent Le Bon (Dir.), *Dada, op. cit.*, p. 646.

³⁰⁹ Précepte énoncé par Joseph Kosuth "art as idea as idea".

Prendre une autre mesure du monde et de l'art (voir son œuvre *Stoppage étalon*) lui permet d'envisager un projet qu'il pense en dehors du champ de l'art, et particulièrement d'une conception stylistique. Ses notes, dessins et objets préparatoires au *Grand verre* en font un modèle pour l'art en tant qu'activité de réflexion, et montre que désormais une « œuvre » doit être comprise dans un ensemble, un projet, ce que l'on déterminera plus tard comme étant une architecture ou une démarche générale. Pour le *Grand verre*, appelé aussi *La mariée mise à nu par ses célibataires (1915-1923)*, l'hybridation se joue quasiment sur plusieurs plans. Le double titre révèle une première indication, la dualité omniprésente dans cette œuvre, mais il signifie également le support de l'expérience (en dehors d'un fond, en dehors du cadre de la peinture). Une surface de l'action possible, à la fois translucide et espace possible d'une composition, voire d'une projection, comme Duchamp l'avait souhaité initialement, la plaque de verre correspondant aussi à l'équivalent potentiel d'une diapositive ou d'un support de projection. Le sujet de cette œuvre est une "machine hybride et antropomorphe, mi-humaine, mi-artificielle"³¹⁰ selon Florence de Mèredieu, notamment en raison des descriptions de Duchamp qui l'assimile à une machinerie et parle à son propos "d'appareil célibataire" ainsi que de "machine célibataire". Duchamp légitime le recours à la métaphore pour un projet qui pourtant évite soigneusement la peinture symbolique et son univers, et de surcroît paraît assez abstrait, se comprenant comme une forme schématique. Malgré une interprétation très symbolique de la "rencontre", ce qui est visible sur le *Grand verre*, semble plutôt s'apparenter à des signes formels, le verre renforçant l'opacité du projet, car il demeure et représente à la fois le vide et la transparence, tout en ayant la possible fonction de projection (le verre comme support) et la capacité pour Duchamp de ne pas intervenir sur le fond de cette image. Une image problématique, le verre servant ainsi de « fond », tout en devenant un matériau prépondérant dans son œuvre pour un autre motif, car l'autre aspect privilégié par les recherches de Duchamp va concerner les phénomènes optiques et leurs divers usages. Son intérêt pour la Renaissance, notamment la mise en pratique des phénomènes de perspectives et d'anamorphoses, le rapproche à nouveau du champ

³¹⁰ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 233.

d'influence de Léonard de Vinci. Le *Grand verre* s'apparente ainsi à un condensé d'idées³¹¹, il ouvre l'espace à la troisième dimension, et semble selon Duchamp pouvoir intégrer l'univers de la quatrième dimension par un système de projection d'images qu'il aurait souhaité initialement réaliser. Le *Grand verre* correspond en quelque sorte aussi à une véritable machine à vision, projet inachevé selon Duchamp et qui, avec la marque de sa fêlure (le verre sera endommagé), fait "redescendre l'œuvre sur terre"³¹². La fêlure induit un aspect imprévisible, cette œuvre pouvant paradoxalement se comprendre comme "un chef-d'œuvre" alors qu'il en est l'antidote. Car désormais selon ces caractéristiques, cet objet n'est plus transportable et devient de ce fait unique, irremplaçable, voire comme l'indique Francis Nauman non copiable en réalité³¹³. Par ailleurs on peut remarquer sur le *Grand verre* la présence de la *Broyeuse en chocolat* ou la *Lentille kodak* et *Les neuf moules malic*, peints sur le verre et qui s'avèrent être des éléments littéralement transplantés par Duchamp sur cette surface. Des motifs qu'il a auparavant déjà étudiés, décrits et utilisés dans d'autres projets et qui dans le cadre de croquis, ont à l'avance été élaborés pour être mis en scène dans ce dispositif visuel que représente de manière ambivalente le *Grand Verre*. Dispositif hybride, dispositif montage, car cet objet "ébranle totalement toutes les idées reçues en ce qui concerne la nature fondamentale de la peinture, à savoir qu'il s'agit d'une image et d'une surface qu'il faut regarder, plutôt que regarder à travers"³¹⁴.

Le choix du verre permet d'éviter à Duchamp "l'idée de patte, de matière"³¹⁵ et ainsi de sortir de l'espace de la peinture, tout en attribuant à cette œuvre une complexité indéniable, notamment en jouant des propriétés du matériau. Le verre est lisible des deux côtés, à la fois transparent et opaque, il devient

³¹¹ Francis Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Ed. Hazan, trad. 2004 (1999), p. 269. Duchamp en réalisant le *Grand verre* voulait y imprégner "quelque chose qui ne serait pas anecdotique" mais plutôt "quelque chose d'autre, où la matière grise interviendrait comme un instrument de mesure".

³¹² Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 234.

³¹³ Francis Naumann, *Marcel Duchamp l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, op. cit., p. 290 et p. 276. Les répliques produites diffèrent ainsi toutes de l'original, amenant une forme de contradiction que Duchamp intègre à son projet, dans lequel il voulait déstabiliser la question du chef-d'œuvre et de la valeur de l'œuvre originale.

³¹⁴ M. Vellay et K. Frampton, *Pierre Chareau*, Paris, Ed. du Regard, 1984, p. 244. Cité dans Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 142.

une possible diapositive ou lentille qui nous renvoie éventuellement "à un spectacle qui se déroule ailleurs, dans un autre lieu, une autre dimension". Son installation *Étant donné*, dans ce registre, serait à l'inverse une scène qui cette fois est rendue visible sans filtre, ni forme de projection du point de vue de la conception-même du dispositif, qui place délibérément le visiteur comme un spectateur, ou plus précisément un voyeur. Sur ce point, Duchamp, en procédant à la reconstitution d'une véritable installation derrière la porte, scénographie par avance la rencontre avec *l'image perceptible*. Duchamp accentue ainsi le poids du réel et l'intrusion du regard, même si, dans ce cas, le spectateur est laissé délibérément à distance par le dispositif : le spectateur voyant la scène uniquement à partir de deux œillets, possède seulement un point de vue volontairement restreint et contrôlé, alors que derrière la porte se dissémine le réel ou plutôt une mise en scène d'un fait. La peinture n'est plus présente, elle s'efface définitivement devant le réel, l'expérience, ici une forme de théâtralisation initiée dans le cadre d'un dispositif, ce que Duchamp nomme une "approximation démontable"³¹⁶. Un environnement qui englobe l'ensemble d'un espace où le spectateur est mis en situation (devant la porte vétuste d'une grange). Le spectateur, placé dans la position du regardeur, est cependant obligé de voir l'oeuvre à partir d'un seul point de vue (les œillets) et d'entrevoir cette fois le réel dans toute sa crudité. Face au *Grand verre* qui demeurerait à cet égard complètement éloigné du réel, *Étant donné* semble être un projet conçu comme par inversion du schéma de vision qu'opère Duchamp. Du schéma symbolique (le *Grand verre*) on retourne à une perception d'hyperréalité, là aussi, plus impressionnante qu'une représentation peinte, car cette reconstitution du réel se veut à l'évidence comme une mécanique destinée à troubler le spectateur regardeur.

Parmi d'autres oeuvres qui touchent à la question de l'hybride, chez Marcel Duchamp, on peut mentionner certains types de ready-mades en fonction de leurs spécificités, à l'image des *ready-made assistés*, mais aussi d'autres

³¹⁵ Pierre Cabannes, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Ed. Somogy, 1995 (1967), p. 71-72.

Cité dans Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 141.

³¹⁶ Ferrier Jean-Louis (dir.), *L'aventure de l'art au XXe siècle*, op. cit., p. 648.

objets comme *La boîte en valise* ou *La boîte verte*, même si en raison de l'aspect considérable de son œuvre, d'autres projets mériteraient aussi d'être analysés...

La boîte en valise qu'il nomme aussi *Musée portatif*, est un chef d'œuvre d'hybridité, car il concentre l'idée qu'une œuvre est multiple, générale, et qu'elle peut aussi se comprendre comme un projet. Ce travail dévoile une autre constante de la démarche de Duchamp, qui intègre à la fois des multiples des reproductions et des duplications de cet objet en nombre limité. L'œuvre se confond avec l'objet et réciproquement. Ces procédés seront d'ailleurs utilisés par Duchamp pour faire reproduire certains de ses ready-made disparus, ou pour faire réaliser certaines œuvres à quelques exemplaires. Le *Musée portatif* est en outre une vision ironique où l'œuvre, comme Duchamp l'a indiqué, peut redevenir mobile³¹⁷ et transportable, la désacralisant ainsi de manière irrémédiable, mais de ce fait aussi son lieu de consécration et de prédilection, le musée. Le concevoir à partir d'une boîte, ici de surcroît comprenant des reproductions d'œuvres à petite échelle, lui confère un caractère particulièrement hybride et inclassable, renvoyant ce projet aussi bien à l'univers du livre, de l'objet, de l'archive, que celui de l'imprimé. Le *Musée portatif* peut aussi devenir un élément consécutif ou faisant partie intégrante d'une œuvre, en symbolisant son extension.

Les diverses formes de ready-made marquent aussi l'intention de l'artiste de mettre en crise le statut de l'œuvre tout en cherchant à établir diverses variantes et un langage singulier. Duchamp va concevoir une diversité de ready-made dont chaque catégorie sera distincte : ready-made assisté, ready-made préparé, ready-made aidé, ready-made imprimé, ready-made imité, ready-made rectifié. Parodiant la Joconde, en lui ajoutant une moustache et une inscription (LHOOQ), Duchamp la consacre comme une sorte d'hybride, à la fois sur le plan symbolique (la figure de l'hybride étant convoqué par l'ajout de la moustache), et sur le plan formel, en la réduisant à une carte postale, et en la réutilisant sous diverses variantes, dont une table à repasser. L'image devient objet dérivé, elle ne possède plus une identité,

³¹⁷ Duchamp a aussi conçu sur cette même thématique une sculpture de voyage.

mais devient fluctuante, mobile. L'inversion se situe ici dans le fait que l'œuvre ne vient pas du quotidien, mais y retourne. Elle prend le statut d'objet, devenant particulièrement évocatrice de la logique à laquelle s'emploie Duchamp, de brouillage systématique des catégories, des normes, des fonctions et des valeurs.

Si quelques ready-made illustrent la question de l'hybridation, cependant qualifier tous les ready-made systématiquement d'hybrides serait absurde. Certaines de ces propositions ne sont que des objets replacés dans un autre contexte à l'image du *porte bouteille* ou de la *pelle à neige*. Considérer qu'un objet quotidien, parce qu'il est nommé art, lui conférerait un caractère hybride serait indiscutablement confondre l'hybride avec l'insolite, et avec une approche novatrice qui s'affirme dans sa conception³¹⁸.

Roue de bicyclette, de par sa nature, composée d'une roue assemblée à un tabouret et disposé dans l'espace comme une sculpture, peut-être analysée comme un objet hybride à part entière. Ce ready-made aidé, assemblage incongru, manifeste l'idée de transgression que Duchamp s'emploie à développer dans diverses directions. Il cherche avant tout à ne pas se répéter tout en construisant un projet à l'image du *Grand verre*, "non du point de vue rétinien, mais du point de vue du conceptuel"³¹⁹.

Si Duchamp est un des artistes déterminants de l'art moderne, c'est parce qu'il va contribuer à édifier une autre approche de l'art dont "l'identité est d'ordre conceptuel"³²⁰. La problématique de l'hybride, présente à de multiples reprises dans son œuvre, tient sans doute à la nature de ses partis pris, assez radicaux et novateurs. Ce caractère s'affirme nécessairement parce que Duchamp perturbe le champ des catégories traditionnelles, tout en jouant de principes inédits pour constituer une pratique. Il réorganise de manière insolite la redéfinition du champ de l'art, faisant de l'expérience, la

³¹⁸ Ghislain Mollet-Viéville traduit le ready-made en ces termes : "c'est l'oeuvre d'art rendue à sa substance artistique la plus pure, une œuvre qui se réduit à un signe à la fois intangible et irréfutable ne nous disant rien de plus que « ceci est de l'art »". Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Ed. Skira, 1995, p. 65.

³¹⁹ Duchamp cité dans Francis Naumann, *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 244.

³²⁰ Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, *op. cit.*, p. 65.

manière de concevoir, un processus déterminant à part entière³²¹, y compris en y incluant la lecture et la réception de ses productions.

3.3) Du dadaïsme au surréalisme

3.3.1) L'expérience surréaliste

Si le dadaïsme a particulièrement suscité les formes d'hybridations les plus diverses, certains aspects ou gestes seront également intéressants à analyser dans le surréalisme, notamment l'expérience du cadavre exquis et certaines œuvres atypiques. Par ailleurs certains membres issus du groupe Dada auront une importance indéniable dans le mouvement surréaliste et s'inscriront dans une forme de prolongement, à l'image des expérimentations très diverses de Max Ernst et d'une approche de l'art qu'André Breton a manifestée de manière exemplaire avec sa collection, mêlant les arts du monde à divers objets insolites ou burlesques, et aux œuvres d'art les plus novatrices de son temps.

Max Ernst

Max Ernst incarne à la fois Dada, dont il sera un membre actif, et le surréalisme, auquel il va adhérer ensuite, tout en restant fidèle à l'esprit Dadaïste par la poursuite assidue de ses expérimentations, qui lui feront découvrir de nouvelles techniques et sans cesse explorer la question de l'imaginaire. Ses collages et photocollages, entre formes abstraites et signes tirés du réel, par une savante organisation de l'image, expriment un univers proche de la peinture. Cet aspect est d'autant plus flagrant qu'il se sert de diverses techniques, à l'image du trompe-l'œil, dans certaines de ses compositions. Il considère que le collage n'est pas simplement l'acte de coller, mais une véritable forme organique. Dans son *Histoire naturelle*, il

³²¹ On peut assimiler ces ébauches, notes préparatoires, commentaires, reproductions, puis duplications, à une pratique constituant l'architecture de son œuvre. Une architecture proliférante,

mêle au dessin plusieurs techniques faisant apparaître sa prédilection pour la figure du monstre hybride, qui ressurgit sans cesse et entre en dialectique de manière malicieuse et déconcertante avec des formes plastiques diverses. On peut retenir, dans sa production, les œuvres *Le paysage aux feuilles* (1920), *La chute d'un ange* (1922) ou *Die chinesische Nachtigall* (1920), où la question de l'hybride est prégnante. *L'ascaride de sable*, entre signe et réel, abstraction et figure, est une œuvre composite et hybride tout comme, sur un autre plan, *La chute d'un ange* s'apparente à une véritable greffe visuelle, entre peinture et collage. La technique du frottage, du grattage et les collages de Ernst montrent une inventivité que l'on retrouve aussi dans ses paysages oniriques et surréels oscillant sans cesse entre fantastique et réalité³²². Il découvrira l'existence réelle de certains de ces paysages dans le désert américain en même temps que la culture indienne qui le fascine et lui inspire un geste, l'oscillation, dont il fera part à Pollock, et que l'on nommera plus tard le dripping³²³. L'importance de cette découverte se révélera par la suite comme étant un élément majeur de l'histoire de l'art, quand on connaîtra l'influence déterminante de ce geste sur les avants-gardes de l'art contemporain, et en particulier sur l'engagement du corps dans la pratique de la performance, y compris dans l'acte de produire une œuvre.

Breton

Personnage clé du surréalisme, instigateur des manifestes de ce mouvement, écrivain, artiste, théoricien et collectionneur, Breton incarne la mouvance et le passage de Dada au surréalisme, l'héritage d'une pensée subversive qui restera une source d'inspiration. Diverses expérimentations, l'écriture automatique par exemple, qu'il initie avec Soupault, et davantage encore la volonté « de rapprocher deux réalités distantes afin d'en tirer une étincelle », renvoient de manière incontournable à la question de l'hybride, du mélange des genres et des liaisons figure-forme hybrides. Des liaisons que réactive de manière éclatante le surréalisme en faisant une part

variable et déclinable sous de multiples aspects. Une production dont la relation à l'art contemporain montre qu'il ne s'agit pas là que d'un fond documentaire, mais bien d'un objet protéiforme et mouvant.

³²² La série sur les temples ou les forêts dévoile ce monde intérieur.

³²³ Les indiens hopis lors de ce rituel projetaient de la peinture avec divers outils en impliquant leur corps de manière significative.

importante au grotesque, au monstrueux, à l'irrationnel, au fantastique et au hasard. Le jeu du cadavre exquis est à cet égard une expérience collective où chaque participant conçoit un morceau de l'œuvre parfois sans connaître ce qui l'a précédé. Quelques cadavres exquis seulement sont à cet égard hybrides, lorsque le mélange des styles produit une forme d'œuvre inclassable et atypique, car dans de nombreux cas, le cadavre exquis, malgré une diversité d'interventions, conserve un aspect stylistique uniforme.

Breton représente peut-être plus que tout autre personnage cet éclectisme de la période moderne, fascinante, car elle multiplie les perspectives et matérialise un champ d'expériences, tout en révélant une ouverture décisive vers les arts du monde, qui constituent un de ses principaux champs d'influence pour concevoir un art autre. Une pensée de l'art qui se structure en dehors de la tradition des Beaux-arts et renvoie à une identité complexe et cosmopolite. S'inscrivant résolument contre une vision occidentaliste du monde, qui légitime le colonialisme et sa volonté de se concevoir comme un modèle dominant, sa collection est à cet égard sans doute l'un des dispositifs les plus impressionnants de ce siècle, multiforme et multipolaire. Mélangeant de manière très aléatoire sculptures, masques, peintures, objets artistiques et cultures du monde, objets de toutes sortes et principalement d'Afrique, mais également une diversité d'œuvres modernes (constructivisme, Picasso, Duchamp, dadaïsme, futurisme, surréalisme...). Cette collection constitue un univers fascinant et hybride, y compris dans les modalités même de sa présentation, touchant autant au composite qu'à un anticonformisme marqué.

Par ailleurs Breton, dans sa propre production, dans le domaine de la poésie, réalise des œuvres hybrides, notamment des formes mixtes à l'image de *Rêve-objet* (1935), de *Page-objet* (1934), et *Poème-objet : Le langage des fleurs* (non daté). Breton, commentant certaines œuvres de Gorky, utilisera le terme de "cryptogrammes hybrides"³²⁴. Dans l'œuvre intitulée *Le Foie est le Peigne du Coq* (1944), Gorky mêle l'influence de l'art abstrait et du surréalisme, oscillant entre figuration et abstraction, comme le mentionne

Bernard Blistène³²⁵. Cette double influence que l'on retrouve dans d'autres œuvres de cet artiste met en évidence une œuvre difficilement classable, comprenant des formes mixtes, entre deux tendances de l'art moderne.

Victor Brauner

Tableau-lettre de 1933 illustre cette expérience singulière où Victor Brauner explore des formes atypiques confrontant ici une composition peinte, décrivant des signes schématiques, à une série de petits dessins et écritures rédigées qu'il a déclinés sur une autre partie du tableau. Ce tableau se compose ainsi de deux espaces distincts, fondant son ambiguïté profonde. Dans *Force de concentration de M. K.* de 1934, Brauner associe la peinture à une multitude d'objets artificiels, accentuant le trouble dans cette double figuration du personnage et la matérialité même de cette représentation très étrange.

René Magritte

On peut également citer pour ses franchissements entre le langage et la peinture les peintures-alphabets ou peintures-mots de René Magritte, notamment l'œuvre *Le miroir vivant* (1928), où le langage et l'écriture intègrent la dimension plastique d'une œuvre, en devenant une forme à part entière. *La clefs des songes* de 1930 demeure aussi une œuvre inclassable, se jouant des frontières entre poésie et peinture, par un jeu d'associations subtiles entre images et écritures.

Hans Bellmer

Figure et forme hybride se manifestent dans la construction de ses créatures monstrueuses, corps disloqués, poupée remodelée, où la sculpture échappe de son cadre. Bellmer utilise les métamorphoses de l'objet qu'il décline à chaque fois différemment comme dans une forme de jeu, touchant autant la question du pulsionnel, que celle du cadre social, dans un questionnement du corps atypique.

³²⁴ Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, *Beaux-Arts magazine*, hors série, Paris, p. 103.

³²⁵ *Ibidem*, p. 103.

3.3.2) L'objet surréaliste

On peut citer les *Boîtes* de Joseph Cornell, qui sont conçues comme de véritables petits théâtres du quotidien, compilant une multitude d'objets et se recréant comme des univers singuliers. D'autres oeuvres retiennent notre attention : *le téléphone-homard* (vers 1936) de Salvador Dali, ou *Le déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim. La créature hybride a depuis très longtemps été un prétexte pour évoquer ou énoncer la forme. On remarquera que chez les surréalistes, l'usage des deux et notamment des figures hybrides a été particulièrement sollicité, notamment dans l'oeuvre de Max Ernst et Victor Brauner, où les monstres et êtres singuliers prolifèrent. Une peinture de Dali, *Visage de Mae West, pouvant-être utilisée comme appartement surréaliste* (1934-35), renvoie également à cette dialectique entre figure et forme hybride, rendant parfois ces deux caractères indissociables, à l'image de nombreux objets surréalistes.

3.4) Prélude à l'art de la performance et de l'action

3.4.1) Du futurisme aux actions dada. Le *Cabaret Voltaire*

Les futuristes italiens : le manifeste du *Music Hall*

Dans cette liste des contributions du mouvement Dada, on pourrait ajouter différentes formes de manifestations organisées par Dada à l'image de la procession à Berlin et des soirées du *Cabaret voltaire*, qui dans la lignée des soirées futuristes, véritables scènes d'agitation publique, anticipent l'art action³²⁶. Les futuristes italiens structurent diverses actions autour de

³²⁶ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, op. cit., p. 31-32.

l'expérience poético-verbale et des implications de la mise en œuvre de leurs manifestes, sous forme de déclamations, ainsi que des actions urbaines, qui tout comme leurs écrits fondent leurs prises de positions autour d'une poétique de l'éphémère³²⁷ et de l'insurrection permanente. Le manifeste intitulé *Le music hall*, de Marinetti, en 1913, souhaite un art neuf et éphémère à partir de cette nouvelle forme d'expression. Marinetti évoque le terme de *théâtre de la surprise* produit à partir de provocations faites au public, imposant une intervention dans un espace et devant des spectateurs. Les soirées futuristes, qui avaient déjà débuté en 1910, s'inscrivent dans un nouveau contexte en 1913, en étant réalisées dans des galeries d'art futuristes et en devenant des quasi-performances³²⁸.

Le *bruitisme*, *l'art des bruits*, de Russolo (1913), et *Les mots en liberté* de Marinetti, qui révolutionnent l'espace du livre, mais également la conception "d'une peinture des sons, des bruits et des odeurs", ainsi que les "*complexes plastiques*" de Balla et Depero, illustrent une conception de l'art voulant se redéfinir comme polysensorielle et expérimentale. Cette approche futuriste annonce une dématérialisation de la sculpture, un rôle de plus en plus important des montages, objets, dispositifs et environnements de toutes sortes. En appréhendant le concept d'œuvre d'art totale de manière irrévérencieuse, ludique et exubérante, et en utilisant toutes sortes de matériaux pour réaliser leurs objets (tout comme dans leurs collages), les futuristes transcendent les limites et les genres et, nécessairement, engendrent une diversité de formes hybrides. Un texte de Depero de 1914³²⁹, puis un manifeste co-signé en 1915 avec Balla, annoncent cette approche où, comme ils l'indiquent dans le second manifeste, "pyrotechnies, eaux, feu, fumées³³⁰" seront sollicités. *Le complexe plastique moto-bruitiste à*

³²⁷ Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, INHA / CHTS, Paris, 2006, p. 157.

³²⁸ Ibidem, p.157.

³²⁹ Depero, "Complexité plastique - Jeu libre futuriste - L'être vivant artificiel" (1914) traduit dans Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1973, p. 198-201.

³³⁰ "Balla, Depero, reconstruction futuriste de l'univers", traduit dans Giovanni Lista, *Op. cit.*, p. 203.

lumières colorées et vaporisateurs (1915), conçu par Depero, est sans doute un ancêtre des machines de Tinguely³³¹.

Les multiples actions de Dada et le *Cabaret Voltaire*

Si l'art entre dans le champ de la « confrontation publique »³³², les dadaïstes et les surréalistes intègrent également cette composante à leur mode de production général. Le *Cabaret Voltaire*, dans cette histoire, est sans doute un instant clé, où diverses expériences vont se produire à partir de l'association de plusieurs formes d'art : danse, théâtre, son, poésie, collage, peinture, et formes de provocations diverses sont volontairement réunis. Sous l'impulsion de Hugo Ball, ce lieu mythique ouvre à Zurich en 1916. L'expérience dure juste pendant quelques semaines. Ce lieu offre l'occasion de concevoir une culture profondément ancrée sur la rencontre, le télescopage, le hors limite. Chaque pratique est associée ou superposée à d'autres, souvent dans un aspect assez chaotique, ce qui du point de vue de la réception en fait un ovni artistique. L'arbitraire, le hasard ou la transgression peuvent aussi permettre de faire coïncider divers univers pourtant éloignés que sont l'image, la poésie, le spectacle. Ainsi ce n'est pas un hasard si dada invente de nouvelles formes d'expression dans l'espace verbal, de même que, conjointement, dans l'espace pictural. Tzara, résumant l'activité du Cabaret, évoque le fait que tous avaient adhéré à la "nouvelle transmutation"³³³. Dada est une critique cinglante du progrès, de la raison, qui ont conduit au désastre, et à la destruction des valeurs d'une société occidentale qui s'enfonce dans un champ de ruines. Comme le rappelle Jean Arp, Dada s'inscrivait radicalement contre les mots d'ordre d'une société (travail - famille - patrie), contre la boucherie organisée de la grande guerre, et contre l'asservissement de l'homme à la machine.

L'intérêt pour l'œuvre d'art totale, multisensorielle, glisse ici vers des formes d'hybridations, particulièrement en raison de l'anormalité des agencements

³³¹ Un dessin représentant cette œuvre est saisissant, reproduit dans Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avants-gardes*, op. cit., p.194

³³² Goldberg Roselee, *La performance, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 37.

produits et des multiples formes de combinaisons qu'opèrent les dadaïstes. Huelsenbeck, qui amène l'art nègre³³⁴ et le mélange entre registre populaire et culture savante, dans un mouvement d'autodérision complet, met en relief une critique de la modernité sans concession, semblant prophétique pour l'avenir. *L'amiral cherche une maison à louer*, poème simultanée récité le 30 mars 1916 par Huelsenbeck, Janco et Tzara, peut être vu comme une performance, qui par la mise en scène d'une écriture poétique novatrice où les participants interprètent littéralement un texte en lui donnant une perspective particulière - au travers de la collision de textes dissonants et du bruit qu'ils génèrent -, manifeste un caractère hybride indéniable. Au cours de cette soirée les poésies primitivistes, produites par Huelsenbeck, marquent la confrontation des cultures, ainsi qu'une forme d'abstraction à laquelle tendent les artistes à cette époque, et qu'il va s'efforcer d'approfondir par la suite.

Quelques semaines après ces soirées, Hugo Ball répertorie l'invention d'un nouveau genre : "la poésie phonétique". Une photographie célèbre restitue cette performance montrant à quel point une théâtralité³³⁵ des gestes est initiée, bien que celle-ci corresponde à une approche anti-théâtrale. La performance se construit sur ce paradoxe, elle se structure en étant à la fois distante face à l'univers théâtral³³⁶, tout en intégrant un type de geste qui par son irruption sur la scène, ou en public, induit des questionnements liés à des modes de théâtralisation³³⁷. L'improvisation et le caractère spontané de nombreuses actions donnent encore davantage d'ivresse et de volonté de s'extirper des conventions sociales en étendant la question du spectacle à quelque chose qui s'en détache de manière volontaire.

³³³ De Waresquiel Emmanuel (sous la direction de), *Le siècle rebelle*, op. cit., p. 115.

³³⁴ Voir citation sur le rythme nègre. Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, op. cit., p. 990.

³³⁵ Cette théâtralité peut se révéler a-théâtrale, les univers de la performance et de l'action étant distincts, voire opposés à l'aspect théâtral.

³³⁶ L'exploration du système de la langue, ou plutôt sa "destruction", conduit à "cracher des mots : la langue désolée, paralytique et vide de l'homme social. Simuler la modestie gris verdâtre ou la folie. Intérieurement, en revanche, se maintenir en un état de haute tension. Atteindre une sphère incompréhensible et inexpugnable". Ces propos de Hugo Ball montrent à quel point ce type d'action se joue contre la communication et contre les usages du récit. Hugo Ball, *La fuite hors du temps* (1916). Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, op. cit., p. 1001.

³³⁷ Parmi ces questionnements, on peut citer la mise en scène, les attitudes et expressions du corps, l'organisation des déplacements, une chronologie des faits ou à l'inverse une improvisation pensée et prédéfinie sur certains aspects. La relation performance-théâtre va devenir plus évidente dans les années 60, le théâtre tout comme la danse contemporaine devenant un espace d'expression qui va influencer l'art contemporain et réciproquement. Voir Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op. cit., p. 111.

Le Cabaret Voltaire, s'il demeure l'épicentre d'un phénomène à cette époque, est aussi à replacer dans un contexte général, où le mouvement dada veut se débarrasser de toute contrainte restrictive, et pour cela n'hésite pas à avoir des comportements et des idées qui déplacent l'art au-delà de sa sphère et en font, après la peinture, un univers d'instabilité où tous les registres peuvent se télescoper ou être imbriqués. La problématique de l'oeuvre d'art totale rejoint ici celle de l'hybridation des arts, tous les arts étant associés sur la scène et dans l'espace afin de créer "une oeuvre d'art totale"³³⁸ selon le propos de Hugo Ball (1946).

On peut citer par ailleurs plusieurs événements Dada : les processions dada, dont celle de Berlin vers 1920, l'expérience déambulatoire du groupe dadaïste et de Breton en 1921 à Paris, la *conférence boxée* de Cravan (1916) et sa conférence remarquée à New York (1917), les actions provocantes de Baader interrompant une messe en 1918, ainsi que les lectures de Baader et Hausmann, *Relâche*, la pièce-ballet de Picabia et Satie, *Le procès de Maurice Barrès* (1921), initié par les dadaïstes, le dîner de Picabia au Casino de Cannes (où il avait préalablement disposé des cages à lion déverrouillées)... Ces diverses actions évoquent l'intrusion de l'art partout, y compris là où on ne l'attend pas, auxquelles s'ajoutent les diverses lectures, tournées, soirées de Dada, inaugurant de manière saisissante un art de la performance, qui sous l'influence de John Cage et du groupe Fluxus deviendra une pratique à part entière.

Nouvelles formes de spectacle, manifestations, éditions, interventions publiques ou expériences inédites engendrent des oeuvres atypiques à l'image du *Grand plasto-dio-dada-drama*, de *L'élevage de poussière*, du *Grand verre*... Ce type d'expérience où l'on combine à la fois une multitude de pratiques, souvent dans une improvisation volontaire et irrévérencieuse, où le geste d'un artiste n'est plus assimilable à un style, mais implique certains choix, sera décisif pour réaliser un objet (artistique ou non artistique). Cette conception Dada de l'art va notamment imposer le fait que ce dernier

³³⁸ Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, op. cit., p. 202.

n'est plus assimilable à l'image, mais à une diversité d'objets, de matériaux, d'outils et de pratiques, qui peuvent être utilisés pour produire "quelque chose". Ces productions questionneront ou mettront en cause la question même d'une définition de l'art, désormais de plus en plus incertaine.

La mise en question des instances de légitimation de l'art et de ses modes de monstration, souvent dans un état critique, à l'image du Salon, ainsi que la volonté de s'ouvrir ostensiblement à d'autres univers, marquent l'avènement d'un art beaucoup plus expérimental et ouvert à d'autres pratiques, y compris non artistiques. Après les modalités d'exposition, et l'espace de consécration et légitimation, c'est le lieu de production qui va lui aussi être mis en cause et repensé³³⁹.

Dans la même logique, les soirées des futuristes russes et des surréalistes portent à la fois des enjeux d'ordre expérimental et affrontent les conventions artistiques. Le champ de la poésie sera, comme il le fut pour le futurisme et le dadaïsme, un élément essentiel, initiant de nombreuses évolutions, dont les conséquences sur le domaine pictural vont être déterminantes. L'exposition "poésure et peinture", dont le sous-titre "d'un art, l'autre", a explicité les liens connexes et incidences entre ces différents domaines artistiques. L'apport de la poésie sera décisif pour l'art action, tout comme les nouvelles formes de relations entre texte/image, l'exploration de la question du rôle du langage au sein de l'œuvre d'art, que mettront en pratique notamment les artistes conceptuels dans leur conception même de l'art.

3.5) Autre forme de l'hybride. L'hybride, une production intermédiaire

De Lovis Corinth à Ashile Gorky

De nombreuses œuvres représentent un territoire intermédiaire entre deux grands mouvements de l'art : on peut évoquer le cas d'Ashile Gorky, cité par Breton (que j'ai abordé précédemment), mais également *Le nu descendant*

³³⁹ Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

l'escalier de Marcel Duchamp, toile qualifiée de "cubofuturiste". Ces oeuvres incarnent en général non pas des innovations formelles radicales, comme l'impliqueront d'autres formes hybrides dans l'art moderne, mais davantage un déplacement, un glissement entre deux tendances ou deux catégories. Certaines oeuvres incluent des composantes de deux courants, devenant une sorte d'alliage. Ces œuvres peuvent être déterminées comme des hybrides intermédiaires, issus de croisements.

Dans un texte édité par la revue *L'art vivant*, datant de 1927, le critique d'art Waldemar George considère que l'œuvre tardive de Lovis Corinth révèle "des drames picturaux d'une force intense, encore qu'hybride³⁴⁰". Ses propos évoquent le rapprochement entre une œuvre à tendance impressionniste, qui intègre un mélange de formes, assimilable cependant à l'expressionnisme. Waldemar George mentionne à ce sujet le terme de "rapprochement" de l'œuvre de Corinth, avec plusieurs peintres expressionnistes, dont Pechstein et Nolde... Si l'hybride se détermine au travers de "drames picturaux", il émerge bien au sein de la composition même de l'œuvre. La forme hybride évoquée montre une conjugaison entre des aspects formels issus de deux grandes tendances. Ainsi, il n'est plus possible de définir si cette œuvre, dans son époque tardive, est davantage structurée par des formes impressionnistes ou expressionnistes. Cette gestuelle prononcée et visible dans plusieurs de ces tableaux contribue à leur donner un caractère singulier et atypique.

³⁴⁰ *L'art vivant*, Paris, 15 octobre 1927, p. 835-837.

Chapitre 3

La problématique hybride dans l'art contemporain : l'hybride en tant que notion

Changement de paradigme, évolution de la question et de la fonction de l'hybride dans l'art

Du caractère à la notion hybride

L'émergence de l'art contemporain marque un nouveau paradigme par une redéfinition générale des concepts, réflexions théoriques, notions et critères qui régissaient l'art jusque-là. Cette mutation impliquera d'observer et d'analyser les œuvres sous une tout autre approche que celle de l'art moderne, en impliquant l'idée, le concept, le processus à l'œuvre, plutôt que l'objet fini, et nécessitera un questionnement lié aux formes de représentation, de figuration du réel et de l'abstraction. L'art traduisant une nouvelle pensée de l'art, cette nouvelle approche impliquera une dématérialisation et une requalification générale des pratiques. La problématique et le processus d'hybridation deviennent essentiels et

inscrivent la notion dans une multiplicité d'œuvres ainsi que sa présence à divers niveaux dans les phases d'élaboration des œuvres.

L'hybride, qui s'était imposé comme un critère-caractère de l'art pendant toute la période moderne, voit ainsi sa fonction complètement redéfinie. Cette période de l'art contemporain est essentielle pour comprendre l'art actuel, notamment parce qu'elle caractérise l'implication de la notion hybride dans une très grande diversité de productions artistiques, l'hybride devenant une des composantes de l'œuvre potentielle, que l'on peut ou non utiliser.

L'apparition de nouvelles disciplines de l'art, qui émergent, favorise l'hybride et implique directement la notion d'hybridation, en induisant des formes d'arts multidirectionnelles et multiformes à l'image de l'installation, de la performance, du happening, mais aussi d'une redéfinition des médiums traditionnels. Plusieurs mouvements artistiques illustrent cette perspective novatrice qu'incarne la problématique hybride, devenant un des enjeux fondamentaux de cette esthétique postmoderne des années 60-70, qui sur le plan théorique revendique aussi l'hybridation comme telle. Le courant postmoderne très vite intègre l'hybride comme une composante de l'œuvre, allant de l'architecture, avec la publication de Roberto Venturi³⁴¹ et Charles Jencks³⁴², à la littérature, par une conception générale de l'approche du roman chez Mikhail Bakhtine³⁴³, dans lequel l'hybride a un rôle fondamental. Il ouvre à une dé-définition de l'art selon Ihab Hassan³⁴⁴, qui le caractérise comme l'un des principaux traits déterminants du Postmodernisme.

³⁴¹ Roberto Venturi, *Complexity and contradiction in Architecture*, New-York, MOMA, 1966, p. 16.

³⁴² Charles Jencks, *The language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977, p. 72, p. 82, p. 90. Charles Jencks, *Modern movements in architecture*, New York, Anchor press, 1973, p. 308.

³⁴³ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1975), p. 176-178, p. 182.

³⁴⁴ Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern perspective", in *Exploring Postmodernism*, Dir. Matei Calinescu & Douwe Wessel Fokkema, Amsterdam/Philadelphie, John benjamins Publ., 1987, p. 17-

I) Dématérialisation et redéfinition de l'art

1.1) Rôle et importance de l'art conceptuel

Des expériences inaugurales de l'art moderne à l'influence décisive du *dripping* et du concept de *All over* de Jackson Pollock, puis aux expériences fondatrices du Black Mountain College, avec notamment l'influence de l'œuvre de John Cage, se structure une nouvelle détermination et définition de l'art, ainsi que du champ de l'art, qui n'est plus restrictive et comprends l'ensemble des disciplines. Ce champ de recherche et d'expérimentation en tous genres qui se matérialise par une autre définition de l'art, scelle, du même coup, la fin de la période de l'art moderne et l'effondrement inéluctable du concept de modernisme énoncé par le critique d'art Clément Greenberg. Le contexte des années 60 indique que l'on tend à sortir du formalisme, notamment de l'art abstrait, ainsi que des questions de figuration-abstraction. Les pratiques mixtes, tout comme l'apparition de formes indéterminées et expérimentales, montrent très vite la relativité d'une pensée moderniste, qui s'était construite au tour de l'essence du médium et d'un principe de purification, ainsi que d'une pratique de l'art recentrée sur elle-même. Une problématique que l'art contemporain va s'ingénier à faire voler en éclats, et rendre définitivement caduque par des œuvres défiant ses critères et ses conventions.

Ce champ de l'art qui se constitue dans les années 60, amène de nouvelles pratiques. Cette phase marque de nouvelles modalités de création et de conception des œuvres, qui se traduisent par la présentation d'*œuvres énoncées*, structurant à la fois les nouveaux principes de cet art, et portant des enjeux et réflexions inédits. Ces œuvres et pratiques constituent très vite des champs disciplinaires distincts, parfois y compris en touchant à la frontière de l'art et du non-art, et à des activités mixtes, générant cependant des objets quelquefois inclassables. L'art contemporain est influencé par un champ historique d'expérimentations subversives en tous genres incarnées

40. L'hybridation est citée parmi onze traits déterminants du Postmodernisme et pour Hassan comprend la parodie, le travestissement, le pastiche. Il tend à la "dé-définition des genres".

par la pensée Dada et le modèle pluridisciplinaire du Bauhaus, notamment par l'exil des intellectuels et des artistes en raison de la guerre, par lequel la pensée de l'art européen se transpose vers les Etats-Unis.

L'installation, l'environnement, la performance, les diverses formes d'actions, le happening, et par la suite dans une autre mesure, le multimédia, la photographie plasticienne et l'art vidéo, vont impliquer de manière remarquable la notion d'hybridation sur divers plans, que cela soit au niveau de la conception, de la réalisation ou de la réception de l'œuvre. Une hybridation qui s'affirme comme un aspect caractéristique de ce nouveau type d'œuvre, voire une composante intrinsèque, qui potentiellement peut être sollicitée, mais ne le sera pas toujours. Cela explique la prolifération de l'hybride dans ce type d'œuvre, même si on ne peut vouloir l'étendre à l'ensemble des œuvres d'une discipline, à l'image de l'installation, car elle demeure une constante singulière. L'observation et l'analyse des œuvres montreront que l'hybridation est une problématique centrale de cette nouvelle catégorie d'œuvres, qui formera une discipline à part entière.

Un processus d'hybridation qui se manifeste y compris au travers de nouvelles modalités d'échanges, de transferts ou d'expérimentations, que provoque la détermination de nouveaux principes d'élaboration des œuvres. Des œuvres intégrant des pratiques diverses à l'image de l'inclusion, l'intermédia, le mixed-média, le multi-média et les activités. Au cœur de ces diverses notions, l'hybride va devenir un principe et une problématique déterminante, essentiel à cette pensée de l'art qui se singularise par l'importance du *process*, et du concept-art³⁴⁵.

À cette mutation inaugurant un nouveau champ disciplinaire s'ajoute une réinterrogation des domaines traditionnels de la peinture, la sculpture, la photographie, jusqu'au dessin, l'édition, le graphisme. L'idée et le concept prennent une part fondamentale dans l'évolution de ces pratiques. Chaque catégorie devient de moins en moins évidente et semble traversée, mise en

³⁴⁵ Henry Flynt est le premier à utiliser ce terme qui annonce un des caractères essentiels de l'art contemporain. Un caractère qui s'est affirmé, rendant légitime de nouvelles pratiques où le concept de

brèche, par des objets peu conventionnels, insolites, ainsi qu'une pratique du hors-limite qui s'affirme comme un des traits significatifs de cette culture. Des objets ou œuvres, qui comportent déjà dans de nombreux cas une interaction ou une association des pratiques, et de nouvelles modalités de relation entre les formes d'art et de non-art. Cet effet de brouillage, d'indistinction ou d'interaction des formes d'art est particulièrement manifeste dans l'émergence d'œuvres issues des quatre grands courants de l'art contemporain : l'art conceptuel, l'art minimal, Fluxus et le Pop art. Ces courants, en posant de nouveaux principes d'actions dans le domaine de l'art, élargissent de manière considérable le champ des possibles, tout en ouvrant de nouvelles perspectives sur un champ exploratoire. Un champ qui se refonde sur la question : qu'est-ce que l'art ?

Une ouverture considérable car l'artiste est devenu polyvalent et pluriel. Il peut désormais solliciter une diversité de médiums dans sa pratique, voire les associer ou les confronter. La question du projet devient prééminente face à l'objet produit ou simplement énoncé, l'objet réalisé ne s'apparentant plus qu'à une des phases de la matérialisation de ce projet. Ceci expliquera l'importance du concept³⁴⁶, et de l'art action, dans cette nouvelle appréhension de l'art. Par ailleurs, la mise en situation de l'œuvre et les conditions de présentation de celle-ci vont s'inscrire dans la continuité du processus, en faisant partie intégrante du projet. Une réflexion s'impose de façon générale : l'idée qu'une œuvre et sa réalisation sont interdépendantes, ou du moins sont reliées par une logique et des niveaux de cohérences, imposant progressivement une attention particulière³⁴⁷ dans la présentation des œuvres. Celles-ci, en incluant le spectateur, induiront une nouvelle relation à l'œuvre, participative ou relationnelle, ainsi qu'une théâtralité et une temporalité que condamnent les tenants du modernisme, à l'image du

l'œuvre a un rôle primordial, autant dans l'art conceptuel, que dans l'art se construisant à partir de ce postulat.

³⁴⁶ Lucy R. Lippard désignait, sous l'expression de "dématérialisation de l'objet d'art", une tendance artistique conduisant à la disparition progressive de l'œuvre d'art au profit du concept. Dans son ouvrage *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, l'auteur constitua une recension des œuvres matérialisant ce phénomène.

³⁴⁷ Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, op. cit., p. 36. Voir le cas de Donald Judd, notamment la vision de ses *objets spécifiques*, qui lui impose d'être très attentif à leurs conditions de présentation.

critique Michael Fried, n'acceptant pas ces nouveaux *objets de l'art*, ni leurs conditions d'approche.

1.2) L'idée ou le concept comme principe d'action

Une nouvelle problématique apparaît, dont une des origines est sans doute l'influence considérable et l'extension de la définition de l'art conceptuel, "l'art en tant qu'idée, comme idée" de Joseph Kosuth³⁴⁸, qui très vite s'impose et imprègne d'autres grands courants de l'art contemporain. Ceux-ci vont la décliner diversement ou s'emparer de cette modalité d'appréhension pour constituer d'autres formes d'approches de l'art.

Ce principe induit le fait que l'idée ou le concept participent et matérialisent une problématique d'intervention de l'artiste, et va prendre ainsi une part cruciale sur l'ensemble des décisions et choix, pour produire des œuvres et se constituer son propre champ d'action. Cette nouvelle approche de l'art met en évidence plusieurs niveaux de ruptures. L'art ne s'assimile plus à l'objet, ainsi qu'à une production finalisée, mais davantage à une démarche générale, un concept énoncé qui permet de produire et proposer une réflexion singulière. Une approche de l'art davantage liée à un cheminement de la pensée, plutôt que déterminée par des questions formelles et matérielles.

Ce type d'approche incluant une réflexion sur l'art, ou inversement un rapprochement vers d'autres types de contenus, se traduit également par la volonté de la part des artistes d'évoluer sur de nouveaux territoires et de s'approprier de nouveaux outils, matériaux et procédés. L'apparition de techniques ou de pratiques novatrices qui vont prendre progressivement une dimension plasticienne, va également contribuer à délimiter de nouveaux espaces véritables de création. La réflexion sur l'art, progressivement, s'affirme comme étant bien davantage pluridisciplinaire et combinatoire

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 70.

qu'auparavant, tant au niveau de l'image, qu'au niveau des dispositifs et des pratiques.

Cette tendance forte est relayée par une approche nouvelle du corps, mais aussi par l'intégration progressive de médiums comme la photographie, la vidéo, les techniques d'enregistrements ou de productions, mais également par l'usage de procédés non répertoriés jusque-là, à l'image des pratiques du son. Par ailleurs, sur un autre plan, les expérimentations impliquant le croisement de diverses technologies et gestes artistiques se multiplient dans toutes les directions, ce que l'on retrouvera notamment dans l'univers de la performance. Ces techniques vont très vite devenir des pratiques du champ de l'art et influencer sur des contenus de plus en plus mixtes, où l'interpénétration de divers gestes artistiques devient un aspect récurrent, marqué par de nouvelles modalités d'incursions de plus en plus audacieuses, jusqu'aux frontières extrêmes de l'art. La multiplication des dispositifs, installations et environnements, qui incluent une diversité d'associations possibles de pratiques ou de matériaux, accentuent encore ce phénomène où l'hybridation devient de plus en plus perceptible, même si à cette époque on ne se focalise pas beaucoup sur cet aspect.

Cette extension du champ de l'art, au travers du prisme du concept, a pour conséquence la généralisation d'un processus de déconstruction comme l'indique Paul Ardenne : par "le souci de la réflexion de l'art sur soi et son dehors, le démontage intellectuel et la mise en pièces de la norme"³⁴⁹. À cette déconstruction s'ajoute une dématérialisation, les catégories, les définitions et les limites du champ de l'art antérieur devenant rapidement obsolètes et inopérantes, face à des objets composites ou inclassables. Cette dématérialisation générale ouvre paradoxalement l'horizon sur une nouvelle infinité de gestes possibles. Une logique s'impose, l'attitude induisant que la réflexion de l'artiste s'articule à l'action, contribuant à la constitution de formes plastiques inédites. L'exposition célèbre "Quand les attitudes deviennent formes" (1969), magnifie ce principe, montrant l'importance accrue du langage et du discours, dans la détermination de cet

³⁴⁹ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 1997, p. 107-108.

art. Écrits, procédures, interprétations, hypothèses de travail, analyses, projets, définitions, discours, idées apparaissent comme des éléments caractéristiques de l'effet de dématérialisation de l'art. L'art ne possède quasiment plus aucune "ressemblance matérielle formelle"³⁵⁰ avec ce qui auparavant était dénommé ainsi. Comme Harold Rosenberg le décrit : "une peinture ou une sculpture contemporaine est une espèce de centaure - moitié matériaux artistiques, moitié mots"³⁵¹.

Démarche artistique et processus de création deviennent indissociables et contribuent à ce que l'art intègre un ensemble de médiums et ne soit plus restreint à un champ d'activité spécifique. Les artistes ainsi affirment des pratiques fortement individualisées, multiples, hétérogènes et divergentes. Parallèlement à cet effondrement des logiques constitutives de la culture moderne, se joue un autre scénario : l'influence déterminante des autres univers artistiques qui à l'image du théâtre, de la danse, de la musique, de la poésie, contaminent et infiltrent l'art contemporain. L'ouverture à d'autres modes de productions tels que le cinéma, le design, la publicité, l'imprimerie, les sciences humaines, accentue cet aspect. L'œuvre d'art, de plus en plus, devient un élément composite, constitutif d'une culture pluridisciplinaire.

Si l'attitude et le concept génèrent des formes d'œuvres et une conception de l'art qui modélisent l'œuvre à venir, la dématérialisation s'avère irréversible car l'idée de projet semble plus importante que sa réalisation. Les caractéristiques spécifiques de la démarche de l'artiste s'imposent comme fondamentales, induisant un certain type d'actions, élaborées au fur et à mesure. L'artiste constitue ainsi une grammaire plastique singulière, y compris au travers de variations, déclinaisons ou permutations, mais il a aussi la possibilité de faire évoluer sa propre démarche en la requestionnant, ayant ainsi la liberté de moduler ou non ses partis pris.

Ce processus de dématérialisation s'étend également aux pratiques traditionnelles, à l'image de la peinture, de la sculpture, lesquelles, étant

³⁵⁰ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Ed. Gallimard, 2005, p. 103.

³⁵¹ Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Nîmes, Ed. Chambon, trad. par Christian Bounay, 1992 (1972), p. 58.

soumises à des interrogations multiples, évoluent considérablement. Certaines œuvres sont ainsi assimilables à diverses catégories, ou carrément inclassables, portant des composantes de divers domaines, marquant un processus d'interaction ou d'interpénétration des contenus par diverses actions (greffe, multi-références, combinatoires ou croisement). Les frontières de l'art apparaissent ainsi de plus en plus précaires et perméables, soumises à leurs propres relativités, même si pour l'instant les disciplines sont encore indéniablement présentes comme entités.

Un art porté par la question de la réflexion, qu'illustre le propos de Sol LeWitt : toutes les décisions sont prises à l'avance. "L'idée devient une machine qui fait l'art"³⁵². Cet art "est intuitif et lié à toutes sortes de processus mentaux et il est sans but arrêté."³⁵³ Ce constat s'étend bien au-delà de l'art conceptuel et s'applique de manières très diverses, à l'image de Fluxus, l'autre grand courant qui coexiste avec l'art minimal et conceptuel. Ces trois courants, ainsi que le Pop Art, incarnent une dimension novatrice, intègrent les enjeux multiples que porte ce nouveau paradigme. Cette appréhension de l'art irréversiblement, va imprégner les autres grands courants artistiques, ou formes de pensées, qui vont progressivement apparaître et se structurer à partir de cette nouvelle identité.

1.3) Comment qualifier l'hybride ?

L'hybride, dans l'art contemporain, va se définir sur plusieurs plans, précisément avant l'avènement de ce que l'on nommera une *culture hybride*, qui se constituera vers les années 90 jusqu'à aujourd'hui³⁵⁴. Dans cette première période, on va pouvoir distinguer plusieurs types d'hybride. Celui-ci n'est plus simplement le caractère d'une œuvre spécifique (art moderne), il devient une composante de multiples formes d'œuvres et un des vecteurs de cette nouvelle appréhension de l'art.

³⁵² Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, op. cit., p.114.

³⁵³ *Ibidem*, p. 114.

De *caractère critère*, l'hybride devient ainsi une *notion* à part entière, marquant l'irruption du processus dans le champ des pratiques ainsi que sa généralisation et l'extension progressive à toutes les disciplines. Désormais l'hybride n'est plus une forme exceptionnelle ou extraordinaire, il devient un élément courant, infiltrant différentes phases de la formation des œuvres, allant de la conception à l'élaboration, jusqu'à la présentation de l'œuvre. Cela explique que l'hybride est désormais une notion plus qu'une caractéristique formelle présente au sein d'une oeuvre.

On pourra distinguer trois approches diverses de la question de l'hybride dans l'art contemporain, qui recouvrent la notion. L'hybride en tant que caractère générique (dans certaines disciplines), l'hybride en tant que caractère spécifique et sur un autre plan, celui de la perception des objets, l'hybride en tant qu'œuvre manifeste ou démonstrative. Des oeuvres traduisant une dynamique hybride particulièrement forte et prononcée. L'hybridation peut dans ce cas être observée comme l'enjeu principal de l'œuvre, mais aussi se définir par son aspect général.

La notion d'hybride se déplace dans tous les registres : ici autant la forme, le processus, la qualité, que la problématique investie par l'oeuvre. On remarquera que les diverses catégories de l'hybride sollicitées sont celles qui très tôt, plus d'un siècle avant, s'étaient constituées initialement dans le champ de la littérature et se prolongent dans l'art contemporain (greffe, croisement, intermédiaire, indéterminé, figure-forme, mixte).

La problématique de l'hybride est davantage associée aux différentes phases d'élaboration de l'oeuvre ou se traduit comme son enjeu principal, alors qu'auparavant dans l'art moderne, l'hybride n'était décelable que dans le contenu définitif. Désormais, les pratiques influent davantage sur l'identité des œuvres, et les œuvres en elles-mêmes correspondent aussi davantage à des constructions protéiformes ou à des dispositifs composites (installations, happenings...). On constate ainsi que l'hybride se déplace sur

³⁵⁴ Par souci de clarté, on nommera art contemporain la période des années 60-90 et art actuel celle qui va des années 90 à nos jours.

plusieurs terrains très différents, expliquant sa recrudescence dans cette nouvelle approche de l'art.

1.4) La problématique de l'hybride à l'ère de l'art contemporain

L'hybride, en se traduisant comme un caractère intrinsèque à certaines nouvelles pratiques de l'art, peut se comprendre désormais comme un *caractère générique*, dans ces nouveaux types d'œuvres que représentent l'installation, la performance et le happening. Des œuvres qui exemplifient cette nouvelle dimension de l'art, où l'hybride joue un rôle clé, et ce n'est pas un hasard puisque la notion participe de cette appréhension inédite, laquelle marque une césure avec les conceptions modernistes.

L'hybride s'apparente davantage, dans d'autres cas, à un *caractère spécifique*, dans les domaines de la peinture, la sculpture ou le dessin, tout comme on le verra aussi, la photographie et la vidéo. On peut ainsi le retrouver dans de multiples objets d'une pratique. En s'affirmant comme un caractère aussi bien spécifique que générique, l'hybride traverse l'ensemble du champ de la création contemporaine, imposant ainsi la notion dans le champ de l'art contemporain, en lien étroit à la dimension fortement expérimentale de cet art. Il apparaît comme un marqueur de plus en plus présent de l'interaction des disciplines ou de leurs nouvelles potentialités de croisement ou d'entrechoquement. L'ensemble des disciplines traditionnelles ainsi que certaines nouvelles pratiques, telles que l'art vidéo, induisent ce phénomène que l'on peut identifier de manière générale dans de nombreuses productions.

Face à l'installation ou la performance, le caractère intrinsèque, dans ce nouveau type d'œuvre est tout à fait révélateur de la mutation générale du champ de l'art. Il montre à quel point l'hybride ne correspond pas simplement à un facteur, mais est devenu *un vecteur* de cette nouvelle appréhension et définition de l'art. Ces nouveaux gestes témoignent à la fois de la dimension de dématérialisation, mais aussi d'un phénomène de dé-spécification de l'art.

Les frontières entre les disciplines sont de plus en plus inopérantes et contestées. Certains champs disciplinaires, à l'image de l'installation, transcrivent cet enjeu et deviennent ainsi de véritables réceptacles d'une nouvelle appréciation de l'art, à la fois multiforme et multidirectionnel. Une discipline où un univers de pratiques peut contaminer, intégrer, infiltrer ce nouveau type de langage artistique. Toutes les disciplines et matériaux ou contenus peuvent ainsi être introduits, associés ou insérés au sein de l'installation, qui s'affirme ainsi comme "une discipline ouverte et hybride"³⁵⁵, ou selon l'expression d'Anne Cauquelin, un "modèle hybride"³⁵⁶.

Si l'art contemporain, en tant que mouvement, impose de nouvelles limites au domaine de l'art, en se déployant vers d'autres directions, notamment de manière désormais complètement auto-déterminative, en particulier dans la volonté de rapprocher l'art et la vie et de s'emparer du réel comme matériau et espace d'action, Il se manifeste aussi comme un art capable d'investir des espaces jusque-là délaissés. L'art s'inspire très vite d'univers comme la publicité, le cinéma, la communication, le design, les cultures populaires, les diverses références culturelles, se jouant autant du mixte que de l'indistinction, de l'accumulation que de nouvelles possibilités de s'introduire hors du champ de l'art, pour affirmer de nouvelles jonctions, dialectiques ou transferts.

La question de l'hybride prend ici toute sa pertinence, car cette problématique symbolise l'extension et l'extériorité, l'ouverture vers des contenus extraordinairement variables, aussi bien que l'ajustement à des pratiques d'interventions très diversifiées que les artistes vont pouvoir solliciter et mobiliser en fonction de leurs intentions. Le processus d'hybridation imprègne une multitude d'œuvres d'art très différentes et à divers niveaux, la notion s'imposant autant dans la pratique que sur le plan théorique. La théorie postmoderne va contribuer à relayer progressivement cet enjeu, de l'architecture à la littérature et aux arts plastiques, comme un des éléments caractéristiques de cette culture après les années 60.

³⁵⁵ Nicolas de Oliveira, Nicolas Oclej et Michael Petry, *Installations, l'art en situation*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 1997, p.7.

³⁵⁶ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Edition du Seuil, 1996, p. 156-157.

II) l'art action

2.1) Une figure emblématique : John Cage

2.1.1) John Cage et les expériences du *Black Mountain College*

John Cage conçoit en 1952 au Black Mountain College l'un des premiers *event*, une combinaison anarchique de différentes activités³⁵⁷. Cet *event* où se superposent diverses pratiques et gestes possibles, est conçu de manière à ce que toutes les actions (des intervenants) soient délibérément produites, sans qu'il n'existe de rapports préalablement organisés entre-elles et déterminés à l'avance. La coexistence de ces actions induit des situations complexes, inédites, le spectateur devenant un des acteurs essentiels de ce type de dispositifs où chacun perçoit ce qu'il veut, et se constitue sa propre expérience de l'événement. Cet aspect est d'autant plus accentué que le spectateur se déplace à l'intérieur d'un espace dévolu à ce type d'intervention, où cohabitent de manière simultanée de nombreuses actions. Robert Rauschenberg indique qu'il s'agit selon lui "d'espèces de pièces de théâtre pour lesquelles on compose un décor où les gens participent spontanément. Ils donnent alors l'impression de vivre un événement irrationnel organisé. À New York, on compose ainsi des tableaux vivants..."³⁵⁸. Cette réflexion de Rauschenberg, qui évoque "des tableaux vivants", peut aussi sur un autre plan montrer à quel point la peinture est sortie de son cadre et le fait qu'elle va aussi, on le verra ultérieurement, très vite être redimensionnée par l'art action.

Comme Allan Kaprow le déclare, *l'event* "combinait peintures, danse, films, diapositives, enregistrements, radios, poésie, piano et une conférence, avec

³⁵⁷ *Hors limite : l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Ed. Centre Pompidou, MNAM, Catalogue exposition, 1994, p. 323.

³⁵⁸ Entretien avec André Parinaud (1961) *In Paris New York 1908-1968*, Paris, Ed. Centre Pompidou, MNAM, Catalogue d'exposition, 1991, p. 767.

un public placé au centre de cette activité ³⁵⁹. Kaprow souligne le caractère spécifique et spontané qu'amène ce type d'action. Une action proche du Cabaret Voltaire et pourtant nettement radicale, car désormais l'art action se revendique en tant que tel, et mobilise une grammaire spécifique, un registre d'interventions très diverses. *L'évent* de Cage se situe à la base d'un champ nouveau qui se déterminera avec l'émergence de plusieurs formes d'interventions artistiques liées à la problématique du corps, comme le happening, la performance, le body-art, les actions, l'activité et les pratiques multi-média...

L'aspect mixte de ce type d'événement qu'inaugure John Cage, avec *Untitled event*, où chaque participant produit quelque chose, sans qu'il y ait un aspect programmatique commun, induit un type d'interrelation spécifique. Une interrelation liée au hasard, à l'irrationnel et à une combinatoire aléatoire revendiquée³⁶⁰, où divers éléments disparates se superposent, donnant à cette forme d'art un aspect nécessairement hybride, notamment du point de vue de la conception et de la réception. Cette confrontation ne représente pas une addition d'éléments, mais plutôt une création reposant sur une lecture croisée et variable, où chaque instant est vécu au travers de ce collage-télescopage d'attitudes, de sons, de gestes, de formes, d'images et d'actes. Une rencontre improbable où chaque discipline demeure pourtant distincte, ou l'improvisation et l'indétermination, tout comme la théâtralité, donnent un caractère essentiel à une forme d'expression évolutive, mouvante et éphémère. L'hybride ne se situe donc pas simplement au niveau de la réception, mais dans la nature même de la conception de ce type d'œuvre. Par ailleurs l'effet de superposition, contrairement à l'opéra³⁶¹ ou au cinéma, ne s'inscrit pas dans la logique structurelle d'un médium. Le collage de gestes apparemment anarchique donne à ce type d'œuvre un aspect encore plus irrévocable, inclassable et protéiforme.

³⁵⁹ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Paris, Ed. Al Dante, 2004, p. 89, citation d'Allan Kaprow, issue de son anthologie *Assemblages, environnements et happenings*.

³⁶⁰ Roselee Goldberg évoque à ce sujet le terme « d'événement anarchique ». Roselee Goldberg, *La performance du Futurisme à nos jours*, op. cit., p. 126-127.

³⁶¹ L'opéra, tout comme le cinéma, est parfois qualifié à tort de technique ou médium hybride.

Accepter ce type d'analyse peu approfondie conviendrait à généraliser l'hybride, sans émettre aucune distinction. Tout objet et médium dans lesquels s'additionnent simplement des techniques ou des pratiques seraient ainsi confondus avec l'hybride.

L'indétermination, notion de prédilection de John Cage, est un caractère à part entière dans son rapport à l'art, amenant aussi de nombreuses œuvres à se jouer davantage dans l'éphémère, et dans l'instabilité profonde des moyens mis en œuvre. Ce type de situation permet également une aisance dans l'action. Cette forme d'art peut donc être comprise comme une forme ouverte, bien plus encore qu'auparavant, puisque ce principe va devenir une de ses composantes. Les expériences diverses ainsi que l'art action vont investir de nouveaux territoires de manière structurante et expérimentale, tels que le corps, l'espace, le mouvement, le temps, et sur un autre plan, les différentes techniques de représentation ou d'enregistrement du réel. Il est ainsi tout à fait logique que l'un des présupposés de Cage et de nombreux artistes de cette époque, « rapprocher l'art et la vie », prend ici une forme concrète, le réel n'étant pas simplement un matériau, mais aussi un champ à investir, et cela, par tous les moyens envisageables.

2.1.2) La théorie de l'inclusion

Envisager une relation différente au réel amène John Cage à concevoir une autre approche entre son et réel, qu'il détermine dans ce qu'il nomme la théorie de l'inclusion, inspirée par l'écoute d'émissions radiophoniques où de multiples sons cohabitent. Fasciné par l'Orient et en particulier le *Livre des transformations*, le *Hi King*, Cage conçoit une œuvre combinatoire, en y intégrant une multiplicité d'éléments pour former un tout. La scission entre son produit et son capté par divers moyens, fait prendre conscience à Cage que tous les sons, y compris le silence, les bruits les plus anodins, sont des composantes sonores que l'on peut utiliser et agencer.

Concevoir à partir du son des collages d'éléments disparates leur confère une forme à part entière, où chaque élément devient équivalent, brisant ainsi toute forme de hiérarchies et dévoilant l'intrusion du réel comme un moyen de réinterroger une pratique, et requestionner également le sens ou le rôle

que l'on donne à l'art. Son inclination aux détournements d'objets musicaux traditionnels et à des dispositifs sonores complexes lui impose de comprendre son approche du domaine sonore en relation avec une multiplicité d'autres médiums³⁶². L'irruption du quotidien apparaît depuis Cage comme un processus inhérent à la production de l'art et à l'écoute du monde. Son influence considérable sur les principaux mouvements de l'art contemporain révèle une démarche artistique dont l'écho et la résonance seront déterminants pour la suite.

La théorie de l'inclusion qu'il adopte renvoie à une pratique particulière de la combinatoire, voire aussi de la greffe où, précisément, à l'intérieur d'une forme, il est possible d'intégrer une "composante étrangère à celle-ci". Cette théorie nécessairement va induire la problématique de l'hybride, à la fois par les multiples formes de combinaisons possibles et par l'ajout ou l'alliage d'éléments très hétérogènes. Pour Cage, la confrontation des éléments doit se faire dans une structuration cohérente et non pas se comprendre dans un ordonnancement chaotique.

"L'art m'apparaît comme des résidus de quelque chose qui a eu lieu...ce qui m'intéresse, c'est d'être en activité³⁶³". Cette remarque de Cage montre à quel point l'art ne se situe plus dans une logique de production mais bien dans un questionnement plus général, où la démarche, l'activité, le *process*, déterminent à la fois le projet d'un artiste et son positionnement singulier dans le champ de l'art.

³⁶² Son approche est une lecture indifférenciée des arts où la musique entre dans le champ d'influence d'autres disciplines et peut se transposer dans une autre pratique, voire induit une convergence dynamique, conduisant autant au multi-média, qu'à des gestes indéterminés et hors champ. Voir Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel : intersection musique-arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Ed. Dis voir, 1992, p.100-101. Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, Paris, Ed. Minerve, 2006 (1998), p. 251.

³⁶³ Richard Kostelanetz, *The theatre of mixed means*, New York, The Dial Press, p. 78-79, cité dans Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op.cit., p 91.

2.1.3) La problématique de l'hybride

Son travail se construit autour de multiples intersections : Occident et pensée de l'Orient, une capacité de déconstruction en relation aux arts plastiques, une induction et interaction (permanente d'éléments disparates) entre l'art et la vie, le croisement des univers et de formes d'associations multiples instaurant une pratique du multi-média - une conception de l'œuvre touchant au *work in progress*.

Plusieurs œuvres emblématiques ponctuent son parcours, telles que *Imaginary landscape n°1* (1939), première œuvre d'art électro-acoustique³⁶⁴. *Les pianos préparés*, véritables boîtes à sons, où sont expérimentés d'autres types d'expériences de la musique. *Silence* (1952), une œuvre majeure, marque l'intrusion du réel dans l'espace des sons comme forme de l'œuvre -, *Music of changes* (1951) dans laquelle Cage invente une forme de musique aléatoire -, *Imaginary landscape n°4*, un projet comportant douze postes radios et vingt-quatre exécutants, réalisant une œuvre à partir des instructions de Cage, mais dont personne ne connaît précisément le contenu à l'avance. *William mix* (1952), une œuvre dans laquelle Cage a coupé et collé sur une bande magnétique environ 600 extraits de musique et de bruit, le tout comprenant une partition de 92 pages. On doit impérativement mentionner *Roaratorio* (1979), mêlant toutes sortes de sons, bruits et modes d'expressions³⁶⁵, dans une création exemplifiant l'approche expérimentale et connexe d'une œuvre qui touche à la question du *work in progress*, marquant l'intérêt de Cage pour la pensée de Joyce. La problématique hybride s'inscrit comme une constante dans l'œuvre de Cage, qui investit tous les territoires et reconsidère les pratiques à partir de toutes leurs capacités et potentialités afin d'inventer toutes formes de détournements, induisant une immersion dans de nouveaux langages.

³⁶⁴ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Ed. Minerve, 2000 (1993), p.18.

³⁶⁵ Bosseur déclare à ce propos, "ces interactions, très fréquentes, de plusieurs modes d'expression sont à l'origine de *Roaratorio* (...) Cage a successivement réalisé cinq "réécritures" de *Finnegans wake*, *Ibidem*, p. 126. *Roaratorio* est composé : de tambour, cornemuse irlandaise, chant, violon et 62 lecteurs audios amplifiés diffusant simultanément des bruits, langues de divers pays, et des fragments d'émissions radios.

L'influence de l'œuvre³⁶⁶ de Cage sur l'art conceptuel et Fluxus sera indéniable. Chantal Pontbriand indique que la notion de performance (et de processus) dont il a été un des précurseurs, parmi les nouvelles formes d'art "nous laissent voir l'entre-deux, l'espace entre, l'espace sans nom"³⁶⁷. Cette définition nous rapprochant ici de manière éloquente de la question de l'hybride. Chantal Pontbriand précise "que les notions de performance et de processus ont contribué à changer considérablement le sens du temps et de l'espace dans l'art du siècle, et ont amené avec elles une compréhension de l'art et du monde différente"³⁶⁸. L'effet de flux constant engendré par de nouvelles œuvres a éloigné l'art des questions de la représentation, pour montrer ce qu'il y a "d'irreprésentable". Dans plusieurs manifestes et documents, Fluxus va explicitement revendiquer la question du flux, du mouvement, ainsi que de la circulation des idées et des formes, chère à John Cage³⁶⁹. Si Cage a de manière considérable influencé Fluxus et l'art conceptuel, ses réalisations marquent de façon significative cette période de transition des années 50 à 60 et au-delà. Sa fascination pour d'autres cultures, ainsi que toutes les formes d'expressions artistiques, s'inscrit dans une dimension d'ouverture, où le processus et l'expérience concrète matérialisent une forme d'art réflexive, tout autant qu'interprétative.

2.2) La charnière Fluxus

2.2.1) Fluxus et l'affirmation de la performance

En dehors de l'art conceptuel et minimal, et de l'influence de l'art concept, Fluxus apparaît comme l'un des mouvements les plus intrinsèquement liés à l'art action. De nombreux happenings, events et performances, ponctuent

³⁶⁶ On peut mentionner quelques œuvres majeures : *Silence*, *Imaginary landscape*, ainsi que l'œuvre liée à James Joyce, *Roaratorio*.

³⁶⁷ Chantal Pontbriand, *Fragment critiques 1978-1988*, Nîmes, Ed. Jaqueline Chambon, coll. critique d'art, 1998, p. 11.

³⁶⁸ Ibidem, p.11.

³⁶⁹ L'influence de la pensée de Cage est à la fois liée au *Black Mountain College*, mais également à la *New School for Research* où il a enseigné à de nombreux artistes.

l'activité de ce mouvement. La performance, tout comme le happening, va s'imposer comme l'une des pratiques courantes se démarquant et ouvrant de multiples perspectives, avec l'implication de plus en plus indiscutable de divers médiums, tels que la vidéo ou la photographie, ainsi que la volonté d'éprouver ou utiliser le corps dans différentes situations ou expériences. L'émergence de Fluxus coïncide après la mise en place de ces nouvelles formes d'actions qui s'étendent aussi à d'autres mouvements. Elles vont être identifiées et assimilées à une forme d'origine d'un nouveau type d'intervention, que représentera progressivement la performance.

Cette évolution progressive vers une prédominance de la performance est à ce point marquante qu'elle est, aujourd'hui, identifiée à un ensemble et une diversité de gestes, englobant le domaine de l'art action en général. Ce territoire dans l'art actuel correspond à ce que l'on pourra nommer la *performance plurielle*, au vu des multiples registres qu'elle mobilise. Son évolution et son histoire sont marquées par l'accentuation de certains partis pris énoncés par les artistes, qui lui donnent une image plus sophistiquée aujourd'hui, et davantage liée à une forme d'action scénarisée où le hasard et l'aléatoire, tout comme le rôle du public, sont en général moins prégnants qu'auparavant.

Sans aucun doute les expériences prolifiques de la modernité avec Dada, les soirées futuristes et le surréalisme, entre autres, annoncent l'art de la performance³⁷⁰, car elles ont eu un rôle fondamental dans la prise de conscience, de la part des artistes, qu'en dehors de l'espace pictural réside une autre dimension de l'art, face au réel et à la question de l'implication du corps. Un art qu'il va falloir envisager en dehors et à la fois en relation avec les catégories du théâtre, de la danse, de la poésie, de l'architecture, du cinéma. Un art qui se détache de la question de l'objet et de son immobilité, pour évoluer et se déplacer sur le terrain du mouvement, de l'action et de l'espace.

³⁷⁰ Le terme de performance vient de *to perform*, expression utilisée dans les années 60.

L'affirmation de la performance comme une des formes récurrentes dans l'art contemporain et l'art actuel, tout comme celle de l'environnement et de l'installation, marque cette volonté de décloisonnement général, afin de formuler des dialectiques ou modalités de croisement des pratiques entre-elles. Cette mutation décisive, qui consacre l'hybridation comme notion à part entière dans ce type de nouvelles disciplines intégrant l'art contemporain, fonde aussi les limites d'un nouveau champ d'investigation.

2.2.2) Fluxus, une histoire

Parmi les personnages importants de Fluxus, on peut citer le lituanien exilé à New York, puis en Europe, George Maciunas, qui est à la fois le grand initiateur et l'un des piliers de ce groupe. Il assume plusieurs rôles - organisateur, éditeur et collecteur - et "fédère les énergies éparses de Fluxus"³⁷¹. Jean-Jacques Lebel souligne la "concomitance"³⁷² des diverses productions de Fluxus, le mouvement incarnant la pluralité, tout comme celle de l'individu. En effet si un groupe d'artiste se rassemble et fait exister un mouvement, chacun va construire une démarche et des réflexions singulières³⁷³. L'individualisation n'empêche cependant pas des performances de groupe et actions collectives à l'image des nombreux festivals Fluxus organisés dans le monde entier. L'une des premières grandes manifestations du groupe a lieu à Wiesbaden en 1962, dont la production est un modèle de la question hybride, qui transcende les genres et déstabilise la détermination des pratiques.

³⁷¹ Jean-Paul Fargier, cité dans *Le siècle rebelle, op. cit.*, p. 217.

³⁷² Jean-Jacques Lebel, "d'une Biennale (1960) à l'autre (1990)", in *Ubi Fluxus ibi motus*, Milan, Ed. Mazotta, Catalogue d'exposition de la 44e Biennale de Venise, 1990, p. 75.

³⁷³ Fluxus incarne une spécificité générale de l'art contemporain que l'on observera dans divers courants par la suite, impliquant que l'artiste existe davantage en fonction d'une pratique singulière, même si on peut le rattacher à tel ou tel mouvement.

Fluxus expérimental

À partir de la musique, qui deviendra un terrain expérimental inaugural, de John Cage, Schaeffer, Pierre Henry à Charlemagne Palestine, le mouvement Fluxus va développer une dynamique imposant une diversité de nouvelles pratiques, particulièrement les actions, les performances, les installations, tout en étant aussi initiateur de gestes comme le décollage, l'art vidéo, ou *l'expanded cinema*, au travers de dispositifs ou spectacles très divers. Fluxus exemplifie le processus d'hybridation qui se joue ainsi autant dans la démultiplication des matériaux, que dans un usage débridé des pratiques et des gestes, et une culture s'affirmant avant tout comme une forme expérimentale en devenir.

Une inventivité exacerbée qui fait de Fluxus l'un des mouvements les plus importants de l'art contemporain. Fluxus et l'esprit Fluxus contaminent, et se déploient sur de multiples terrains à l'image d'expériences inédites comme les *Free Flux tours*³⁷⁴ et *Fluxus sneak preview*. Mais également de multiples formes d'interventions sur des supports et dans des espaces très différents, en réalisant des productions dans de multiples domaines - l'édition, les journaux, les revues, les représentations, les objets, les installations - qui ponctuent de manière continue les activités de Fluxus. À cela s'ajoutent aussi des conceptions nouvelles de production des œuvres et de leur forme d'élaboration qui amènent de nouvelles problématiques.

³⁷⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Ed. Flammarion, 2002, p. 95. L'auteur rappelle ici que l'esthétique relationnelle, à l'image des expériences de Rirkrit Tiravanija (p. 201), n'aborde rien de véritablement novateur face à ce que Fluxus a proposé de manière plus ingénieuse près de quarante ans auparavant. Ces expériences Fluxus consistaient à organiser des sorties dans l'espace urbain, ainsi que des rencontres fortuites programmées dans une sorte d'itinéraire géographique et poétique.

2.3) Concevoir d'autres pratiques : les notions d'intermédia, de mixed média et de multi-média

2.3.1) Le contexte Fluxus et l'art d'attitude : concevoir un autre rapport à l'art

Plusieurs pratiques apparaissent dans cette nouvelle appréhension de l'œuvre qu'il s'agit de distinguer, et mettre en relief par rapport à de nouvelles modalités de relation ou d'élaboration des œuvres, entre les pratiques et les disciplines, ou à leurs frontières respectives. On peut citer trois notions fondamentales à ce sujet : l'intermédia, le mixed média et le multi-média. Le mouvement Fluxus va particulièrement s'emparer de ces nouvelles pratiques symbolisant l'art expérimental des années 60-70, manifestant une volonté de décloisonnement général et d'un art voulant s'emparer du réel dans toutes ses dimensions.

Différentes réflexions permettent de saisir sur quel territoire Fluxus et l'art conceptuel, mais également de manière plus générale l'art d'attitude³⁷⁵, portent des intérêts communs et amènent de nouvelles perspectives dans le domaine de l'art en général, particulièrement en s'intéressant à la constitution d'une culture alternative (Fluxus), et à l'élaboration d'œuvres par la conception de problématiques fortes (Art conceptuel). Une culture imprégnée par une ouverture sur le monde, une vision évolutive et expérimentale, où l'improvisation ainsi qu'une approche pluridisciplinaire s'imposent, en s'inscrivant dans un contexte d'élargissement du champ de l'art et d'une expérience plurielle des sens³⁷⁶. Fluxus, de même que l'art conceptuel, ne se comprennent pas sur un seul terrain, mais avancent dans de multiples directions, y compris souvent de manière déterminante, dans divers registres (concerts, festivals, éditions, performances...). Ceux-ci donnent lieu à une organisation d'événements très divers, mêlant de la poésie au son, aux événements et aux performances, Fluxus s'intéressant davantage à l'aspect

³⁷⁵ Achille Bonito Oliva relève que "l'attitude intermédia et son usage" a donné la possibilité pour Fluxus d'anticiper une expérimentation qui aura lieu ultérieurement. Recherches qui incluent l'art conceptuel et l'art d'attitude, *Ubi Fluxus, ibi motus 1962-1990*.

³⁷⁶ Jean de Loisy, "Bouleversements de situations", in *Hors limite : l'art et la vie, 1952-1994, op. cit.*, p.17.

multi-expressif et à la relation au réel en incluant ainsi une dimension critique et politique, face au monde qui nous entoure.

2.3.2) L'intermédia

Un des concepts les plus connus de Fluxus est celui d'intermédia. Il révèle l'ampleur et la signification d'une mutation profonde que ce mouvement veut contribuer à mettre en œuvre. Le concept d'intermédia, pensé par Dick Higgins dès 1963³⁷⁷, comme il le précise, est valable pour l'ensemble du domaine de l'art. Il s'affirme comme une tendance de cette époque et, comme la racine du mot l'indique, se rapproche du terme *intermédiaire*³⁷⁸ ou technique intermédiaire³⁷⁹. Fluxus est à ce titre composé d'artistes qui revendiquent le mouvement, le flux, la circulation des idées, de la même manière que Dada était un "état d'esprit"³⁸⁰. Pour Fluxus, il s'agit "d'inventer de nouvelles connexions ENTRE les arts visuels, la poésie, la danse, le théâtre"³⁸¹.

L'ambition de ce mouvement est d'innover de nouvelles relations et connexions entre des catégories artistiques jusqu'ici souvent assimilées ou contenues à leur propre histoire et à leurs contingences respectives. La conception de l'intermédia induit et favorise la problématique de l'hybride, s'inscrivant dans une de ses catégories déjà connue, celle de *l'hybride intermédiaire*. Plusieurs formes d'art, à l'image de la performance, le happening et l'installation contribuent déjà, également, à mettre définitivement en question ces séparations et délimitations. Fluxus, tout comme l'art conceptuel et minimal, grâce à ces nouvelles formes d'œuvres, redimensionne l'art et la question de l'art sur un plan multiforme, où justement la question de l'intermédia, du multimédia et du mixed média, si elle émerge dans les années soixante, fait sens et marque une dynamique

³⁷⁷ Jacques Donguy, "entretien avec Dick Higgins", in *Poésure et peinture*, op. cit., p. 428.

³⁷⁸ Nicolas Feuillie, *Fluxus, dixit une anthologie*, Dijon, Ed. Les presses du réel, 2002, p. 206.

³⁷⁹ *Op. cit.*, p. 201.

³⁸⁰ Charles Dreyfuss, *Happenings & Fluxus*, Paris, Galerie 1900-2000, Galerie de poche, Catalogue d'exposition, 1989, p. 17.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 17.

générale. Cette dynamique est aussi décelable dans d'autres courants à cette époque, à l'image du Pop art et sur un autre plan de l'art vidéo. Chez Fluxus, l'intermédia apparaît comme une nécessité d'établir des relations avec le quotidien et d'infléchir le rapport à l'objet produit - l'œuvre - pour davantage s'intéresser au process et à une expérience du réel. Inévitablement et irréversiblement l'art contemporain se manifeste dans une logique de dématérialisation et d'immatérialité, dont l'une des caractéristiques principales est que l'art se concrétise comme un domaine réflexif et transgressif, où l'intermédia s'affirme presque logiquement.

Si pour Dick Higgins l'intermédia est un terme significatif d'une part de l'esprit Fluxus, dont la fonction est de décrire un nouvel espace de "l'activité artistique entre les médias", ce concept correspond aussi à une perspective plus générale énoncée à l'époque. Celle-ci, en favorisant les actes de brouillages délibérés, ainsi qu'en participant à l'élaboration et à la constitution d'œuvres qui, grâce à leurs natures, transposent différentes formes de contestations systématiques des codifications et des hiérarchies, correspondant au système de l'art et à ses instruments de légitimation - en l'occurrence le marché, l'institution muséale, la société, les convenances -, induit un art comme forme de contre-culture. Il faut noter que le terme intermédia par son étymologie renvoie au nom même de Fluxus, qui signifie passage incessant, écoulement, induisant la fluidité entre les médiums et la mobilité des œuvres, autant que des idées.

La fluidité, l'aspect hétéroclite et la volonté de combinaison de divers gestes artistiques correspondent à quelques-unes des préoccupations majeures des années 60-70, que l'on retrouve de manière significative dans Fluxus. Des principes et réflexions visant à abolir le rapport artiste spectateur et à introduire deux caractéristiques dans l'art, l'éphémère et l'événementiel, toutes deux liées à la problématique du temps.

Le foisonnement, la diversité des propositions et des attitudes générées par l'esprit Fluxus et l'art concept, manifestent une ouverture sur le monde et l'importance des questions du langage, mais aussi l'influence de l'Orient,

dans la suite des travaux de Cage, de même que des recherches du groupe artistique Gutai. Un groupe qui a conduit une approche similaire à celle de Fluxus. Revitaliser l'art par surprise et dans une certaine improvisation conduit à se rapprocher de la question de l'énergie³⁸². L'énergie du corps, de l'action, du mental, où justement la philosophie orientale recèle une importance clé, tout comme, sur un autre plan, l'influence du *dripping* de Pollock, issu des rituels indiens. Autre facteur initié par Fluxus, la perspective de fonder un art doté d'un humour corrosif, propre à ridiculiser la « valeur » de l'art, voire à faire du non-art un principe, un mode d'activité, pour mieux déstabiliser le marché, l'institutionnalisation de l'art et la figure de l'artiste.

Les différentes formes de l'art action vont ainsi induire une multiplicité de capacités d'interventions de l'artiste, exemplifiant cette attitude de Fluxus à vouloir investir et traverser l'ensemble du domaine de l'art en utilisant tous les moyens. Ceci y compris en faisant l'expérience de la musique sans musique, en produisant des images sans les réaliser, et en intervenant en public ou lors de manifestations par des gestes d'une banalité revendiquée et déroutante. Explorer l'art autrement devient très vite, aussi, explorer le réel, et concevoir des objets problématiques et insolites à l'image de la première performance Fluxus à Wiesbaden.

Certains propos de Higgins sur l'intermédia nous éclairent sur le questionnement concernant les termes intermédia et hybridation, Higgins parlant de "fusion conceptuelle"³⁸³, et d'une approche de l'art qui se traduit par le fait de "mettre l'accent sur la dialectique entre les médias"³⁸⁴. L'intermédia marque dans un cadre général la question de l'hybride, le terme intermédia nous rapprochant de manière saisissante de l'une des grandes catégories historiques de l'hybride, l'intermédiaire³⁸⁵, comme je l'ai déjà

³⁸² Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op. cit., 1997, p. 126. Ardenne cite Bob Watts qui à propos du *Fluxstyle* déclare qu'il s'agit "d'explorer les idées et les énergies qui, en fin de compte, ont un effet sur tous les arts", in Charles Dreyfus, *Happening et Fluxus*, op. cit., p. 195.

³⁸³ Jacques Donguy, "entretien avec Dick Higgins", in *Poesure et peinture*, op. cit., p. 428.

³⁸⁴ Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, op. cit., p. 399.

³⁸⁵ Dans l'ouvrage *Horizons, the Poetics and theory of the Intermédia*, 1984, Dick Higgins évoque le parallèle entre intermédia et intermédiaire en précisant que le terme intermédia "sert simplement à constater l'existence d'œuvres intermédiaires, sans qu'aucune approche de la création ne soit fixée". Cité dans Olivier Lussac, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004, p. 199.

mentionné. Si l'hybride apparaît comme une des problématiques inhérentes à ce type de nouveaux modes d'expressions artistiques, néanmoins, tout ce qui est intermédiaire ou intermédia, n'est cependant pas nécessairement, de manière automatique, qualifiable d'hybride³⁸⁶. On constate que derrière ce concept, de manière générale, se profile indéniablement la notion d'hybridité. Jean-Jacques Lebel considère que l'intermédia est "un langage nouveau dont la forme et le contenu est ouvert" et qui permet un "jeu dialectique" entre auteurs, exécutants et spectateurs, impliquant des logiques de permutations sans cesse possibles. Cette définition de l'intermédia comprend un alliage de pratiques et techniques très diverses, ainsi qu'une intense activité et réceptivité du spectateur, révélant une proximité entre l'intermédia et le processus d'hybridation, à plusieurs niveaux possibles, de la conception jusqu'à la réception.

De multiples associations où justement l'hybride peut être mis en jeu, dans des projets à contenu variable. Higgins considère que l'intermédia est devenu à son époque une tendance marquante. Cette question du jeu "entre les médias", correspond aussi à une volonté de rechercher dans une logique du *hors limite*, des possibilités de formuler des propositions inédites. L'intermédia correspond sans doute également au rapprochement entre deux univers : les arts du spectacle (danse et théâtre) et les arts plastiques, que l'on observe particulièrement dans les scènes new-yorkaise et londonienne.

2.3.3) Le mixed média et le multi-média : fluctuances et distinction des termes

La rencontre ou la combinaison de divers arts implique l'usage de termes et notions comme le mixed média et le multi-média. Ces termes qui apparaissent déjà à cette époque dans le voisinage de l'intermédia impliquent néanmoins des registres d'actions différents, posant la question

³⁸⁶ Higgins cite les ready-mades sous le vocable d'intermédiaire, à juste titre, mais on peut soulever ici que le ready-made, bien qu'il demeure inclassable, n'implique pas forcément la notion d'hybride, à l'image de la pelle à neige, même si la plupart des autres types de ready-mades, différents de ce dernier, au contraire, possèdent pour la plupart un caractère hybride, comme je l'ai déjà mentionné dans cette étude.

des diverses modalités de relation entre les médiums et entre leurs contenus. La fluctuance de ces termes qui brouille ou traverse les catégories, et des usages très équivoques dont ils sont l'objet, est dans certains cas problématique. Il n'est pas évident d'émettre une définition et une distinction trop strictes de façon pertinente, même si ces notions induisent des signes de divergences.

2.3.4) Le mixed média

Si les pratiques mixtes ne s'apparentent pas à une des catégories de l'intermédia, mais peuvent s'en rapprocher, on peut cependant considérer que ce terme est, en fonction de la définition qui lui a été conférée, le plus éloigné de la question de l'hybridation. On considère que le mixed média correspond à un médium unique, où sont simplement additionnées des techniques, dont le seul usage est de correspondre aux composantes intrinsèques de ce médium. L'opéra, le cinéma, voire également le multimédia (cas plus problématique, l'étude le montrera) illustreraient ce principe. Ainsi ces médiums condensent en eux-mêmes des techniques, une matrice propre à leur langage, où coexistent des composantes génériques, qui s'organisent au sein d'une unité de permanence. Une unité dans laquelle chaque technique est utilisée et associée de manière générale aux autres, pour constituer le langage singulier de chaque médium. Si certaines œuvres de cinéma ou opéra peuvent être qualifiées d'hybride, c'est précisément parce que ce type de médium, tout comme un autre, peut lui aussi être questionné par d'autres pratiques, d'autres contenus, et susciter la problématique de l'hybride, dans certaines œuvres spécifiques uniquement. Il serait donc tout à fait abusif et erroné de considérer que le médium de l'opéra serait par nature hybride, sa technicité naturellement cumulative ne renvoyant qu'à la spécificité de ce langage.

Si la définition classique du mixed média réfute l'hybride, cependant certains théoriciens ou artistes ne partagent pas cette appréhension du terme, à

l'image de Richard Kostelanetz, qui utilise l'expression de *théâtre of mixed-means* dans un ouvrage du même nom. L'auteur y distingue quatre formes de *mixed-media*³⁸⁷, dont l'un des points communs est la mise à distance du théâtre classique, et l'autre une détermination de diverses pratiques qui engagent toutes un caractère expérimental. Comme on peut l'analyser, *le theatre of mixed means* implique la question d'une certaine spontanéité, ainsi qu'une activité liée à l'espace et à une œuvre évolutive, où le résultat est minoré au profit du processus de création. Face à cette approche, la définition de Stanley Gibb du terme mixed média se rattache davantage à la question "d'un mélange et d'une égalisation" des composantes. Pour Gibb, à l'instar de Kostelanetz, la question du mixed média révèle une autre définition où l'hybride peut s'exercer à la fois par l'aspect expérimental et l'opération de transformation qu'implique le mélange. Les « pratiques mixtes », dans cette option, peuvent ainsi correspondre aux mélanges ou aux croisements de deux pratiques qui génèrent une nouvelle forme. Cette approche nous renvoie également, de même que pour l'intermédia, à une des autres grandes catégories de l'hybride, l'hybride mixte, qui se joue dans des œuvres inclassables issues de croisements, et précisément de pratiques mixtes. Le mixed média est donc, en fonction de la signification qu'on lui attribue, diversement catégorisable.

L'origine peu étudiée de ce terme utilisé dans de nombreux événements des années 60 et sa définition ambiguë se lit dans la double définition donnée par Edward Lucie Smith : 1. "art du XXe siècle qui combine différents types de matériaux physiques" - 2. "art qui fait appel à plusieurs disciplines comme la musique, le mouvement, et la sculpture environnementale"³⁸⁸. Cette définition succincte mais pertinente nous indique que le mixed média induit la question des croisements, impliquant différents types de combinaisons possibles, renvoyant au contexte d'une culture expérimentale. On observe aussi, en fonction de la première définition, une superposition de techniques

³⁸⁷ Le happening pur, les environnements cinétiques, les happenings scéniques et les performances scéniques cités par Olivier Lussac, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, op.cit., p. 195-197.

³⁸⁸ Roberto Barbanti, "La scène de l'art face aux nouvelles technologies de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-média", in *Arts et nouvelles technologies*, Dir. Jean-Marc Lachaud, Olivier Lussac, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007, p. 22.

dont on peut dire dans certains cas qu'elle correspond aux propriétés d'un médium, et que dans d'autres, éventuellement, elle peut induire un mixage ou une logique cumulative des techniques. Le terme dans cette perspective comble un vide, la question du mixage des pratiques n'étant pas invoquée explicitement ni dans l'intermédia, ni dans le multimédia.

La question de la transformation d'une forme à partir de différents types de mélanges ou mixages, peut ici contribuer à nous faire observer que la pratique du mixed média est aussi l'une des origines de la culture du mixage et du remix, lesquels se jouent également dans la manipulation des données et dans des formes de croisement des technologies. Cet aspect est d'autant plus incontournable que l'usage de techniques croisées va contribuer à l'essor de propositions hybrides, y compris dans des domaines plus traditionnels, entre peinture et sculpture, photographie et peinture, son et espace, ce jouant aussi dans la nature des télescopages ou associations. On peut remarquer que, par ailleurs, de nombreuses œuvres sont mentionnées en fonction non plus de leurs appartenances à telle ou telle pratique de l'art, mais comportent l'indication désormais courante et générale de "techniques mixtes".

La difficulté de nommer ou d'apprécier ce type de notion est d'autant plus importante qu'elle est soumise à divers glissements sémantiques et à des usages différents. À l'évidence, il faut partir de l'analyse des objets et des contextes pour affirmer ou infirmer telle ou telle observation. Pour affiner l'analyse, l'observation du champ terminologique général semble également requise afin de comprendre les caractères qui permettent d'identifier la signification d'une terminologie de manière plus pertinente. Définir l'intermédia et le mixed média nous oblige donc aussi à nous intéresser à un troisième terme qui émerge à cette époque, le multi-média.

2.3.5) Le multi-média

Stanley Gibb dresse dans son étude une possible distinction entre ces trois phénomènes qui recouvrent un champ d'activités proches, où l'art est devenu une expérience plurielle et difficilement catégorisable. Il considère que le multi-média offre la spécificité de faire demeurer une autonomie de principe des éléments assemblés ou associés. L'historique de cette expression nous montre qu'avant de devenir dans les années 90 le multimédia, ce terme, par sa forme substantivée, possède une autre origine. Comme le souligne, dans son étude, Roberto Barbanti, on peut se référer au critique d'art Alloway qui pour la première fois utilise ce terme, en italiques, en lui attribuant le rôle de relation entre plusieurs médiums qui coexistent au sein d'un même événement ou projet. Tout comme pour le mixed média et l'intermédia, le contexte des années 50-60 est incontournable, et montre à l'évidence les diverses perspectives ouvertes par la structuration de ces multiples notions. L'émergence du happening et la multiplication des gestes composites sont décisifs dans les années 50, indiquant qu'avant l'usage du terme et sa théorisation, la pratique s'est déjà constituée, et qu'il s'agit de la définir. Alloway, lorsqu'il utilise le terme, fait d'ailleurs mention des pratiques dadaïstes et futuristes, qui selon lui ont préfiguré l'avènement de cette culture multimédia, évoquant à ce sujet le terme d'une « réactualisation ». Le happening apparaît d'autant plus incontournable pour appréhender le multi-média que Daniel Charles, en mentionnant *l'Untitled event* de Cage et de Cunningham, confère une définition appropriée à cet événement, en le considérant comme "l'exemple de l'archétype du genre multimédia"³⁸⁹. Vingt ans avant l'émergence de la question du multimédia (comprenant les nouvelles technologies), l'adjectif multi-média est ainsi explicitement associé à un type d'art où précisément la question des médiums est appréhendée sous une nouvelle forme d'association. Les médiums, utilisés de manière simultanée mais cependant distincts, impliquent ainsi une nouvelle pratique de l'art, le multi-média. Il s'agit d'un nouvel usage d'une pratique qui est un composé de divers médias, mais dont l'une des particularités est que rien n'y

³⁸⁹ Daniel Charles, "De Joan Miro à Francis Miroglio : graphique de la projection", Les cahiers du CREM, n° 6-7, décembre 1987 mars 1988, p.100. Cité par Roberto Barbanti. *Ibidem*, p. 22. Dans le

est figé, au contraire. Toutes les techniques sont utilisées et coexistent de manière anarchique ou en interaction, en fonction d'un mode d'organisation défini ou indéfini.

Agencer ainsi de multiples pratiques (danse, peinture, projection...) confère aux productions une expression éclectique et pluraliste. Le multimédia n'a donc semble-t-il, en tant que notion, pas grand chose à voir avec le multi-média, même si les termes sont souvent confondus ou utilisés de manière approximative. Le multimédia est précisément une technologie impliquant une diversité de techniques, liées en particulier au contexte d'émergence des nouvelles technologies. Une technologie qui se structure au sein d'un langage complexe et divers, allant de l'ordinateur, du Cd Rom, à toutes les technologies et applications numériques. On observe que depuis les années 80, très vite le terme multimédia en tant que domaine, va absorber le multi-média en tant que pratique, générant sa quasi-disparition dans les usages. Le multimédia en tant que technologie, très vite, affirme des capacités et modalités singulières, allant de la manipulation à la transformation et l'interpénétration des données, des technologies et des objets, redimensionnant la question de l'hybridation sur de nouvelles perspectives et de nouvelles propriétés. On peut remarquer, à l'ère du numérique, que la technologie multimédia, si elle possède la particularité de confondre, dissoudre toutes les techniques au point de créer un "art de l'hybridation"³⁹⁰, selon Edmond Couchot, marque également un seuil de vulgarisation des termes hybride et hybridation qu'il s'agira d'analyser en détail (voir chapitre sur l'art actuel). Si l'on peut distinguer multimédia et multi-média, on notera cependant que dans la pratique, la technologie multimédia a favorisé le retour des pratiques multi-média, par un usage des médiums de plus en plus débridé et dans toutes sortes d'associations, notamment au travers de

texte original, Daniel Charles a écrit le terme multimédia sans tiret, comme de nombreux auteurs l'ont souligné.

³⁹⁰Edmond Couchot, Norbert Hilaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 108-115, voir également Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, op. cit., p. 222-225. Voir le texte "Une hybridation généralisée".

François Soulages évoque "l'esthétique numérique en la qualifiant d'une esthétique de l'hybridation aux potentialités infinies", in *Dialogues sur l'art et la technologie autour d'Edmond Couchot*, Paris, Ed. L'harmattan, 2001, p. 23

dispositifs ou spectacles multimédias qui sont la conjonction de ces deux phénomènes.

Il faut noter aussi que l'attrait du multi-média dans les années 60 est marqué par l'évolution des techniques de reproduction ou d'enregistrement du réel. Ces techniques ont cru de manière exponentielle, et elles ont favorisé la structuration et l'émergence de nouvelles pratiques de l'art, notamment la photographie, l'art vidéo, la poésie et les pratiques sonores, l'art action, l'édition, les spectacles et outils multimédia. Ces techniques ont rendu possible la capacité de représentation différée d'événements ayant eu lieu, voire d'en donner une autre lecture, ou même d'être une forme de prolongation possible d'œuvres en train de se faire.

La possibilité d'utiliser de nombreux outils de captation du réel et d'enregistrement, comme Cage le souligne déjà bien auparavant, va très vite devenir déterminante, parce que ce type de technique sera l'objet d'expérimentations incessantes et en tous genres, à l'image de la vidéo, le magnétophone, la télévision, la radio, le cinéma, et la photographie. Ces techniques auront une importance capitale et vont contribuer très vite à l'émergence d'une culture underground, hors norme, défiant la culture établie et les conventions. Une culture non « officielle », pouvant aussi se comprendre dans une autre histoire, induite par divers événements, "général" d'autres récits, tel que Greil Markus l'a relaté³⁹¹.

L'évolution de ces différentes techniques du son et de l'image, de modes d'enregistrements et d'expériences multiples, vont permettre aux artistes de créer des outils opératoires de plus en plus sophistiqués. Ils seront donc en capacité de constituer une grammaire de formes et de gestes, à l'origine d'une autre mutation : l'émergence d'un langage multimédia comme pratique et *technologie médiatransversale*. L'ère de l'hypertechnologie des années 90 incarnera cette évolution de la table de mixage à l'ordinateur, et l'arrivée progressive des multi-supports. Cet aspect est d'autant plus important que le champ de l'art va se déplacer très clairement vers les dispositifs et les

installations, où déjà la question d'une multitude de contenus, de pratiques et de médiums sont sollicités de diverses manières. Ce contexte où l'art et les nouvelles technologies évoluent simultanément, accentue cet élargissement de l'art, ainsi que l'avènement d'une culture hybride.

Le multi-média inaugure la capacité du multimédia à brouiller les catégories et les pratiques, car l'assemblage ou l'usage de divers médiums peut aussi conduire à des formes composites de toutes sortes. Des formes d'art où diverses notions peuvent être sollicitées, tout comme diverses formes d'hybridations, dans ce que l'on pourrait entrevoir comme un art sollicitant de plus en plus la combinatoire et le recyclage des formes, dans de nouvelles réinterprétations, ailleurs et autrement. Le multimédia n'échappe pas à une autre signification, que souligne Roberto Barbanti³⁹². Cette pratique évolue vers le mixed média ou l'intermédia, entretenant la confusion entre ces trois notions et démontrant que si certaines œuvres sont inclassables, les tentatives expérimentales de cette époque résistent aux frontières et aux limites dans lesquelles on voudrait les isoler³⁹³.

2.4) Le happening

2.4.1) Formes du happening

Le happening que conçoit Allan Kaprow en 1959 a un caractère beaucoup plus maîtrisé que l'*Event* de Cage, à l'image de *Eighteen of six parts*, qu'il réalise dans l'espace d'une galerie divisée en trois salles où sont réparties diverses activités. Rauschenberg et Jasper Johns sont présents. Ils réalisent une peinture, tandis que dans l'espace sont projetés de manière simultanée des diapositives et des films, et que des mots sont peints sur le mur. Le happening apparaît comme une sorte d'extension de l'espace du collage et

³⁹¹ Greil Markus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Ed. Gallimard, 2002 (1989), p. 538-547.

³⁹² Roberto Barbanti, "La scène de l'art face aux nouvelles technologies de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-média", in *Arts et nouvelles technologies, op.cit.*, p. 23. L'auteur affirme que "toute définition d'un cadre catégoriel précis reste problématique" face à ces trois notions.

³⁹³ Pour certaines œuvres, la distinction s'avère délicate entre ces diverses notions.

de l'assemblage, que pratiquait par ailleurs Kaprow, avant qu'il ne considère que sa pratique devait investir l'espace.

Kaprow envisage le happening en utilisant des aspects directifs, par l'usage d'instructions qu'il donne aux intervenants, mais également en fonction du parcours du visiteur, qui est conçu à l'avance. L'expérience semble ici se rapprocher d'une scénarisation de l'action. Ce point de vue sur le happening ne rencontre pas l'adhésion de John Cage, en raison des aspects trop directifs et déterminés, selon lui, pour ce type de manifestation. George Maciunas, le fondateur de Fluxus, considère cette forme d'art comme un "intermédium, un territoire vierge s'étendant entre le collage, la musique et le théâtre. Il n'est dirigé par aucune règle"³⁹⁴.

Le terme happening, pour Kaprow, n'avait pas une signification précise. Il indiquait selon lui "quelque chose de spontané, quelque chose qui advient fortuitement"³⁹⁵. Il était assimilable à des "petites pièces de théâtre improvisées"³⁹⁶, privées de narration et s'apparentant à un "collage d'actions"³⁹⁷ indépendantes les unes des autres. Improvisation, indétermination, aléatoire et hasard devenaient des principes affirmant la liberté de l'artiste et sa volonté d'échapper au marché et à l'institution. Une reprise en quelque sorte du projet dadaïste, dans la volonté de concevoir l'art avant tout comme un acte de créativité hors limite, relevant donc de ce fait aussi de l'anti-art³⁹⁸. Un rejet de toute forme de hiérarchie, et particulièrement celle entre l'artiste et le spectateur. Ces diverses définitions nous rapprochent de la problématique de l'hybride que l'on retrouve également dans les préoccupations de l'époque, qui se situent dans l'ensemble de la création artistique.

³⁹⁴ Dick Higgins (1966), In Nicolas Feuillie, *Fluxus dixit une anthologie*, volume 1, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 206.

³⁹⁵ RoseLee Goldberg, *La Performance : du Futurisme à nos jours*, op.cit., p. 130.

³⁹⁶ *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Dir. Marie-Hélène Colas-Adler, Paris, ENSBA, 2^{ème} édition, 1990, p. 87.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 87.

³⁹⁸ Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, op. cit., p. 182. George Maciunas incarne les positions "anti-art" les plus radicales dans le mouvement Fluxus.

L'interaction et le croisement entre divers médiums, un des principes constitutifs de l'art contemporain, se concrétise ici par l'influence d'expériences menées dans d'autres registres qui auront une influence notable sur les arts plastiques. Ces expériences à l'image du théâtre pauvre, du Living theater, des recherches en danse contemporaine, ainsi que dans les domaines de la musique, de la poésie sonore et visuelle, du cinéma expérimental, mettent en exergue des échanges, mélanges et intrications de nombreuses formes d'expressions. Un territoire libre et à conquérir, ouvrant de multiples perspectives, que revendiquent les artistes à cette époque. Des préoccupations qui les conduisent à s'intéresser à la fois à des enjeux et réflexions similaires, tout en voulant briser les catégories pour concevoir une nouvelle forme d'art. L'approche mixte leur permet aussi d'envisager l'art en dehors du modèle des disciplines, en tant que forme mouvante et fluctuante. L'effondrement de la thèse du modernisme de Greenberg se manifeste dans ce contexte général. La contestation de sa théorie de l'art, au regard des productions, objets et problématiques, est devenue inéluctable, y compris sur un autre plan, en raison de son approche de l'histoire de l'art moderne, qui était déjà fortement discutable et partielle.

Les recherches à cette époque de Merce Cunningham, Meredith Monk, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, George Brecht, La Monte Young, Laurie Anderson, entre autres, montrent la volonté de ces artistes de contester les genres artistiques et débouche sur une activité polyvalente, plurielle et débridée. Cette convergence d'approches est d'autant plus effective que les foyers de créations de ce type d'art sont les mêmes que ceux de l'art contemporain, notamment New York et Londres, et dans une autre mesure l'Allemagne.

2.4.2) Une prolifération de gestes

Que cela soit le happening, les events, les actions ou les performances, les pratiques mixtes et intermédias prolifèrent au travers de divers gestes. George Brecht qualifie ses propres interventions d'"events scores" ou

partitions d'événements"³⁹⁹, qui selon lui sont "des poésies, par l'intermédiaire de la musique, qui deviennent des actions"⁴⁰⁰. Certaines distinctions entre plusieurs gestes de l'art action, révèlent des différences notables que l'on peut analyser. Yoko Ono distingue l'événement d'un happening, en indiquant que "l'événement n'est pas une assimilation de tous les autres arts, mais une extraction des différentes perceptions sensorielles"⁴⁰¹. L'événement ne réside pas dans une "activité d'ensemble", et ne procède pas d'un scénario établi, bien que quelque chose à la base le déclenche. Selon elle, les caractères plus réfléchis de certaines interventions induisent les happenings, l'événement étant davantage de l'ordre du "vœu"⁴⁰².

2.4.3) Une dialectique environnement-happening

Le happening, comme de multiples artistes l'ont établi, peut être observé comme un prolongement du collage et de l'assemblage, tel un geste lié à *un acte dans l'espace*, suite logique de diverses pratiques d'intervention, notamment de Kaprow et d'Oldenburg. On pressent ici la relation de proximité qui se manifeste dans cette quête de l'espace, qui se joue entre l'environnement, des formes d'assemblages étendues à l'architecture d'un espace, et le happening, qui va s'inscrire comme un acte se situant dans la continuité de ce type d'intervention dans l'espace. Oldenburg et Kaprow illustrent tous les deux ce passage de l'environnement aux happenings en s'intéressant à « l'intégration » et à « la participation⁴⁰³ » du spectateur dans le cadre d'une expérience d'ordre événementielle. Si au travers de ce type d'action, il y a sans conteste un rejet d'une théâtralisation impliquant des questions de représentation et de narration, on observe néanmoins que certaines caractéristiques du théâtre peuvent être et seront sollicitées.

³⁹⁹ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op. cit., p. 92.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁰¹ Yoko Ono, "Aux gens de Wesleyan", 1966, in Nicolas Feuillie, *Fluxus Dixit une anthologie*, op. cit., p. 192.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 192.

⁴⁰³ Allan Kaprow lors d'un entretien avec Jacques Donguy déclare que le happening « a émergé comme forme la plus parfaite de cette intégration/participation », in *Art press* n°172, septembre 1992, Paris, p. 44-46.

Comme Kaprow le déclare "ces événements sont essentiellement des pièces de théâtre, mais non conventionnelles"⁴⁰⁴.

Dans le prolongement de ce geste, qu'il s'agisse du happening ou de la performance, plusieurs formes d'oeuvres peuvent prolonger ce type d'expérience, que cela soit une installation, un dispositif vidéo, mais également une exposition de peintures, de photographies, voire une exposition mélangeant des pratiques diverses, qui toutes transmettent ou laissent une trace de l'acte. Une relation singulière se joue entre le happening et ses possibles continuités. Celle-ci tient aussi à un caractère éphémère, qui lie ces nouvelles pratiques de l'art. Le happening ou la performance pouvant être vus également comme la première phase d'une œuvre à venir, ou correspondre à un projet protéiforme, possédant de multiples ramifications et se déroulant dans une forme de *work in progress*.

Si le happening et l'environnement vont être interprétés à cette époque comme deux formes indissociables, c'est parce que l'une va contribuer à faire émerger l'autre, et réciproquement, même si, au travers de leur évolution, le happening a disparu au profit de la *performance plurielle*, et s'est très nettement éloigné de l'environnement en tant que discipline. Kaprow considère que sa pratique de l'art se situe entre ces deux formes, l'évolution de son travail, à l'instar de celui d'Oldenburg, le conduisant à des actions, collages et environnements, jusqu'à une pratique du happening.

2.4.4) Du happening aux activités : l'interrelation comme modalité d'expérimentations

Allan Kaprow, à partir du happening, prends conscience qu'il s'agit pour lui d'une étape cruciale, où la question de l'art et de la vie vont se rejoindre. Il souhaite sortir des cadres conventionnels et des normes établies, pour expérimenter l'art au plus près du quotidien. En cela, il s'agira aussi, pour les artistes de cette période, de déplacer les lieux d'action dans l'espace urbain,

⁴⁰⁴ Olivier Lussac, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, op. cit., p. 182.

y compris le plus banal, en investissant aussi le champ de la communication. Comme le rappelle Kaprow, l'enjeu était de trouver de véritables lieux alternatifs pour "instaurer un débat non pas à propos de l'art, mais à propos de la vie de tous les jours" ⁴⁰⁵.

Cette réflexion le conduit à observer que l'art et la vie peuvent être volontairement intégrés, "confondus"⁴⁰⁶ au sein d'un même domaine d'activités. Cette pratique tend à effacer ou brouiller les limites entre les univers artistiques et le réel, par l'usage d'un processus d'interrelation. Ce processus traduit, selon lui, "cette évolution rapide de l'art vers la vie". L'interrelation, outre le fait qu'elle marque de nouvelles liaisons entre les pratiques, nous montre que le happening, bien avant l'art de la performance, traduit l'importance de la question de l'hybride. La notion d'hybridité est ici présente, car l'interrelation suscite de nouveaux rapports et liaisons entre des univers distincts ainsi qu'un choc de formes hétérogènes. La dénomination "d'événements multimédia" au sujet du happening, comme l'analyse Roberto Barbanti, s'inscrit dans cette logique, où diverses pratiques sont utilisées pour formuler un nouveau type de formes artistiques.

Du happening se dégage une nouvelle appréhension de l'art, tant au niveau de la conception radicale et particulière, que face à des conditions de réception ou participation/intégration possibles, du spectateur à l'oeuvre. Al Hansen emploie le terme de collage pour désigner ce type d'oeuvre qui "englobait le spectateur, faisait se chevaucher et s'interpénétrer différentes formes d'art"⁴⁰⁷. La question de l'hybride peut être envisagée à la fois dans l'interaction mais aussi l'interpénétration des pratiques. Du point de vue de la réception, ce type d'objet peut aussi être perçu comme hybride par sa forme indéterminée et inclassable, ou, sur un autre plan, dans les modalités de combinatoires que l'on peut y déployer, en utilisant diverses possibilités.

Si le terme de happening ne semble plus approprié aux yeux de Kaprow pour qualifier ces interventions ultérieures, le terme d'*activités* va selon lui

⁴⁰⁵ Allan Kaprow, in *Art press* n°172, *op. cit.*, p. 44-46.

⁴⁰⁶ Ce terme est particulièrement important Kaprow l'intègre à sa réflexion dans un texte désormais très connu, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

davantage correspondre à ces intentions, et sera plus adéquat pour appréhender le simple événement de la vie, le quotidien dans sa plus grande banalité. Kaprow, qui a milité pour un nouvel art « concret », va revendiquer une approche en dehors de toute référence artistique. Il est un des premiers artistes à concevoir des environnements, considérant que cette forme d'art était "une représentation spatiale d'une attitude plurielle face à la peinture".

Une approche de l'art où environnement et happening sont « semblables »⁴⁰⁸ et proviennent d'une « extensivité »⁴⁰⁹ des activités artistiques. On comprend au travers de cette citation, à quel point l'environnement et le happening portent les mêmes problématiques. À l'évidence la pratique de Kaprow est aussi liée à un état d'esprit. Comme il l'indique : "toutes sortes d'objets constituent les matériaux du nouvel art : de la peinture, des chaises, de la nourriture, des lumières électriques et des néons, de la fumée, de l'eau, de vieilles chaussettes, un chien, des films, et un millier d'autres choses..."⁴¹⁰.

2.5) La performance

A l'évidence issu du happening et de l'événement, la performance est un prolongement différent de cette forme d'action. Une différence cependant : la performance n'intègre en général pas le public ou du moins ne sollicite pas sa participation à l'événement, alors que dans le happening, le public est un acteur, une composante de l'expérience. En outre, la performance est l'occasion pour l'artiste de fixer divers partis pris et modalités d'exécutions, cet art, de manière générale, se rapprochant davantage de la relation au corps de l'artiste. Ceci favorisera sa mise en tension, bien plus qu'un événement éclaté où se juxtaposent, voire se mêlent diverses activités. Par ailleurs, si dans le happening une relation à l'imprévisible et l'indétermination se dessine, où le hasard semble être mieux prise en compte, la performance,

⁴⁰⁷ Roselee Goldberg, *La performance : du Futurisme à nos jours*, op.cit., p. 128.

⁴⁰⁸ Allan kaprow, "Assemblages, environnements et happenings", New York, Abrams, 1965, in *Art en théorie*, Paris, Ed. Hazan, 1997 (1992), p. 776.

⁴⁰⁹ Op.cit., p. 777.

⁴¹⁰ *Hors limites : l'art et la vie 1952-1994*, Centre Pompidou, op.cit., p. 48.

au contraire, a tendance à être un acte de plus en plus structuré, et souvent prédéfini. Par son évolution, celle-ci intègre ainsi des dispositifs ou des univers qui sont spécifiquement conçus pour elle, voire scénographiés, accentuant ainsi la mise en scène de l'acte.

La performance est néanmoins porteuse, à l'instar du happening, de nombreuses interrogations et glissements. Elle induit à ce titre une appréhension et des conceptions de l'art très variées, traversant une diversité de courant tels que Fluxus, le Land art, l'Arte povera, le Body art, l'art conceptuel. Les perspectives indéfinies que tisse cet art en relation à d'autres⁴¹¹, font évoluer la performance vers d'autres médiums à l'image de la photographie ou de l'art vidéo, qui la redimensionnent également dans leur propre champ.

Elle se généralise, ainsi, face à une multitude de propositions artistiques pour devenir un champ d'expressions et d'expériences ouvert à toutes les disciplines, matériaux et contenus. De même que l'installation, elle est potentiellement protéiforme et comporte l'hybride en tant que notion clé. Elle s'inscrit dans un contexte de libération du corps, contre le corps oppressé, les conventions sociales et la figure de l'Etat dirigiste, dans un contexte de subversion et de critique des années 60-70.

La performance induit quasiment d'emblée la problématique de l'hybride, comme caractère générique. Sa forme anti-théâtre pourtant se compose d'aspects liés à une théâtralité, une possible mise en scène d'objets, de corps, d'attitudes, d'ambiances et de gestes divers, alliant de multiples techniques et des prises de positions publiques (ou en public). Sa capacité, aux frontières du théâtre, à absorber divers champs de la création et à se mouvoir sur tous les territoires, accentue sa dimension hybride, présente plus ou moins selon les œuvres et leur nature.

⁴¹¹ Voir François Pluchart, qui indique les relations entre le corps et les autres médiums, in *L'art corporel*, Paris limage 2, 1983, p.46-47, cité par Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne, op. cit.*, p. 477.

Comme Denys Riout le rappelle, le terme performance doit être rapproché d'une acception plasticienne qui est originaire des Etats-Unis⁴¹², où ce terme signifie "représentation", "spectacle", dévoilant une confusion terminologique inévitable. À la croisée des notions chorégraphique, théâtrale, et musicale, la performance se situe au confluent de plusieurs modes d'expressions et va très vite inclure le film et la vidéo comme des outils participant à l'enjeu de l'œuvre.

Cette dimension pluri-artistique est donc entretenue et volontairement suggérée, l'art de la performance induisant une dimension scénique et traduisant un nouveau territoire d'action, le corps devenant outil, aussi bien que facteur d'interprétation pour réaliser ou exécuter des œuvres. Ce corps à expérimenter et investir de toutes parts marque l'inscription de nouvelles tendances, comme l'art corporel et le Body-art, exclusivement consacrés à l'utilisation du corps comme outil ou support⁴¹³ d'action. Une nouvelle problématique se forme, où la performance est observée comme un aspect inhérent à la démarche de l'artiste, une sorte d'univers, la liant ainsi à l'enjeu de l'œuvre et à sa possible matérialisation sous plusieurs formes.

2.5.1) *Zen for head*, l'ovni Fluxus

Lors de la première manifestation Fluxus, un artiste coréen, Nam June Paik, réalise une performance qui va marquer l'histoire de l'art, et révéler ces multiples aspects transgressifs et délibérément hors de toute convention, qu'a notamment décrit Charles Dreyfuss dans plusieurs de ses ouvrages, consacrés à Fluxus et à la performance intitulée *Zen for head*.

Zen for head (1962) est une œuvre emblématique de Fluxus et représente ce que la performance va susciter et véhiculer à différents niveaux. Le premier acte est le renvoi des cinq violonistes invités pour le concert qui était prévu dans le musée de Wiesbaden. Le premier concert Fluxus vient donc de commencer et comme le résume Dick Higgins, il va falloir "composer sur le

⁴¹² Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, op.cit., p. 471.

champ trois heures de musique anti-violon", sans d'ailleurs qu'aucun membre du groupe ne sache en jouer. Très vite, après quelques initiatives, Nam June Paik est invité à intervenir et procède à la réalisation d'une composition qui est l'œuvre de la Monte Young. Dans cette partition, il est précisé que l'interprète "doit tirer un trait pour le suivre". Nam June Paik s'exécute sur la scène de l'auditorium du musée, en n'hésitant pas à plonger sa tête, ses mains et sa cravate, dans un récipient dans lequel préalablement a été versé de l'encre et du jus de tomate. Il va ensuite de manière méticuleuse imprimer un trait sur toute la longueur d'une grande bande de papier mis au sol pour l'occasion.

Cet objet non identifié heurte toutes les conventions et va très vite, de manière irréversible, déstabiliser la conception de l'art jusque là admise, posant de multiples questionnements. Comment qualifier ce type d'œuvre et quoi en retenir ? Mais plus généralement aussi comment être confronté à une forme qui génère tant de questions et de polémiques, mettant en crise de nombreuses conventions. D'autres interrogations surgissent :

Zen for head caractérise-t-il une position artistique ou non-artistique ?

Qui définit l'art et ses limites ? Comment caractériser les frontières de l'art et d'une pratique ? Quel rôle faut-il désormais attribuer à l'art et à l'artiste ? La relation entre l'action et l'objet produit est-elle plus importante qu'une de ces deux phases, voire le processus constitue-t-il l'œuvre ? Comment l'œuvre d'art est-elle élaborée, produite, exposée et reçue dans une société ?

Dans le cas de *Zen for head*, si l'œuvre est réalisé à partir d'une composition, puis devient une performance dont il ne résulte qu'un document et l'objet produit, comment restituer cette évolution et que faut-il en conserver ?

L'œuvre est-elle l'objet réalisé ou la performance ? Qu'est ce qu'une performance ? Peut-on qualifier l'objet *Zen for head* de peinture ? Comment et quels critères définissent la peinture de cette époque face à ce type de production ? Ce geste peut-il être mis en relation avec les performances des

⁴¹³ Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, op. cit., p. 479.

artistes du groupe Gutaï, qui avaient la particularité de peindre avec leur pied en étant suspendus avec des cordes ?

Il semble évident que ce type de geste, à la fois par sa radicalité et sa capacité à matérialiser une pratique, instaure de nouvelles liaisons, dialectique ou jonction entre les disciplines. L'hybridation se joue ici autant au niveau de la conception de l'œuvre (induisant de multiples perspectives), que son élaboration (entre diverses pratiques), et sa forme finale (qui peut inclure ou être restituée au travers de diverses dimensions : une peinture, une performance, une vidéo, voire une installation pour d'autres cas...).

Ce type d'expérience marque une brisure décisive avec les formes et les catégories traditionnelles, telles qu'elles étaient envisagées auparavant, et induit un art possédant des contenus variables. Elle contribue à affirmer une instabilité et impose une mouvance des critères d'appréciations de l'art, la performance, tout comme l'installation et l'art d'attitude, rendant définitivement obsolètes les partitions et déterminations qui régissaient et définissaient jusque-là la conception de l'art.

Pour analyser ce type d'œuvre, il est nécessaire de concevoir une nouvelle appréhension de l'art et de définir une terminologie qui va lui correspondre. L'hybride joue un rôle clé dans cette nouvelle conception et dans certaines formes d'œuvres comme la performance, en devenant une problématique révélatrice d'un phénomène de diversification des gestes artistiques, mais aussi de l'indistinction, du franchissement, et de la contestation des limites. Ces éléments se caractérisent comme des principes fondamentaux du rapport à l'art. Si la notion d'hybride participe indiscutablement du corpus de la performance, on ne peut cependant considérer que toute performance, indistinctivement, serait caractérisable comme étant, de fait, hybride.

2.5.2) Beuys : concevoir l'art comme action

L'art de la performance est jalonné de gestes emblématiques qui vont prendre une signification historique particulière. *I like Amerika and amerika likes me* (1974), de Joseph Beuys est, à ce titre, un événement clé, à la fois dans l'œuvre de cet artiste et dans l'écho qu'elle va avoir dans l'histoire de cette pratique. Plusieurs temps et actes déterminent cette performance. La venue de Joseph Beuys aux États-Unis est d'abord marquée par le fait que l'artiste décline une invitation des instances officielles, et se fait transporter jusqu'à la galerie René Block en ambulance, tout comme il l'avait effectué auparavant pour aller à l'aéroport de Cologne. La galerie René Block sera le second temps de cette performance, où Beuys décide de sa rencontre avec le coyote, et de s'enfermer avec lui pendant une semaine. À cette occasion, Beuys est muni d'une grande couverture de feutre et d'un bâton, et entame la relation avec cet animal.

Cette performance illustre une forte théâtralisation dont se sert l'artiste : la représentation et l'attitude du corps - le chaman est ici présent - sont corrélés à la signification d'un acte politique et critique. L'intervention de Beuys transcrit une métaphore fortement symbolique du geste, liant son acte à ses implications effectives (l'écoute du monde animal). Rencontrer le coyote, signifie reconnaître et dialoguer avec un univers⁴¹⁴ et un peuple que l'Amérique s'est acharnée à dévaster. Diverses photographies et une vidéo nous laissent une autre face de cette action. Il ne s'agit pas simplement d'éléments qui ont valeur de témoignage, la vidéo devenant ici un autre outil de la performance, en lui donnant un statut autre que le document, et lui conférant une autre perception du temps, un regard dans l'action et son intemporalité.

Le concept de "sculpture sociale" qui modélise une extension de la notion d'art à tous les aspects du réel, philosophiques, politiques, sociaux et culturels, est ici une entrée décisive dans la compréhension de la conception

⁴¹⁴ Beuys a indiqué à ce propos : "je voulais me concentrer uniquement sur le coyote. Je voulais m'isoler, faire le vide autour de moi, ne voir que de l'Amérique, le coyote", Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, op. cit., p. 185.

de l'art que Beuys implique au travers de sa démarche. L'action des *7000 chênes* à Kassel, le balayage d'une place de Berlin après une manifestation qui deviendra une installation, l'*action Celtic +*, *Le bâton d'eurasia*, montrent que chaque action participe d'un processus continu. La nature de ses interventions diverses se combine avec une approche des matières et matériaux, face à l'identité du corps social et de l'environnement global : un art de la conduction, des énergies autant que des savoirs, impliquant une réflexion profondément ouverte sur le monde, s'inscrivant dans une dynamique hybride. Sans doute l'une des pensées marquantes du vingtième siècle, qui n'inscrit pas simplement le modèle de la guérison, mais aussi du dialogue non conceptuel, intuitif, avec les autres cultures.

Installations, dessins, performances, vidéos, et objets intègrent une démarche protéiforme, où chaque acte et production matérialisent une œuvre en tant que forme évolutive, au sein d'un concept élargi de l'art. Une œuvre se construisant tel un *Work in progress* constant, participant à l'énoncé de son concept de sculpture sociale, autant présent dans la lecture de celle-ci que dans le politique. Beuys ouvre l'œuvre et le processus d'action à de multiples prismes et pose la question du rôle de l'artiste face à une société, et *plus généralement la question de la fonction de l'art dans une société.*

2.5.3) Quelques formes significatives de l'hybridité dans la performance et leurs mises en jeu diverses

En intégrant une multiplicité de gestes se jouant entre des disciplines ou à la croisée de pratiques, l'hybride s'affirme dans une multitude de performances. De nombreux artistes sont amenés à repenser l'œuvre en dehors d'une pratique et de son langage propre, afin de s'ouvrir aux nouvelles expériences possibles que la performance manifeste, notamment en se situant entre ou à l'intersection de divers médiums. Quelques exemples seront abordés ici.

Performance et vidéo / film / photographie

Gina Pane / Bruce Nauman / Vito Acconci / Marina Abramovic et Ulay

L'œuvre de Gina Pane est conçue comme une performance dont les différentes phases sont méthodiquement photographiées et soigneusement réagencées, de diverses manières, par des œuvres photographiques. Ses performances se matérialisent sous la forme de différentes sortes de compositions et ordonnancements d'images photographiques - sériels ou composites, voire d'images fragmentées (*Action sentimentale* -1973), ou se déployant comme un prolongement de l'action⁴¹⁵. Dans *Autoportrait*, l'artiste réalise une vidéo qui dure le temps exact de sa performance (45 minutes et 53 secondes).

Dans plusieurs vidéos de Bruce Nauman (*Jump* - 1993) ou de Vito Acconci (*Prying* - 1971 et *Centers* - 1971), la performance joue du média vidéo par un cadrage soigneusement défini, qui délimite à la fois l'espace de mise en tension du corps et conditionne une forme de représentation particulière de celui-ci face à l'espace. Chez Marina Abramovic et Ulay se giflant jusqu'à l'épuisement ou se tenant nus l'un contre l'autre, l'art vidéo permet d'appréhender leur intervention d'une autre manière et d'observer un effet "d'accentuation du réel"⁴¹⁶.

Dennis Oppenheim

Le corps peut aussi générer toutes sortes de projets artistiques en devenant un outil graphique⁴¹⁷. Dennis Oppenheim trace, en utilisant une moto neige (*Trace temporelle...* - 1969) ou lors d'une autre performance *Annual rings* (1968), des formes graphiques qu'il restitue ensuite sous forme de photographies ou films. La performance n'est pas simplement restituée, elle devient l'enjeu d'un autre médium. Dans *Parallel stress* (1970), l'image

⁴¹⁵ Gina Pane indique dans son journal que la photographie n'était en aucun cas un "constat de ses actions" car "celle-ci participait au langage de l'action". Voir Gina Pane, "journal", cité par Anne Tronche, *Gina Pane*, Paris, Fall éditions, 1997, p. 64.

⁴¹⁶ *Troisième biennale de Lyon d'art contemporain*, Catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1995, p. 148.

⁴¹⁷ Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Ed. Flammarion, 1994, p. 51.

photographique magnifie la tension ultime du geste d'Oppenheim face au paysage. Dans le projet *Gallery transplants* (1969), Oppenheim décide de reporter sur la neige, dans un lieu éloigné, le plan au sol d'une galerie du Stedelijk Museum d'Amsterdam, qu'il a préalablement relevé.

Robert Smithson

L'intervention sur site est révélatrice des potentialités nouvelles issues de la performance, à l'image d'une œuvre emblématique réalisée par Robert Smithson qui, dans le désert du Yutacan, en 1969, procède par un jeu de miroirs qu'il a au préalable disposés sur « site », et qui donne à cette performance filmée, où Smithson se déplace, une invraisemblable force magnétique. Dans une tout autre approche, le film *Spiral Jetty* (1970), une œuvre emblématique du Land art (complétée aussi par des séries de photographies), retranscrit⁴¹⁸ l'intervention sur site de l'artiste, et lui donne un caractère singulier, situé entre trois registres, celui du film, de la performance et de la sculpture.

Performance et théâtralité

Michel Journiac / Herman Nitsch / Valie Export

À l'évidence la question du rite et des codes de représentation est parfois violemment abordée, à l'image du cérémonial utilisé par Journiac dans *Messe pour un corps* (1975), ou par le groupe des actionnistes viennois, lesquels multiplient les actes de transgressions dans des actions très codifiées. Herman Nitsch, un des principaux représentants de ce courant, dirige le *Théâtre orgiaque des mystères*, et à l'occasion de performances et de fêtes, réalise des peintures sur de très grands formats à partir de rituels sacrificiels. La performance, théâtre de gestes, se transpose à la peinture qui devient l'objet d'une redéfinition.

⁴¹⁸ Pour Françoise Parfait "le film constitue en quelque sorte le double lisible de l'action, sa traduction visuelle et sonore", il est scénarisé en fonction de l'action, comme le souligne l'auteur. Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, op. cit., p. 32.

Dans un autre registre, une action de Valie Export (*Cinéma de palpation ou tâtonnement* - 1968), l'artiste se fait toucher les seins à partir d'un dispositif (ses seins nus sont encadrés d'un rideau de théâtre) qui suggère une mise en scène de son corps. Son action matérialise une problématique de renversement de situation, entre artiste et spectateur, acteur et spectateur. Cette mise en jeu du corps dans l'espace public accentue l'aspect théâtralisé d'une performance dont l'aboutissement sera une installation.

Performance et sculpture

Klaus Rinke / Michelangelo Pistoletto / Gilbert et George / Robert Morris / Ligya Clark

Klaus Rinke évoque le terme de démonstration pour ses gestes « brefs et minimaux », utilisant son corps comme matériau, dans son action *Water lift / body sculpture*, datant de 1976.

Michelangelo Pistoletto réalise une *Sculpture de passage* (1967), construisant une boule de papier d'environ un mètre qu'il roule dans la ville, entre trois lieux d'expositions, à Turin. L'objet de cette performance va devenir une sculpture à part entière, d'où son titre évocateur.

Gilbert et George se déclarent être "des sculptures vivantes" (*Living sculptures*) de 1969 à 1977. Ils réalisent notamment deux performances emblématiques de leur démarche : *The singing sculpture* et *The red sculpture*, composant à chaque fois une sorte de tableau vivant dans lequel ces deux artistes évoluent de manière méticuleuse et coordonnée dans l'espace. Cette "esthétique de la posture"⁴¹⁹ marque l'œuvre entière de Gilbert et George, au point où leur présence se structure et se transpose dans un ensemble de médiums allant de la photographie à la peinture, constituant un récit auto-narratif dans laquelle se déploie leur œuvre picturale.

⁴¹⁹ Paul Ardenne, *L'image corps*, Paris, Ed. du Regard, 2001, p. 199.

Robert Morris, en 1961, pour *Untitled* (standing box) fabrique sur mesure un objet ressemblant étrangement à un cercueil en bois dans lequel, à la verticale, il va se tenir debout. Lié au courant chorégraphique des années 60, Morris entreprend ce type d'expression où il met son corps en situation de tension. Comme il le déclare, il s'agit de "performer la boîte"⁴²⁰.

Travaillant sur les relations intérieures / extérieures, les sculptures prothèses de Ligya Clark (Brésil), réalisées pour un ou deux corps, sont assimilées par l'artiste à des organismes vivants, des extensions possibles du corps. Elle utilise à cet effet des matières non rigides pour recréer des éléments organiques ayant la capacité de susciter diverses sensations. La performance est appréhendée avant tout comme un geste, une recherche en soi ou le contact à une forme. Deux productions illustrent cette démarche : *Masque abîme* (1968) et *Masque sensoriel* (1967), conditionnant un autre état d'appréhension et de perception du réel. Ce caractère est renforcé d'autant plus qu'en altérant la vision par ce type de prothèse, elle nous confronte à d'autres aspects sensoriels du corps. Elle réalise ensuite *Habit corps habit* (1967), où la prothèse présente cette fois une fonction relationnelle, pour réfléchir à une autre relation à autrui. Ses "combinaisons intégrales" pour homme ou femme, où chacun est au contact de l'autre, relié par une sorte de cordon ombilical, sont conçues pour qu'un corps se glisse dans l'autre, intégrant les sensations et l'univers de l'autre.

Performance et peinture

Yves Klein

Le geste de peindre est lui aussi soumis à une déstabilisation, notamment au travers de l'irruption de la performance, qui requestionne de manière fondamentale le médium peinture, ses contraintes et sa capacité à évoluer. Les *Anthropométries* d'Yves Klein, réalisées (à partir des années 60) lors de véritables "spectacles-concerts" dans le cadre de cérémonies publiques, sont l'occasion pour des modèles de produire des formes picturales à partir

⁴²⁰ Jens Hoffmann, Joan Jonas, *Action*, Paris, Thames and Hudson, 2005, p. 63.

d'empreintes de leurs corps et de divers mouvements qu'elles exécutent selon les instructions de l'artiste. La peinture se joue dans une relation particulière, celle du rapport au monochrome et à une couleur savamment étudiée (le bleu de Klein). Le motif de la peinture devient le geste du modèle⁴²¹, décisif, car il confère une autre détermination et matérialité à celle-ci.

On peut citer également Niki de Saint-phalle, lorsqu'elle réalise des peintures actions, à partir de tirs à balle (*Peinture à la carabine*, 1962). Ces "tableaux surprises" sont conçus avec des ballons remplis de peintures fluides et de pigments colorés qui explosent lors de cette action, laissant couler et éclabousser la peinture sur un tableau préalablement disposé.

Performance et machine

Jean Tinguely / Rebecca Horn

Les machines à peindre, utilisées par Jean Tinguely, les *Métamatics*, et celles conçues par Rebecca Horn, sont présentées sous formes d'objets mixtes, et actionnées par l'artiste, et présentent la particularité de produire une oeuvre. Une partie de ces actions assez radicales confère à la peinture un caractère apictural, où hasard, action et jeu, font tendre les productions à devenir de véritables créations composites et monstrueuses.

Performance et dispositif / spectacle

Carolee Schneemann / Nam June Paik & Charlotte Moorman

Carolee Schneemann, dans *Up to and including her limits* (1973), conçoit une performance réalisée à l'origine en atelier, en la faisant évoluer dans l'espace, dans une "vaste peinture tridimensionnelle"⁴²². Elle l'intègre ainsi à une installation composée de films, de bandes vidéos et d'actions, présentés

⁴²¹ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, op.cit., p.98.

en public. Carolee Schneemann considère à cette occasion que son corps doit être uni à l'œuvre, "comme un matériau constitutif, une dimension supplémentaire de la construction..."⁴²³.

Autre œuvre que l'on pourrait qualifier de multi-média, celle où Nam June Paik s'associe à Charlotte Moorman, organisant plusieurs spectacles-performances : de *Opera sextronic* (1967), *TV Bra for living sculpture* (1969), à une série de performances réalisées ensuite. On peut citer *TV cello*, dans laquelle Charlotte Moorman a utilisé, comme à chaque fois, son propre corps pour jouer du violon, tout en étant équipée de petits récepteurs de télévision⁴²⁴. Ces performances sonores et visuelles où le corps se joue de diverses prothèses pour devenir un amplificateur de pratiques inédites, marque un enchevêtrement des pratiques, entre le corps de l'artiste et le dispositif dans lequel il se transforme. Dans *Human cello* de 1965, Charlotte Moorman joue du corps de Nam June Paik comme violoncelle humain, montre, à l'origine, que le corps devient plus qu'un outil d'expérience, et annonce de nouvelles modalités d'expérience "entre" les disciplines artistiques. Les images réalisées lors de diverses performances seront réutilisées par Paik dans d'autres installations et dispositifs, l'œuvre devenant une forme connexe.

On peut aussi relever l'installation/performance que Paik réalise en 1963 à la galerie Parnass intitulée *Exposition of music electronic television*. Il confronte, dans l'espace de la galerie, toutes sortes d'objets sonores (pianos préparés remplis de corps étrangers, pianos renversés), ainsi que treize téléviseurs juxtaposés volontairement de diverses manières. Il branche chaque téléviseur sur un magnétoscope et un générateur de fréquence, intervenant ainsi et manipulant la projection des images par des signaux, ce qui donne à ces images une matière électronique, dans lesquelles divers types de distorsions apparaissent. Cette œuvre, entre performance et

⁴²² Roselee Goldberg, *La performance, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p.18.

⁴²³ *Op. cit.*, p.19.

⁴²⁴ Voir à ce sujet Françoise Parfait, *vidéo, un art contemporain*, *op. cit.*, p. 183, où ces deux performances sont décrites.

installation, s'inscrit dans la continuité de la pensée de Cage, notamment sur sa conception novatrice de la musique⁴²⁵.

On observe que, chez Paik, l'hybridation est un processus crucial qui parcourt son travail et découle de ces incursions incessantes et multiples entre les médiums ou dans leurs combinaisons. On peut citer des installations expérimentales emblématiques telles que *Buddha's catacombs* (1974), alliant la vidéo au dispositif, et *Moon is the Oldest TV* (1965-1976), où les récepteurs de télévision incorporent une mise en scène, et diffusent des images, en fait produites en découlant d'un flux d'électrons dans le tube cathodique. Par la suite, il réalise des installations vidéos qui sont construites sous la forme d'immenses dispositifs sculpturaux, jouant autant de la dynamique des signes visuels organisés que de la conception quasi architecturale de ces dispositifs. Une œuvre, *Global groove*⁴²⁶, est emblématique de la culture de l'hybridation à venir, car les images y seront systématiquement expérimentées, la succession d'une multitude de procédés les transformant de manière incessante.

Performance et espace : du participatif à l'exploratoire

Bruce Nauman / Gordon Matta Clark / Le groupe UNTEL / Giovanni Anselmo

Bruce Nauman, dans l'installation *Going around the corner* (1970), implique le spectateur directement. Celui-ci éprouve le dispositif mis en place par l'artiste à partir de la conception de l'espace et du système vidéo, entraînant le visiteur à faire l'expérience⁴²⁷ de son propre corps, comme expérience d'une forme de performance-espace.

⁴²⁵ Paik s'inscrit dans la continuité des travaux de Cage, en indiquant notamment l'influence d'une nouvelle conception de la musique : "la préparation du piano transforme, par la pénétration de corps étrangers, les propriétés acoustiques de l'instrument qui perd son caractère bien tempéré, homogène, pour susciter une variété insoupçonnée de sons complexes et accroître l'imprévisibilité du résultat sonore". In Dominique Bosseur, Jean-Yves Bosseur, *Révélation musicales*, Paris, Minerve, 1986, p. 29, cité par Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain, op. cit.*, p. 25.

⁴²⁶ Voir description ultérieure de *Global groove*.

⁴²⁷ Principe soumettant y compris le système nerveux du spectateur en le stimulant de diverses manières, expérience que Robert Morris intitulera *The art of existence*, dans *Artforum* en janvier 1971 (cité dans *Omnibus*, N°20, 1997).

En intervenant par des formes de découpes d'immeubles, sur site, dans des immeubles abandonnés, à l'image de *Treshole* (1973), Gordon Matta-Clark rend perceptible une nouvelle perspective du regard, une trouée qui restitue à la fois l'expérience du corps, autant que celle du mythe, où l'espace pourrait se définir comme le lieu d'une nouvelle utopie, entre caractère exploratoire et dévoilement des strates de l'architecture. La performance se déplace autant dans la vidéo que dans les images qui documentent ces interventions. On peut retenir *Reality properties : fake estakes, jamaica curb* (1978), l'incroyable production visuelle, composée d'une ligne continue d'images photographiques, déclinant magistralement un paysage se prolongeant dans l'espace.

Le groupe UNTEL (1975-1980) propose diverse forme d'exercices : ramper sur le sol en pleine ville, au milieu de la foule, dans *Appréhension du sol urbain* (1975), ou monter sur des socles pour prendre des poses comme dans *Socle* (1978). Des performances se situant comme des actions publiques, dont l'objectif marque une volonté de perturbation et de dérision face au modèle que propose la société. Un acte potentiellement critique ou ironique relevant, à l'origine, de la volonté d'une forme d'intervention se voulant démonstrative.

Giovanni Anselmo se déplace dans un paysage, son corps à peine perceptible entre dans l'œuvre, comme il le revendique dans un projet intitulé *Entrare nell' opera* (1971), emblématique de l'Arte Povera, induisant une dialectique subtile entre matérialité du réel, présence infime de divers éléments et une poétique de l'instant, ici le geste de se fondre dans l'espace.

III) Art de l'espace et des pratiques diversifiées

3.1) L'environnement

3.1.1) L'environnement dans la continuité de l'art action

L'environnement et le happening, aux yeux de Kaprow, sont des propositions issues d'activités, l'une se jouant dans l'instant, alors que l'autre se conçoit comme un espace à investir plus ou moins durablement. A l'instar du happening, l'environnement implique la participation du spectateur. Ce type de proposition artistique induit la totalité d'un espace, dans lequel chacun peut faire l'expérience d'une œuvre tridimensionnelle, qui selon Kaprow est "une extension de l'assemblage, qui est lui-même une extension tridimensionnelle du collage" ⁴²⁸. Ce type d'œuvre, en mobilisant divers sens du spectateur, va inclure des éléments de toutes sortes, où l'ouïe, l'odorat, le toucher, l'expérience du visiteur deviennent des caractéristiques à part entière, et revendiquées, d'une nouvelle approche de l'art où la question de l'hybride prend une importance considérable.

L'environnement pose, comme l'installation, la question d'une éventuelle théâtralité, ainsi que celle de l'association possible de matériaux disparates et de pratiques très différentes. L'environnement se caractérise comme une forme associant toutes sortes de composantes, allant du son, la lumière, l'odorat, le design... jusqu'au dispositif architectural, pouvant englober une diversité de registres, de formes et d'objets divers. La référence à l'art total devient de plus en plus évidente dans certains cas, où divers univers se télescopent ou coexistent, tant au niveau de la conception que de l'élaboration des projets. Certains environnements peuvent littéralement fusionner les pratiques et les matériaux. Les environnements induisent des scénographies de plus en plus pointues, laissant le spectateur littéralement immergé dans l'œuvre. L'environnement comporte une différence avec l'installation, laquelle peut, dans certains cas, demeurer non franchissable et

non accessible, contrairement à l'environnement qui requiert la participation du spectateur à l'expérience de l'œuvre.

Qu'il s'agisse de la performance, du happening ou des installations, l'hybride est un caractère générique de ce nouveau type de pratique, traduisant à la fois son lien à des techniques suscitant le mélange de formes et de matériaux disparates, ainsi qu'une capacité de mise en scène de l'espace, mais également celle d'induire ou de combiner d'autres disciplines dans un langage nécessairement fluctuant et hétéroclite. Allan Kaprow présente, à la Hensa Gallery (1958), un ensemble de matériaux disparates dans lesquels le spectateur est invité à se déplacer et à réagir. Sans doute ici une des origines de l'art comme relation. Plusieurs autres environnements seront abordés, notamment par des pionniers de cette pratique, Claes Oldenburg et Edward Kienholz.

3.1.2) L'environnement comme acte totalisant : Oldenburg et Kienholz

The store de Claes Oldenburg, en 1961, est sans conteste l'un des environnements les plus marquants de l'histoire de l'art. Après avoir réalisé *The street*, l'artiste décide de réaliser une œuvre entière dans une boutique au cœur de Manhattan, qu'il a louée pour l'occasion. Dans une logique anti-institutionnelle qui se concrétisera comme un des aspects déterminants dans l'art contemporain des années 60-70, il envisage de déplacer le champ de la création au centre de la cité, en dehors des lieux destinés à représenter l'art. Il façonne des objets et des figurines identifiables à une tendance expressionniste, qu'il positionne dans l'architecture spécifique de la boutique en investissant la totalité de l'espace. Empreint d'une forte théâtralité, l'environnement de Claes Oldenburg annonce sa pratique future du happening, qu'il réalisera ultérieurement au sein de cet espace. "Sa boutique", véritable artefact, est composée d'objets innombrables élaborés à partir de mousseline et d'armatures de fil de fer, sur lesquels il va progressivement répandre diverses couches de plâtre, qu'il enduira ensuite

⁴²⁸ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, vol.3, Paris, Carré, 1991, p. 171.

d'une peinture laquée brillante, faisant apparaître un univers singulier, complètement fictif.

Cette tentative où le grotesque, la démesure et la fiction l'emportent, montre aussi la volonté "de réunir dans un champ unitaire, la peinture, la sculpture et l'architecture"⁴²⁹, comme Barbara Rose l'avait relevé, déjà, pour l'oeuvre *The street*. Oldenburg voyait dans cet acte et cette mise en scène un manifeste critique. Son expérience bientôt sera assimilée à une évolution du médium de l'exposition. La portée subversive de son geste, se situant à la fois dans la production d'un univers d'objets, sa monstration dans un véritable espace mis en scène, impose que l'artiste prenne soin d'adapter toutes les composantes de son oeuvre à un univers réel qu'il vient perturber. Sa critique fut comprise davantage comme une mise en perspective du modèle consumériste américain, son magasin, selon les termes d'un critique d'art, pouvant être vu comme le "simulacre des grands magasins américains"⁴³⁰.

Les événements théâtraux ou happenings qu'Oldenburg va réaliser après *The store* devaient selon lui provenir "d'un jeu de la conscience réagissant à des objets précis". L'articulation entre happening et environnement va devenir évidente dans sa pratique, révélant une oscillation entre vision critique et fascination. Celle-ci marque toute la dualité et la complexité de son oeuvre où la question d'une théâtralité du quotidien joue un rôle considérable⁴³¹. Cette transposition scénique du tableau à l'espace montre une intrusion du réel sans précédent que l'on retrouve dans de multiples environnements de Kienholz (qui réalise des "tableaux vivants"), ainsi que Duane Hanson et George Segal. Deux artistes qui confrontent des objets de toutes sortes, empruntés à la réalité et juxtaposés à des personnages moulés en plâtre.

⁴²⁹ Dore Ashton, "Claes Oldenburg - The Store - New York 1961", in *L'Art de l'exposition*, op. cit., p. 272.

⁴³⁰ Barbara Rose, *Oldenburg*, New York, MOMA, 1970, p. 37, cité dans Dore Ashton, *L'art de l'exposition*, op. cit., p. 275.

⁴³¹ Oldenburg indique dans ses propos pour relater son époque : "ceci implique pour moi une recreation de ma vision de l'époque (...) de ma réalité, ou de ma réalité dramatique, et ceci exige une forme de nature théâtrale (...) comme le film ou le théâtre (...) chaque instant est le drame, et mon art

Edward Kienholz, dans *The wait* (1964-1965), conçoit une œuvre intitulée en sous-titre « tableau », mais qui en réalité se situe entre l'environnement et l'installation, s'apparentant ainsi à un tableau quasi pictural converti dans l'espace. Cette œuvre est composée d'objets mixtes, correspondant comme souvent à une forme de reconstitution d'un univers réel. Kienholz dénonce ici la non-prise en compte du grand âge de personnes, littéralement abandonnées par la société américaine. La présence d'un corps représenté par une sorte de squelette renforce l'aspect sur-théâtral, que Kienholz méticuleusement conçoit jusque dans le moindre détail. L'environnement, à l'image du travail de Kienholz, se rapproche et évolue, dans de nombreux cas, jusqu'à se confondre avec la discipline de l'installation. Une pratique qui va devenir majeure à l'époque des années 70, même si la distinction demeure pertinente entre ces deux formes d'appréhension de l'espace.

L'environnement de la fin des années 60 va connaître d'autres évolutions en se rapprochant davantage de projets artistiques posant la question de la relation au site - *l'in situ* - et affirmant aussi une dimension plasticienne et multimédia, qui progressivement va l'emporter sur une sur-théâtralité ou une figuration du réel, qui s'estompera dans les années 80.

3.2) L'installation

3.2.1) L'installation : un modèle hybride

Tendance quasi dominante de l'art d'aujourd'hui, l'installation est devenue une pratique à part entière dans l'art contemporain dès les années 60. Elle est à ce titre révélatrice d'un changement de paradigme, ainsi que d'une mise en crise du modèle de l'art ou de la question des catégories. Les principes de l'esthétique moderniste et le rapport au geste et à la production de l'art, y compris ses modalités de reconnaissance, vont inéluctablement

en est la description ou la mise en évidence". "Notes", juin 1960, in Barbara Rose, *Oldenburg*, p. 193, cité dans Dore Ashton, *L'art de l'exposition*, op. cit., p. 276.

être tournés en dérision, par cette forme de création se situant à l'intersection des arts plastiques et des arts vivants.

Symbole d'une culture transdisciplinaire et d'un ensemble de pratiques et de recherches très diverses, l'installation est avant tout un objet protéiforme, mouvant, interrogeant à la fois cet ensemble constitué, mais également les possibles formes de connexions et de combinaisons au sein de multiples modalités d'agencement de l'espace. L'installation se rapproche de l'art de l'exposition, en devenant un phénomène majeur dans sa ré-interprétation, modifiant profondément et irréversiblement les codes de fonctionnements et de perceptions de l'exposition. On peut ainsi, en fonction de ces propriétés intrinsèques la qualifier de "discipline hybride"⁴³², car elle peut associer un ensemble de contenus artistiques ou non artistiques au sein d'un projet, dans lequel la scénographie ou la mise en scène deviennent un acte prépondérant. Essentiellement composite et multiforme, l'installation peut, par ses caractères singuliers, matérialiser toutes sortes d'œuvres, et a pour principe une mise en situation rigoureuse des objets présentés face au spectateur, que cela soit dans un ordonnancement chaotique ou complètement conceptuel.

Cette pratique prend ainsi un sens singulier, à partir des années 50-70, en se concrétisant comme une discipline. D'actes originaires et particuliers, elle devient très vite pour les artistes un des principaux modes d'interventions, ce d'autant plus qu'elle est liée, de surcroît, aux manifestations nouvelles, telles que la performance, le happening, les assemblages et la multiplication des environnements. Discipline hybride et protéiforme, elle est traversée et irriguée par de multiples composantes s'inscrivant, par son histoire, comme un acte révélateur de l'esprit contestataire porté par l'art contemporain des années 60, c'est-à-dire contre l'institution, le marché et une codification de l'art comme objet et valeur marchande.

⁴³² Nicolas de Oliveira, Nicolas Oxley et Michael Petry, *Installations, l'art en situation, op. cit.*, p. 7.

Caractériser l'installation, de manière assez simple, induirait de considérer qu'il s'agit simplement du fait de disposer un ou plusieurs objets ou formes plastiques dans l'espace, en tenant compte *des modalités de présentation* de l'œuvre (dans toutes ses qualités). Celles-ci vont devenir des caractéristiques essentielles de cette pratique. L'installation cependant dépasse la question de la monstration et de l'exposition, même si elle va jouer un rôle majeur dans l'évolution même de la culture d'exposition, car elle correspond à un mouvement général de décloisonnement des pratiques, dont elle est, avec l'art de la performance, l'un des symptômes les plus emblématiques.

La mise en place d'une réflexion approfondie et portée sur la nature même de la réception des œuvres⁴³³ marque la pratique de l'installation, mettant en relief une capacité d'interprétation et de scénarisation qui révèle un de ses traits essentiels : sa dimension liée aux arts de la scène et en particulier à l'art de la théâtralisation⁴³⁴. La nature même d'une installation, par la manière de la concevoir et de produire un dispositif et des modalités d'interactions, ainsi que les divers éléments qui la constituent, participent à produire un champ de significances. Tout, au sein de l'installation, peut ainsi être modulé, de l'espace à la lumière, du mode d'accrochage à la répartition des éléments, ainsi qu'à la façon même d'organiser cette répartition.

La dimension contextuelle de l'art et la dimension architecturale sont deux problématiques centrales que l'installation va susciter, à la fois au travers de la question de la pratique du *In situ*, du site et non site, de l'art en tant qu'activité, mais également dans la capacité de pouvoir générer ou inclure avec l'installation des *univers autres*. Des univers de toutes sortes, touchant à des domaines variés, comme la publicité, la communication, le design, le cinéma, la mode, les nouvelles technologies. Si l'installation, dès ses origines, montre sa proximité avec le théâtre, le ballet, la danse, les concerts,

⁴³³ Voir Françoise Parfait "L'installation en collection", in *Collection Nouveaux Médias – Installations*, Dir. Christine Van Assche, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 33-63.

⁴³⁴ Cette dimension emblématique est pourtant sujette à caution, car le théâtre, dans son approche classique ou méthodologique, a souvent été rejeté en tant que champ disciplinaire par les artistes, au profit d'un autre regard sur une théâtralité qui se joue dans les multiples langages ou aspects, que magnifie pour une part la pratique du théâtre contemporain.

et l'intervention en public par différents types d'action, elle s'inscrit dans une logique de *représentation* en restant de ce point de vue une architecturation ou accumulation d'objets potentiellement éphémère, voire événementielle. Elle est en effet le lieu possible d'un événement et peut en demeurer sa trace, laissant ainsi perceptible ce qui est advenu. Scène d'une expérience ou du quotidien, elle prend la valeur de témoignage, s'inscrit au plus proche de la vie.

Par sa nature et son caractère à la fois évolutif ou catalyseur d'une multiplicité d'actes, l'installation fait écho à une démarche potentiellement protéiforme d'artistes contemporains, qui ont tendance à se déplacer sur de multiples territoires, et à utiliser parfois plusieurs pratiques en même temps, qu'ils regroupent ou réunissent au sein de l'installation comme modèle d'exposition de leur œuvre ou d'interpénétration de diverses pratiques.

L'installation peut, dans une autre mesure, correspondre à une nouvelle conception de l'art, en étant l'acte d'un enjeu particulier, celui d'investir un espace en fonction de données spécifiques, ouvrant ainsi ce type d'acte à une approche où la conception d'un projet correspond au site d'intervention. L'*In Situ* marque là aussi l'interaction de l'œuvre dans un milieu et respectivement du milieu sur l'œuvre.

Une pratique expérimentale

Pratique ouverte, pratique débridée, en intégrant potentiellement tous les médias et toutes les pratiques, l'installation fait disparaître les limites entre art et non art. Incluant le quotidien ou le banal, elle rend définitivement obsolète toute forme de hiérarchisation dans la constitution, l'élaboration et la perception d'une œuvre. Ce principe est caractéristique de la dimension expérimentale d'une pratique qui, étant au croisement de nombreuses disciplines, va se structurer et se définir au sein d'un véritable corpus.

Cette discipline confère à la notion de l'hybride un rôle crucial. Ce caractère opératoire se décline ainsi de manière diverse, et avec une intensité inégale, en étant présent en général dans le processus de conception de ce type d'oeuvre, voire en lui donnant dans certains cas le statut d'oeuvre hybride, c'est-à-dire d'un caractère perceptible dans la nature de sa forme ou dans toutes les phases d'élaboration, lui donnant dans ce cas un caractère hybride prononcé.

L'installation peut aussi être perçue comme "une sorte d'activité polyvalente, hybride", "un monde de pratiques et de recherches qui excèdent la notion d'exposition, et de présentation"⁴³⁵ en s'affirmant comme un art qui traverse les frontières et peut invariablement croiser de multiples médiums ou objets de diverses natures, préparant le terrain de l'expansion des hybrides dans l'art actuel. Celle-ci contribuera aussi à amener une autre dimension à des pratiques comme l'art vidéo, la sculpture et des dispositifs de plus en plus sophistiqués, faisant appel aux technologies de l'image ou du son. Elle est sans doute un des modèles de détournement les plus dynamiques, inscrivant la capacité de l'art contemporain à se constituer comme un espace de résistance et de transgression de toutes les normes, y compris pour affirmer l'art comme une activité de réflexivité et d'autodétermination constantes.

3.2.2) L'installation et les nouvelles formes de conception d'exposition

Dans cette extraordinaire diversité d'installations produites à partir des années 50-60, on peut relever quelques événements historiques, parmi les plus emblématiques, à l'image de quelques expositions qui marquent l'importance de cette pratique, et font lien avec l'évolution du concept d'exposition.

⁴³⁵ Stéphanie Moisdon Trembley, "Installation", in *Le siècle rebelle*, op. cit., p. 293.

This is Tomorrow (1956)

This is Tomorrow, organisé à la Whitechapel à Londres, est sans doute l'une des expositions collectives où la question de l'installation est pour la première fois abordée, celle-ci étant conçue comme un labyrinthe en douze séquences. Richard Hamilton et un collectif d'artistes, de designers et d'architectes, décident de s'attaquer au cloisonnement des disciplines. Le mot d'ordre de cet événement était de « s'opposer à la spécialisation des arts ». Il s'agissait de trouver à la fois des collaborations inédites et d'envisager l'art non plus dans un registre, mais dans une potentialité de médiums, que chacun pouvait utiliser même si il n'en possédait pas toutes les connaissances. Ces artistes qui se situent dans la mouvance du Pop art inaugurent à la fois une des premières manifestations de ce mouvement, avec notamment l'installation produite par Hamilton, mais aussi une exposition qui en tant que médium va devenir une "œuvre d'art autonome"⁴³⁶.

Cette exposition sera l'occasion de concevoir un événement spécifique où de nombreux groupes d'artistes vont chacun proposer et articuler une diversité d'œuvres : allant du collage, l'assemblage, à une multiplicité de sculptures et d'installations, dans une volonté de transgression et d'expérimentation en acte. "Les procédés de la sculpture sont transposés à l'architecture, le mode de production des architectes est instrumentalisé par la peinture au point de devenir étranger à lui-même"⁴³⁷. Le brouillage délibéré entre l'art en tant que domaine et l'aspect fonctionnel, ajouté à une utilisation de la culture des mass media, dévoile tout à coup une irruption du réel dans l'art. La logique du détournement promue ici, prend toute sa force dans l'utilisation d'une diversité de signes agencés, que les artistes réunissent autant dans des installations composées d'éléments très hétéroclites, que dans la présentation de photocopies et de photocollages.

⁴³⁶ Stephan Schmidt-Wulffen, "Le futur à l'épreuve : This is Tomorrow", in *L'art de l'exposition*, *op. cit.* p. 228.

⁴³⁷ *Op. cit.*, p. 232.

Dans son installation composée de plusieurs espaces distincts, conçue avec le groupe 2, Hamilton donne des indications sur son installation qui intègre : "la couleur, le toucher, le bruit, l'inversion perspective, le choc psychologique, le souvenir, l'illusion optique..."⁴³⁸. Comme le relève Stephan Schmidt-Wulffen, c'est "dans la transformation des structures de la perception, et non pas dans des idées formelles inhabituelles, que Hamilton considère voyait la possibilité d'un art nouveau"⁴³⁹. L'usage de l'installation énonce de multiples aspects, où la question de la théâtralité, de l'influence de la culture populaire, tout comme l'utilisation de nouvelles modalités d'interventions dans l'espace et de technologies, traverse un monde de pratiques⁴⁴⁰. Comme pour le happening, cette forme d'art peu conventionnelle attribue au spectateur un rôle important, car désormais il peut se déplacer dans ce type d'œuvre et construire sa propre expérience.

Dylaby (1962)

Autre exposition marquante, *Dylaby*, organisée au Stedelijk Museum à Amsterdam en 1962, s'avère être une exposition conçue sous la forme d'un environnement, véritable "labyrinthe dynamique" composé de multiples installations. Un espace d'exposition se voulant être un théâtre d'action⁴⁴¹, dans lequel seront disposés une multitude d'œuvres rassemblées sur la thématique de l'art cinétique, l'art en mouvement. Quelques-uns des artistes, participant à cet événement, représentent les formes artistiques les plus radicales de l'époque. On retrouve, dans cette exposition conçue par Daniel Spoerri, les principes de l'auto-théâtre : "surprise spatiale, de mécanismes, d'objets, de lumière et d'obscurité". La contribution de Tinguely qui propose un modèle réduit du labyrinthe, à cette occasion, est décisive.

⁴³⁸ *Op. cit.*, p. 238.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 238.

⁴⁴⁰ Dans cette installation conçue sur trois espaces sont juxtaposés peinture, lumière, dispositif sonore, dispositif de projection cinématographique, photographies, collages, objets, annonces publicitaires, diagrammes. L'espace est investi de manière spécifique en fonction des trois modules qui le composent.

⁴⁴¹ En référence à l'auto-théâtre et à un texte théorique, on peut mentionner "exemples pour un théâtre dynamique" de Daniel Spoerri.

Les propositions de plusieurs artistes accentuent le caractère complètement atypique et novateur de cette exposition. Rauschenberg présente dans une grande salle des cages remplies d'objets divers émettant des sons - Martial Raysse conçoit un espace composé d'une piscine et de divers objets qui sont agencés dans un univers spécifique, un environnement qu'il nomme *Raysse beach*. Un labyrinthe étroit et effrayant est réalisé par Spoerri, ainsi qu'une salle de musée présentée de manière renversée - Une grande sculpture de Niki de Saint-phalle, transformée en stand de tir, dont la particularité est qu'elle va devenir une machine à peindre : un espace rempli de ballons est mis en mouvement par des ventilateurs, donnant un aspect de machinerie très spectaculaire comme Tinguely l'avait voulu. Les œuvres présentées avaient la particularité d'être toutes fortement traversées par la question de l'hybride sur de multiples plans, tout comme le parcours de cette exposition qui s'apparentait à une structure composite, où étaient juxtaposés plusieurs installations et environnements. Cette exposition, véritable acte scénarisé d'un objet que l'on peut qualifier de multi-média, transposé dans l'espace d'exposition, anticipe l'art comme dispositif scénique et démonstratif, et l'exposition comme champ d'exploration.

3.2.3) L'exposition comme forme de l'oeuvre

Marcel Broodthaers

L'aigle de l'oligocène à nos jours (1968-1972) est une exposition manifeste de la capacité de l'artiste à inventer une œuvre en dehors de toutes conventions pour mettre à jour et interroger le fonctionnement des institutions et de l'art dans les sociétés. La création de ce musée fictif, qui se concrétisa en département des aigles, lui permit de concevoir une exposition comme modèle d'investigation. Ici la thématique d'un signe est explorée sous toutes ses contingences, entre art et non art, symbolique et signe ordinaire. L'exposition fut organisée à la Kunsthalle de Dusseldorf en 1972, dans laquelle Broodthaers réunit toutes sortes d'objets et d'images ayant trait à la figure de l'aigle, dont il charge les organisateurs de procéder à la collecte (300 éléments au final). Sculptures, objets, images de toutes sortes en

provenance de divers musées, mais aussi objets ou images ordinaires incluent le projet. Cette exposition d'ordre programmatique, où les pièces ne sont pas réalisées, mais simplement prélevées et sélectionnées, devient l'objet même de la sa conception. Rosalind Krauss évoque le terme de *condition postmédia*, lorsqu'elle relate l'expérience du musée fictif de Broodthaers. Elle voit dans le signe de "l'aigle générique", investi par Broodthearts, l'emblème qui "annonce non pas la fin de l'art, mais celles des arts individuels en tant que médiums spécifiques"⁴⁴². On peut remarquer une ouverture conséquente dans le fait qu'une œuvre peut aussi être la mise en pratique d'une forme d'art programmatique qui se déploie dans l'exposition. Une invention du modèle d'exposition comme forme d'art, où la fiction ici perturbe les conventions, y compris de légitimation des œuvres, requestionnant les relations entre art et non-art, art et document, hiérarchie et méthodologie de classement, questionnement des symboles autant que de leur fonction.

3.2.4) Pratique de l'installation : l'artiste et l'exposition

On retiendra parmi des expositions individuelles quelques propositions d'artistes, exemplaires du point de vue de l'installation, à la fois parce qu'elles questionnent l'histoire des expositions, et induisent la problématique de l'hybride, dans la nature même de certaines œuvres produites.

Walter De Maria

Plusieurs installations de Walter De Maria sont exemplaires, à ce sujet, de sa capacité à intervenir sur différents types d'espaces, et particulièrement dans une relation à l'expérience du site. Son célèbre projet *Lightning field* (1977), montre à quel point le site, le déploiement des éléments demeurent spectaculaires à voir. L'expérience de ce type d'œuvre leur donne une dimension saisissante. Dans de nombreuses projets, il utilise le terme de sculpture, la distinction entre environnement, installation et sculpture

⁴⁴² Rosalind Krauss, *A voyage of the North Sea. Art in the age of the Post-medium condition*, Londres,

devenant dans certaines productions très difficile. Quelques années auparavant, Walter De Maria avait réalisé une œuvre, elle aussi est entrée dans l'histoire de l'art, en remplissant de 50 m³ de terre les trois espaces de la galerie Fischer à Cologne. L'espace entièrement rempli montre une épaisseur de terre impressionnante, révélant à elle seule la radicalité de l'intervention de l'artiste. Cette sculpture pouvait être qualifiée d'installation bien qu'il fût impossible pour le spectateur d'y pénétrer. Il en percevait l'étendue à l'entrée de la galerie, un verre translucide maintenant la terre dans l'espace. La terre était disposée à même le sol jusqu'à l'ensemble des murs et, de manière continue⁴⁴³, avec environ 60 cm d'épaisseur.

La forme de l'œuvre rejoint ici la forme de l'exposition en devenant un modèle, un prototype à venir⁴⁴⁴. De surcroît l'exposition condense l'action réalisée par l'artiste et sa volonté d'inclure une œuvre dans un changement d'échelle significatif, par un matériau qui lui confère autant un caractère éphémère que radical. L'expérience de l'œuvre par le corps (du spectateur), nous renvoie à un art de performance, qui pourtant est loin d'être théâtralisé, mais énonce une forme d'intervention conceptuelle. Par ailleurs, ce type d'œuvre se situe davantage dans un art dont la matière et matérialité sont le réel, ici transplanté dans l'univers de l'art, et qui fait sens par cette mise en situation improbable. La notion d'hybride est ainsi présente par la nature même du dispositif plastique et de ses modalités de présentation, assimilable dans ce cas à une forme intermédiaire entre deux domaines d'expressions artistiques, la sculpture et l'installation.

3.2.5) L'installation et la sculpture mises en jeu.

Dans un projet d'un ordre tout à fait différent, les sculptures de Dan Flavin, qu'il réalise à partir de néons de lumière, peuvent en fonction de leur mise en situation dans l'espace devenir une installation, à l'image de l'exposition qu'il

Thames & Hudson, 2000, p.12.

⁴⁴³ Pour ce qui était visible par le spectateur, de Maria n'ayant pu, pour des raisons de coût, réellement réaliser ce dispositif dans la totalité des espaces. Cependant aucun spectateur ne pouvait le déceler à partir de l'entrée de la galerie.

⁴⁴⁴ Thomas Kellein, "Walter De Maria", in *L'art de l'exposition*, *op. cit.*, p. 325.

a conçue spécifiquement pour le Kunstverein de Cologne en 1974. La question de l'hybride est ici marquée par le fait qu'une forme plastique met en jeu la notion de sculpture, et par sa disposition dans la totalité d'un espace, en fonction de la nature de l'agencement du matériau, ici le néon, celle-ci se meut en installation. Cette installation concrétise un projet *In situ*, spécifiquement conçu en fonction des données et des contraintes du lieu investi.

Pino Pascali présente *Seri degli armi* en 1966. L'artiste expose de multiples armes qu'il dispose soigneusement dans l'espace. L'exposition peut être vue comme un agencement de sculptures ou alors au contraire comme un dispositif proche d'une installation. La théâtralisation de ces objets est très forte, puisqu'il ne s'agit pas de répliques, mais de la mise en place de véritables armes au sein de l'exposition, par un détournement de leur fonction, entre jeu et communication, sur le monde de la guerre. Pino Pascali tente, selon son propos, "de reconstruire (l'univers) sur un mode artistique"⁴⁴⁵.

3.2.6) L'installation et la question du site

Site et non site

La question du site est un des aspects essentiels que vont développer de manière féconde les artistes du Land art, à partir d'une réflexion qui va se déplacer à l'extérieur, hors des lieux identifiés, "à ciel ouvert"⁴⁴⁶. La question de l'œuvre dans ces nouveaux lieux induit une expérience du corps et dans certains cas renvoie à un art comme visée anthropologique. Investir l'espace du paysage ou du réel directement, c'est aussi sortir d'une approche iconographique pour mettre en jeu une multitude de propositions

⁴⁴⁵ Achile Bonito Oliva, "Pino Pascali Serie degli armi. Les armes sont dirigées contre le Monde, 1965-1966", in *L'art de l'exposition*, op. cit., p. 317.

⁴⁴⁶ Voir Christophe Domino, *À ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, Scala, 2005. L'auteur aborde une multitude d'œuvres se situant hors du musée et des espaces conventionnels de l'art.

expérimentales qui renvoient autant à la sculpture, l'environnement, l'installation, qu'à l'art comme forme de performances et d'actions. Le Land art, à l'instar de l'Arte Povera et de Fluxus, entre autres, incarne ce rapprochement entre la démarche de l'artiste et sa capacité à s'approprier l'art comme un langage philosophique, où la question du vivant et de la nature intègre la question de l'art. Comme le remarque Paul Ardenne, des contradictions peuvent apparaître entre l'énoncé et l'œuvre, voire montrer à quel point certaines propositions artistiques, si on les étudie de manière détaillée, portent des incohérences notoires⁴⁴⁷.

La question des projets sur site, de l'espace urbain au paysage de manière générale, n'est pas systématiquement liée à l'hybride, mais dans le cas de certaines propositions artistiques va nécessairement l'induire et le favoriser, que cela soit dans certaines propositions allant de l'*In situ* au concept *du site et non site*. La problématique de l'*In situ* rejoint la question du site, notamment dans le Land art, et se caractérise avant tout comme un concept ouvert sur les données et les informations qu'il s'agit d'importer, de convertir ou de transmettre dans l'œuvre ou dans sa mise en tension, lors de sa mise en situation dans un lieu. L'*In situ* induit ainsi de nombreuses installations, dispositifs ou objets composites, conçus souvent de façon éphémère. De même le concept de *Site et non site*, élaboré par Smithson, n'impose pas d'emblée l'hybride, même s'il le favorise. Il incite l'artiste à produire en relation à des contextes, et à incorporer des données de ce type d'intervention notamment dans la seconde phase : le non-site. Dans celui-ci, les artistes vont pouvoir réintroduire dans l'exposition par un effet d'induction, de ré-appropriation ou d'inclusion, des matériaux divers issus de leurs interventions, qui en constituent une forme de témoignage. L'intervention sur site, par ailleurs, peut voir un rapprochement se produire entre ces deux problématiques différentes du *site* (et *non-site*) et de l'*In situ*, à l'image de l'œuvre de Christo, toujours redéfinie en fonction des lieux investis.

⁴⁴⁷ On peut citer certaines interventions de Smithson à l'image de *Asphalt rundow* (1970) qui, tout en étant apparentées au Land Art, sont aussi énonciatrices d'une vision démonstrative, où la forme d'intervention est parfois problématique face à une approche respectueuse du paysage.

L'ouverture sur des contenus externes et des pratiques diverses va inévitablement susciter ou pouvoir impliquer l'hybride dans de très nombreux projets. Dans certaines pratiques liées au paysage ou à l'espace urbain, comme celles de Oppenheim, Richard Long, Hamish Fulton, Robert Smithson, Andy Goldsworthy et d'autres, l'action menée, traduite par divers médiums tels que la photographie, le film, la vidéo, le dessin, peut intégrer une installation spécifique⁴⁴⁸, ou être réintroduite dans un dispositif image. Comme le relève Dominique Baqué, la photographie pour certains artistes "fait partie intégrante du projet"⁴⁴⁹, allant du concept, de l'élaboration jusqu'à la forme finale, c'est-à-dire le dispositif d'exposition. L'intervention *In situ* induit des œuvres spécifiquement conçues en fonction d'un espace et de ses multiples contingences.

Daniel Buren

Le travail de Daniel Buren est sans conteste celui d'un artiste qui a exemplifié ce type de pratique. La pratique de l'*In situ* lui permet à chaque fois, à partir d'un vocabulaire visuel énoncé⁴⁵⁰ et volontairement restreint, d'investir un lieu, un contexte, un espace. Déjouer la question du motif et de sa répétition, lui a imposé de travailler avec une grammaire architecturale, qui sans arrêt influe sur son travail constituant "un outil visuel". Sa démarche se définit à partir de la mise en place d'un processus, et de sa mise en œuvre, en partant d'un point commun, une "surface neutre anonyme"⁴⁵¹ qu'il redéploie méticuleusement sur de multiples supports. Structures diverses, cabanes, signalétiques, installations, peintures, affiches, drapeaux, décor, design visuel, voire même performance visuelle⁴⁵², la démarche de Buren

⁴⁴⁹ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Ed. du Regard, 1998, p. 20.

⁴⁵⁰ Les bandes verticales de 8,7 cm de large, sont juxtaposées à une seule couleur, Buren a qualifié "d'outil visuel" cette empreinte qu'il redimensionne à chaque fois en fonction du lieu ou de la nature de l'intervention.

⁴⁵¹ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 158.

⁴⁵² On peut penser aux hommes sandwichs déambulant à New York, tout autant qu'à sa pratique sauvage de l'affichage, comme lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* organisée à la Kunsthalle de Bern. Ses actions correspondent aussi à des modalités d'intervention du corps dans l'espace social, de mise en tension du geste artistique dans un environnement codifié, qu'il s'agit de perturber.

porte la question de l'hybride, en se jouant des catégories (sculpture, installation), comme du cadre et des formes dans lesquelles elle évolue.

3.2.7) L'installation et ses diverses formes

Interroger toutes les perspectives possibles est sans doute le questionnement initial de nombreux artistes qui utilisent cette nouvelle modalité d'approche de l'art dans l'espace, pour concevoir des propositions novatrices, se jouant des catégories et des disciplines, où l'art de la mise en scène de l'art et l'interrogation du déplacement du visiteur sont des contingences inhérentes. L'installation devient très vite une forme proliférante et prolifique, mettant en perspective, potentiellement, sa dimension.

Mario Merz

Mario Merz utilise un vocabulaire plastique spécifique pour construire ses *Igloos*, qu'il réalise à partir de matériaux disparates : bottes de paille, néons et autres objets mixtes, qu'il mêle à diverses formes d'installations ou de sculptures. À l'image de l'œuvre intitulée *Vent préhistorique des montagnes gelées* (1962), il combine l'écriture à divers objets sur une structure souvent faite de matériaux très différents. Comme le précise Mario Merz, il s'agit de "libérer l'art en tant que moyen de sonder diverses réalités opposées plutôt que de l'enfermer ou de le faire rentrer dans des supports traditionnels, ce qui a pour effet de ramener l'art à l'iconographie ou aux relations entre iconographies⁴⁵³". L'*Igloo* est pour lui la "forme organique par excellence", qu'il va transformer à chaque fois en une nouvelle proposition plastique, entre l'archéologie d'une forme et son redéploiement présent.

Alighiero Boetti

Dans un registre différent, un autre artiste de l'Arte Povera, Alighiero Boetti, interroge les multiples champs d'expression, alliant diverses techniques, en privilégiant les matériaux précaires. Il fait concevoir des tapis aux motifs

préalablement choisis et exécutés sur commande. Il se rend notamment en Afghanistan où il les fait réaliser. Lors d'une exposition organisée au Magasin de Grenoble, en 1993, ces œuvres soigneusement réparties constituent une véritable installation, dévoilant aussi le redimensionnement de la peinture sur de nouveaux supports, qui ici de surcroît sont disposés au sol. Dans *Suivre le fil du discours* (1977), Boetti mélange écriture et peinture, créant une forme d'alphabet composé de virgules, en remplissant le fond de l'image de stylo à bille, induisant des techniques inhabituelles dans le champ de la peinture. Il réalise aussi une œuvre dont le motif, la carte du monde, est composé des drapeaux de toutes les nations, produisant ainsi une image bariolée comprenant motifs et formes, réels et abstractions. Une image comme un écho à la mondialisation à venir. Son parcours en Afghanistan nous renvoie à un des lieux de tensions mondiales, qu'aborde la documenta XIII, en même temps que son intérêt porté précisément pour la redécouverte du projet de cet artiste.

Eva Hesse

L'atelier d'Eva Hesse (1966) montre un ensemble de sculptures hybrides, où la nature de la forme, et sa mise en relation dans l'espace, donnent à cette installation un aspect incroyablement composite et organique. Ses dessins linéaires et ses sculptures aux « allures biomorphiques ⁴⁵⁴», conçues à partir de 1965, ainsi que les sculptures qu'elle va réaliser en fibre de verre, latex et résine de polyester, marquent un usage et une appréhension des matériaux en fonction de leurs propriétés spécifiques, parfois poussées à l'extrême. La fragilité, l'aspect mou et translucide, la suspension et le rapport au vide, confèrent à son travail un rapport à une dimension aussi psychologique, formelle, que sociale.

Ben

Le *Magasin* de Ben illustre sans doute le principe d'installation totale et totalisante, en rassemblant une foule d'objets de toutes sortes, sur lesquels en général le "peintre" Ben intervient en disposant son écriture singulière.

⁴⁵³ Germano Celan, *The Knot*, arte povera at PS1, p. 229, cité par Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op. cit., p. 128.

⁴⁵⁴ Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, op. cit., p.142.

L'installation devient ici similaire à une devanture de magasin, véritable boutique de l'artiste, dont le principe est : "tout est art" et peut sans doute le devenir. Le mélange assez chaotique des objets et des peintures, associé à l'écriture de Ben, très présente sur de nombreux éléments, compose cet édifice visuel improbable, se voulant insolite et hors de la peinture.

Mel Bochner

L'installation exposée en 1966, intitulée *Working drawings and other visible things on paper not necessarily mean to be view*, est composée de classeurs reposant sur des socles, leurs conférant un statut particulier. En se jouant des modalités de présentation d'une autre forme d'œuvre, en l'occurrence la sculpture, ces "classeurs livres" apparaissent sous un statut ambivalent et différent de celui donné à l'accoutumée, ce d'autant plus que l'image n'est plus fixe, car elle est soumise à l'expérience du spectateur. Celui-ci peut manipuler ces classeurs à sa guise et de ce fait entrer dans un dispositif qui conditionne fortement la relation à l'œuvre. L'art participatif ne se dimensionne pas uniquement dans la performance, il peut aussi se transposer à une action du spectateur sur l'œuvre.

Rebecca Horn

Objet-corps, machine-performance, performance et installation d'objets ou de dispositifs mixtes, Rebecca Horn est sans aucun doute l'une des artistes qui interroge, tout comme Allan Kaprow, Nam June Paik et John Cage, de manière évidente et symptomatique, la question de l'hybride et de l'hybridation. Conçues exclusivement pour la vidéo, certaines performances exécutées à partir d'objets spécifiquement réalisés pour la circonstance traduisent la tension particulière entre le corps hybride investi de multiples greffes, qu'il soit du registre de l'imaginaire ou du métaphorique⁴⁵⁵. L'hybridation en tant que forme plastique indéterminée et mixte prolifère dans toute son œuvre. Des extensions corporelles multiples animent son corps⁴⁵⁶, et constituent un corpus dans lequel ses interventions explorent la relation corps-espace, touchant à la question de l'étrange et paradoxalement du

⁴⁵⁵ La symbolique de l'hybride est très présente dans son travail, notamment avec la licorne dans l'œuvre *Unicorn* (1971).

⁴⁵⁶ On peut citer à ce sujet *Pencil mask* (1973), *Finger gloves* (1972)...

symbolique. Rebecca Horn aborde de multiples expressions : sculpture, écrit, cinéma, performance, installation, tissant de nombreuses formes de continuité d'une pratique vers une autre, en s'attachant à développer un projet singulier articulé entre poétique et fantastique, souvenir et relation au corps.

Elle conçoit de nombreuses installations et machines hybrides⁴⁵⁷, comme de véritables machineries, fonctionnant à partir d'objets reliés à des moteurs. Ces machines contribuent à la réalisation de projections de peinture, ainsi qu'à la production de rythmes et mouvements obsédants, souvent de nature sonore, intégrant de nombreuses installations ou sculptures, en leur donnant une fonction de corps, d'organe. L'installation, tout comme la performance, s'apparente à une expérience, montrant l'intérêt de cette artiste pour les questions du souvenir, de l'énergie, du rapport au temps. En utilisant parfois de manière délibérée une théâtralisation excessive, l'artiste situe son projet entre exorcisme et volonté d'étendre l'art à d'autres "possibilités sensorielles"⁴⁵⁸.

Tony Oursler et Mike Kelley

Tony Oursler et Mike Kelley mélangent dans l'œuvre emblématique *The poetics projects* (1977-1997) différentes pratiques, superposant des dispositifs et projections vidéo à des sculptures et toiles peintes, réparties dans un espace conçu pour la circonstance. Cette forme d'installation volontairement et complètement hétéroclite où le son intervient également, engendre des rapports, une forme de télescopages généralisée, ambivalente, où la nature même du dispositif, son hybridité⁴⁵⁹ devient source d'expériences. Un nouveau langage plastique où la combinatoire se manifeste dans l'association des pratiques et des technologies, au sein d'un véritable champ exploratoire, où tout peut à nouveau se rejouer, dans une forme se voulant évolutive.

⁴⁵⁷ Voir l'article de Nancy Spector, "Machines hybrides de Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, catalogue d'exposition, New York, R. H. Salomon Guggenheim, 1993.

⁴⁵⁸ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 285.

⁴⁵⁹ Christine Van Assche, "aspect historiques et muséologiques des œuvres des nouveaux médias", *Collection nouveaux médias Installations*, op.cit., p. 27-28.

3.2.8) Le concept élargi de l'art : Beuys et la sculpture sociale

Le concept élargi de l'art que définit Beuys s'inscrit dans cette logique où l'anthropologie, les questions identitaires et sociétales, le politique, le scientifique et l'économique intègrent la notion d'art. Cette propension à transposer le réel comme forme-symbole et à l'insérer dans une dimension symbolique de l'art – l'univers de Beuys est lié au chamanisme - l'amène aussi à mener une réflexion sur la propriété, l'histoire des matériaux choisis, et leurs qualités physiques. De même, la nature des gestes employés et des formes d'interventions ou actions structure la nature d'une pensée de l'art qui devient aussi le vecteur de sa démarche. L'œuvre graphique sur les origines celtes, tout comme les installations et d'autres types d'œuvres, doivent être vus sous ce prisme, et montre que l'artiste intègre ces gestes et productions dans une totalité où chaque intervention est pensée en relation aux autres, imposant ici l'œuvre comme un *work in progress* permanent.

Dans sa pratique, la performance peut être une sculpture ou le devenir, dans une logique de flux permanent entre matériau, matière, symbole, action, forme, savoirs, qui s'imbriquent. Face à ce concept élargi de l'art, la problématique de l'hybride se joue dans cette extensivité permanente de la démarche, et ce franchissement incessant des frontières. *La pompe à miel (1977)* est une machine hybride semblable au grand verre, induisant l'intrusion et la concomitance de plusieurs espaces, ainsi que du réel, qui fonctionne dans une logique assimilée à une symbolique.

Dans un autre genre, *La peinture expliquée à un lièvre mort (1965)*, ou la performance *I like Amerika and Amerika likes me*, sont des projets fortement théâtralisés, procédant de la rencontre de divers univers, de l'incursion de l'art jusque dans le domaine de l'anthropologie et de savoirs connexes. Comme Florence de Mèredieu le note "la sculpture même devient action"⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Ed. Bordas, 1995, p. 155. (Ancienne édition uniquement pour cette citation)

L'activité de l'artiste condense⁴⁶¹ un univers où la démarche conceptuelle, le politique, l'alchimie et l'interrogation de la relation à l'art, deviennent l'enjeu de son projet. Son œuvre, indéniablement, est traversée par la problématique de l'hybride dans cette capacité à élargir l'art à d'autres formes d'activités et à inclure dans ces dispositifs ou performances toutes sortes de matériaux et contenus, ainsi qu'une dimension autre, une dimension fondamentale d'ouverture vers le monde.

3.3) L'univers multimédia et l'art machine

3.3.1) Dispositifs machines entre multi-média et multimédia

Nicolas Schöffer

Les premières sculptures cybernétiques de Nicolas Schöffer, en 1956, inaugurent l'ère future du multimédia. Les *Cysp*⁴⁶², tels qu'il les nomme, machines complexes et intelligentes dotées d'une technologie déjà remarquable, comprennent l'usage d'un cerveau électro-électronique qui les commande. Des machines capables de réagir aux variations sonores et lumineuses, véritables sculptures qui peuvent produire du son, intervenir dans l'espace et se déplacer, y compris de manière dirigée comme dans le *Ballet du vingtième siècle* de Maurice Béjart. Ces machines-sculptures font penser indéniablement à des créatures hybrides. Schöffer, à partir de dispositifs techniques de type *Lux*, produit quasiment à la même époque des machines similaires, mais dont la fonction est de produire des environnements lumineux fluctuants⁴⁶³, puis il réalise les *Musicscopes* à partir de 1960, dont le principe est de produire de la musique associée à des formes lumineuses.

⁴⁶¹ Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne*, op. cit., p. 464-465.

⁴⁶² *Cysp* correspond à l'alliance de deux termes, cybernétique pour cy, et spatio-dynamique pour sp. Paul ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op. cit., p. 251.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 251.

Schöffer invente, en 1961, l'une de ses plus monumentales sculptures : la *Tour spatio-dynamique* qu'il construit à Liège. Dotée de diverses fonctionnalités, cette machine est capable de réagir aux *stimuli* du dehors, et peut transmettre des programmes musicaux, chargés sur des bandes magnétiques, sur lesquelles sont enregistrés des bruits urbains.

En 1973, l'artiste réalise *Kyldex 1*, qu'il présente à Hambourg, qualifiant cette expérience de "cybernético-luminodynamique", mêlant musique et chorégraphie. Alors que des sculptures en métal sont mises en mouvement, un spectacle intégrant projection d'images, action dansée, intervention électro-acoustique et vocale, est organisé durant quinze séquences simultanées ou successives. Machines modèles, modèles de vie et de villes, illustrent la *Ville cybernétique*⁴⁶⁴ (1972), ouvrage théorique que publie Schöffer, dont l'intérêt pour une autre vision de l'espace et de l'architecture se manifeste dans le prolongement de son travail artistique. Cette réflexion, malheureusement, n'aura que peu d'écho, alors que Schöffer dessine déjà les problématiques du futur.

Takis

L'assemblage *Le grand relief sonore* (1955) de Takis marque une œuvre protéiforme qui va associer à la fois son, lumière, sculpture, et dispositif en mouvement. *Télélumière*, qu'il conçoit en 1963, véritable figure hybride, est une sorte de créature-sculpture issue d'une combinaison de matériaux et formes mixtes, jouant de la force invisible du magnétisme et de l'électromagnétisme, qu'il met en jeu dans ces formes sculpturales. Des sculptures à partir de *Sound of void* (1963), qui auront pour particularité de devenir des sculptures musicales. Dès 1965, il élabore des environnements musicaux électromagnétiques. Il organise ensuite à partir de 1974 des espaces musicaux, et en 1979, élabore des *Electro-musicals* qu'il expose sous forme de tableaux, lesquels produisent à partir d'un dispositif des sons amplifiés. Lors de certaines expositions, il choisit de présenter plusieurs de ces dispositifs, qui ainsi génèrent un véritable espace électro-acoustique, se

⁴⁶⁴ Nicolas Schöffer, *La ville cybernétique*, Paris, Denoël, 1972.

superposant dans une combinaison aléatoire de sons. Ce type de dispositif, à l'instar des œuvres de Schöffer, bien que très contrôlé, reste soumis à l'imprévisible de manière permanente, car les objets utilisés ne sont pas programmés. Ils nécessitent par ailleurs l'intervention de Takis pour concevoir ces espaces musicaux, en fonction des contraintes des lieux qu'il occupe, Takis qualifiant ces dispositifs d'installations⁴⁶⁵.

Otto Piene

Otto Piene réalise plusieurs œuvres intitulées *Ballet de lumière automatique*, de 1960 à 1989, qu'il conçoit comme des formes d'installations à partir de plusieurs dispositifs de lumières, qu'il a agencés dans l'espace, qui génèrent de multiples projections lumineuses de formes complètement fragmentées. Ces quasi-dispositifs multimédias (en fait des tableaux perforés et tramés), véritables sculptures de lumières, seront très vite reliées à des programmeurs mécaniques ou électroniques. La lumière, dans ce type d'œuvre, incorpore une dimension spatiale qui se joue aussi entre art et machine, dans une pratique proche de l'installation, où le son et le mouvement contribuent à définir des œuvres de plus en plus immatérielles et sophistiquées.

3.3.2) Machine, machinerie : le devenir fantastique

Jean Tinguely / Steve Rauschenberg / Liliane Schwartz

D'autres artistes incarnent cet usage de la machine comme objet de performance, notamment les créations célèbres de Tinguely : des machines sculpturales et composites se jouant du son et d'assemblages hétéroclites d'objets, ayant une dimension gigantesque, constituant des machines sonores et animées.

Une sculpture mixte de Rauschenberg, *Oracle*, datant de 1965, composée de divers débris et de pneus usés disposés de manière éparse sur le sol,

⁴⁶⁵ Entretien avec Jean-Yves Bosseur, in *Le sonore et le visuel : intersections musiques-arts*

s'animait par intermittence, par l'irruption du son d'une radio ou d'une porte en train de vibrer. On peut citer également sa proposition d'installation sonore et composite, proposée pour l'exposition *Dylaby* (déjà mentionnée).

Liliane Schwartz a inventé, très tôt, une œuvre interactive intitulée, *Proxima centauri* (1968), une sculpture constituée d'un dôme en verre translucide, dont la particularité était de produire une lumière rouge, qui descendait progressivement vers la base noire de la sculpture quand un visiteur s'en approchait.

3.3.3) Vers le spectacle multimédia

Laurie ANDERSON / Joan JONAS

Les productions de spectacles multimédias associant de nombreuses pratiques alliant le son, l'image, la performance du corps, s'inscrivent dans une dimension d'événements scéniques, transfigurant les genres, pour des artistes comme Laurie Anderson et Joan Jonas. Ces artistes utiliseront également d'autres médiums tels que la vidéo et l'installation, pour formuler de nouveaux projets ou créer des propositions multi-média aux frontières des disciplines.

Dans son œuvre *For instants part 3* (1976), Laurie Anderson improvisa un récit en se tenant devant une projection de film noir et blanc, et joua du violon en relation aux images d'un film projeté, créant ainsi un spectacle multi-média qui tenait de la performance autant que du dispositif visuel. Elle conçut également une installation quasi interactive, *Headphone Table* (1978), où par un dispositif sonore le spectateur s'asseyait à une table surmontée d'une photographie de l'artiste. Il entendait la voix de Laurie Anderson, par un phénomène d'interaction, le corps servant ainsi de transmetteur à une technologie sophistiquée. Elle créa un autre dispositif spectacle multimédia, *United States* (1979-1983), dans lequel elle élabor

une performance se situant entre la musique électronique, la projection et l'art de la performance.

Joan Jonas constitua également une œuvre hybride mélangeant les diverses formes d'expressions, en utilisant autant le collage électronique et l'installation, qu'elle utilisa dès 1976, combinant dessin, vidéo et photographie. *Organic Honey* illustre ces multiples perspectives, de performance, vidéo, installation où Joan Jonas explore la fiction dans une œuvre évolutive. Très liée au mouvement de la performance, elle réalisa des spectacles, véritables productions multi-média, utilisant divers médiums. Influencée également par l'univers théâtral, elle impliqua fortement son corps dans ses dispositifs et installations, dans lesquels elle intervenait parfois directement en réalisant une performance.

Joan Jonas et Laurie Anderson auront la particularité de réutiliser leurs performances antérieures dans les années 90, pour concevoir de nouvelles œuvres, accentuant le travail d'expérimentation déjà entrepris. L'œuvre de ces deux artistes est évolutive, et elle se prolonge de manière exemplaire dans des pratiques où le multimédia, au cours des années 90, va devenir un domaine et un espace de création très influent. A l'ère du numérique et d'une culture hybride en train de se déterminer comme un véritable champ de créativité, leurs pratiques se sont ainsi complètement immergées dans l'art actuel, à l'image de *El vivo*, installation-performance de Laurie Anderson réalisée en 1998, où l'artiste inclut la téléprésence à son dispositif. Ces deux artistes font figures de pionniers et leurs travaux sont maintenant relayés par d'innombrables propositions s'inscrivant dans ce vaste champ d'investigation.

IV) La notion d'hybride dans les disciplines traditionnelles de la peinture, la sculpture, la photographie et dans l'art vidéo

4.1) Le caractère hybride comme caractère spécifique

Si la notion d'hybride s'impose dans les nouvelles disciplines de l'art par une intégration de l'hybride comme caractère générique, il en est d'une tout autre manière dans les disciplines déjà existantes, comme la sculpture, la peinture et la photographie, et dans certaines d'entre-elles qui émergent, comme l'art vidéo. L'hybride, s'il reste un facteur incontournable, y compris dans ces disciplines, ne peut pas être appréhendé de la même façon, même si sa recrudescence impose d'observer qu'il s'affirme en tant que notion dans l'ensemble du champ. Sa présence ne correspond cependant pas à une tendance intrinsèque, et n'est pas non plus un caractère opératoire de ce type d'œuvre, contrairement par exemple à l'installation. On peut donc qualifier la présence de l'hybride davantage comme un caractère spécifique, ce d'autant plus que sa présence n'est effective que dans certaines œuvres, pour la période des années 50-60 jusqu'aux années 90. Le caractère hybride ne peut se déterminer, ainsi, que par une analyse scrupuleuse des œuvres, et peut être observé à différents niveaux de sa production : de la conception, à l'élaboration, jusqu'à la réception.

Si des œuvres dans des catégories aussi différentes que la photographie, la sculpture et la peinture induisent le caractère hybride comme un caractère spécifique, on peut néanmoins observer que dans chacun de ces médiums traditionnels, les hybridations se produisent autant dans l'interaction entre les pratiques traditionnelles, qu'avec les autres pratiques de l'art, y compris celles qui sont apparues récemment, dans la phase d'émergence de l'art contemporain. Les champs d'influences de chaque médium n'ont néanmoins pas la même intensité, chaque médium ayant des spécificités singulières. La photographie en tant que médium d'enregistrement du réel devient un support aisé pour l'art de la performance ou l'installation, tout en étant fortement influencée par les arts plastiques, et en particulier l'influence

décisive de l'art conceptuel. Concernant un autre registre, elle subit l'influence considérable du champ de la peinture. La photographie se convertit progressivement à une relation particulière avec la peinture, qu'exemplifie notamment la *forme-tableau*, comme l'énonce Jean François Chevrier, mais aussi à *l'identité image*, se situant entre le document, la communication, et la production des mass médias. Du Body art au Land art, elle imprègne de nombreux courants de l'art contemporain. Une situation qui explique son glissement vers la photographie plasticienne, marquant diverses formes d'hybridations. Ces mutations se manifestent, ainsi de façon générale, dans l'ensemble de ces disciplines, marquant également une réinterrogation des pratiques par un phénomène d'interaction de plus en plus évident, que le changement de paradigme de l'art contemporain entraîne nécessairement.

4.2) La peinture

4.2.1) Redéfinir la peinture ou comment revenir à la peinture

La peinture, comme tous les médiums à partir des années 50-60, subit une mutation profonde à la suite de la redéfinition du champ de l'art. Elle devient un territoire, sujet aux évolutions liées à la question du concept et de l'art d'attitude, et à un requestionnement propice à provoquer de nouvelles réflexions, engagées par l'importance de la démarche de l'artiste et de ses gestes d'interventions (du concept à la performance). Si les artistes revendiquent "un nouveau territoire de production de sens"⁴⁶⁶, la peinture va s'affirmer par une dialectique ou une interaction de plus en plus aiguë avec d'autres modèles de production de l'image, jusqu'à s'ancrer dans des champs qui jusque-là lui étaient étrangers. Celle-ci va devenir un écho de la prise de position des artistes, qui l'investissent autant que d'autres médias, voire l'assimilent à une pratique mixte en l'intégrant à des dispositifs ou à d'autres formes de productions artistiques.

⁴⁶⁶ Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & conceptuel*, op.cit., p. 7.

L'approche perceptive et réceptive des œuvres a ainsi considérablement évolué pendant toute la période contemporaine. Désormais la peinture se confronte à son devenir en sortant progressivement des problématiques qui la régentaient : du cadre, du format, du support, de l'institution, des outils de production traditionnels, des modalités d'élaboration en vigueur, du geste, du champ unique de monstration et d'approche. Elle devient ainsi l'enjeu d'une stratégie de réflexion recentrée sur l'idée, le processus, la question du langage ou de l'attitude de l'artiste.

Le caractère hybride de la peinture s'étend ainsi à une multiplicité de composantes, d'autant plus que certaines pratiques ré-interrogent considérablement ce médium à l'image de l'action et de la performance, et que l'on peut de moins en moins l'envisager en dehors de l'influence ou de l'évolution de la publicité, de la bande dessinée, du cinéma. Elle évolue au contact de nouveaux objets et problématiques, qui instaurent une relation entre elle et la sculpture, l'espace, ou les assemblages mixtes, incluant ainsi autant de nouveaux champs perceptifs (l'installation) que de nouveaux gestes de détournements, ou de transgressions des conventions qui la régissaient.

Peinture-objet

Robert Rauschenberg

Les *Combine-paintings* de Rauschenberg illustrent l'importance de la mise en cause de la planéité de la peinture et de son statut. Véritable assemblage hétéroclite et provocant, cette « sculpto-peinture » selon l'expression de Paul Ardenne⁴⁶⁷, intègre la peinture à une profusion d'objets trouvés qui emplissent, et encombrant volontairement le tableau. Ce type d'œuvre mixte va avoir un rôle considérable dans une redéfinition de la peinture qui s'empare « du réel comme matériau », comme le propos de Rauschenberg l'indique, et fait du quotidien une source inépuisable d'inspiration. Les *Combine-paintings*, œuvres tridimensionnelles, sont des peintures-collages

⁴⁶⁷ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain, op. cit.*, p. 61.

donnant, par leur relief et leur aspect hétéroclite, un assemblage d'éléments divers qui coexistent au sein d'une même composition. Prélever des objets dans le réel, aux yeux de Rauschenberg, c'est affirmer que n'importe quel objet de la vie peut être intégré à un tableau, à l'image de *Charlène* (1954), *Tracer* (1964) et *Rébus* (1955). *Charlène*, cette œuvre manifeste est composée d'un assemblage d'images de différentes natures et d'objets (photographies, reproductions d'art, graffitis, bandes dessinées, fragments de journaux, coulures et drippings, dessins d'enfants, assemblages de toiles diverses...). Cette intrusion du réel est une caractéristique du courant Pop et marque une évolution de la peinture vers l'espace tridimensionnel et vers la sculpture, auquel participe l'art de l'assemblage et du collage.

Rauschenberg réalise une œuvre, en 1982, *The quarter mile piece*, par une accumulation sur plus de 60 mètres de long, se voulant la plus grande peinture au monde. Il accumule journaux, photos, objets trouvés, emballages et images de toutes sortes sur une longue frise. Comme "un ruban d'images"⁴⁶⁸, cette fresque gigantesque comporte un paysage en son centre, le tout intégré au sein d'un environnement sonore, contribuant à définir une forme d'univers. Cet aspect était accentué par le fait que *les images* de cette fresque provenaient de divers endroits du monde, et qu'il avait associé des éléments autobiographiques à des formes du divers. Cette œuvre, emblématique de la problématique de l'hybride, montrait à quel point il fallait désormais penser la peinture hors de la peinture, dans son devenir d'image plasticienne et dans sa nature potentiellement composite.

Jasper Johns

Les années 50-60 sont les marqueurs de l'évolution à venir dans une communauté d'artistes⁴⁶⁹ qui va complètement redimensionner l'art et faire éclater les catégories en vigueur, au travers des œuvres et expérimentations faites par Jasper Johns, par Rauschenberg et d'une autre façon par Stella, qui accompagnent les bouleversements que l'on retrouve sur d'autres plans.

⁴⁶⁸ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle dans l'art moderne*, op. cit., p. 273.

⁴⁶⁹ On retrouve les principaux acteurs de cette nouvelle appréhension de l'art, de Cage à Kaprow...

Dans la même mouvance mais de façon plus ambiguë, Jasper Johns réalise des tableaux ayant des motifs d'objets ou d'images connues. Dans certaines œuvres, la présence d'objets se manifeste de manière sournoise et improbable, notamment dans la composition de l'image, qu'ils perturbent. La série des cibles et notamment l'œuvre *Target with plaster casts* (1955), où Johns introduit des petits objets au-dessus d'une cible peinte sur un seul support, est une œuvre difficilement discernable. Elle renvoie cette peinture entre un objet réel et l'image désignant l'objet, entre une peinture partant du réel et une peinture factice, entre une œuvre bidimensionnelle et tridimensionnelle. On retiendra aussi *Savarin coffee* (1965), une fausse réplique de boîte à café, remplie de peinture (et où sont disposés des pinceaux), réalisée en fait en bronze et ensuite repeinte de manière extraordinairement méticuleuse comme pour simuler l'objet réel. Cette réplique au ready-made de Duchamp est en fait, par un effet de renversement du concept qu'il a initié, ici, une véritable sculpture, qui pourtant feint de ne pas l'être. On pourrait à première vue l'assimiler à un simple objet du quotidien alors qu'il s'agit au contraire d'une pièce extrêmement "travaillée" par l'artiste. Johns réalisera une série de bronzes dans lesquels, à chaque fois, l'objet qu'il décline est volontairement dissimulé et rendu à sa réalité, au point de redevenir un objet « presque » quotidien, tandis que sa conception autant que son élaboration méticuleuse renvoient au domaine de la sculpture.

Peinture action

Daniel Spoerri

Les nouveaux réalistes, dans une logique similaire, et notamment Daniel Spoerri avec la conception du *Tableau-piège*, produisent des œuvres complètement hétéroclites entre le champ pictural, l'assemblage et la sculpture. Ces véritables formes en relief attestent d'une volonté de détournement, là aussi, des codes conventionnels, au profit d'une œuvre dont la logique repose sur l'usage de fragments de réel, agencés pêle-mêle. Ceci y compris dans leur désorganisation, à l'image du travail d'accumulation

d'Arman, concernant une même catégorie d'objets, ou sur une action de fixer ou piéger des éléments du quotidien, comme le fait Daniel Spoerri. L'œuvre restitue une sorte d'inventaire instantané et théâtral du réel. L'univers de l'art action ici se déplace dans la peinture, qui n'en est plus tout à fait une, puisqu'elle comporte de manière ambivalente son propre sujet. Spoerri met en place plusieurs variantes de ce procédé⁴⁷⁰ : des *Tableaux-pièges* au *Détrompe-l'œil*, des *Collections aux Pièges à mots* qu'il réalise avec Robert Filliou. On peut mentionner notamment *Le petit déjeuner de Kishka* (1960) et *Le croûtisme* (1960), une œuvre se composant du reste d'un repas.

Peinture variable

Oyvind Fahlström

Dans un tout autre genre, Oyvind Fahlström explore des "machines à images"⁴⁷¹, comme le relate Bernard Blistène, en élaborant, à partir du principe de tableaux variables, une forme de mécanique de la composition. Ces *Variable paintings*, qu'il invente en 1962, sont composés d'éléments aimantés qu'il va disposer sur une surface peinte, lui permettant de répartir des peintures en miniature, dans une image qu'il élabore en fonction d'un scénario. Il conçoit ainsi un dispositif de permutation et de combinatoire donnant un caractère particulier à ses productions *picturales* de type aléatoire et toujours précaire, pouvant s'étendre vers d'autres domaines. Des reliefs magnétiques peuvent ainsi être déplacés par les spectateurs sur ces surfaces métalliques, désacralisant la peinture et le geste du peintre comme le remarque Jean-Yves Bosseur, tout en induisant celle-ci dans l'univers du multiple⁴⁷². La peinture devient un sujet d'installation, comme pour l'œuvre *The little general (pinball machine)*, réalisée en 1967-1968, véritable

⁴⁷⁰ Plusieurs variantes de tableaux-pièges sont déterminées par Spoerri.

⁴⁷¹ Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, op. cit., p. 129.

⁴⁷² Le multiple annonce une possibilité de redimensionner la peinture en relation à des "avances technologiques pour créer des œuvres d'art produites en série". Oyvind Fahlström, "Take of the world", *Manifestos*, New York, Something Else Press, 1966, p. 9 - Cité par Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op.cit., p. 146.

dispositif de petits objets présentés sur un immense socle, exemplifiant la peinture hybride⁴⁷³ dans toutes ses dimensions.

Peinture installation

Tom Wesselman

Tom Wesselman dispose ses peintures traitées à la manière d'un graphisme de mode (nature morte et images de femmes simplifiées) à l'intérieur de véritables dispositifs d'objets, de nature spatiale : rideau douche, serviette-éponge... Ce mélange d'éléments réels à ses peintures dimensionne son œuvre entre peinture et installation, démontrant à quel point celle-ci peut être transposée dans un espace spécifiquement conçu. Elle intègre ainsi le cadre d'une mise en scène, où décor et peinture se fondent littéralement, comme dans *Baignoire N°3* (1963). On peut penser sur ce plan à l'œuvre *Raysse beach* de Martial Raysse, déjà évoquée (voir installation et exposition).

Peinture mixtes

Martial Raysse

Martial Raysse se sert de l'imagerie ancienne et mythologique de la grande peinture en réutilisant ses sujets de prédilection, qu'il détourne de manière assez peu respectueuse. Il intervient sur ces images par des jeux de couleurs à la fois terriblement simplificateurs et l'emploi de couleurs assez criardes leur conférant un ton provoquant. Ce mélange de merveilleux et d'hallucinatoire s'accroît parce qu'il juxtapose peinture, collages, néons et photos découpées, comme dans l'œuvre *Tableau simple et doux* (1964), attribuant à ces images un aspect assez corrosif. Dans *Soudain l'été dernier* (1963), Raysse juxtapose à sa peinture de véritables objets, qui s'intègrent à la pose du modèle féminin qu'il a soigneusement intégré. Dans *Elle* (1962),

⁴⁷³ On peut observer que cet artiste, même lorsqu'il a élaboré des peintures de facture plus traditionnelle, a cependant réalisé des œuvres hybrides, entre peinture et arts graphiques, par un mélange incroyable d'univers comprenant textes, images proches de la bande dessinée, croquis,

Raysse ajuste malicieusement la photographie d'un visage à de la peinture fluorescente, donnant à cette image un caractère insolite, une forme de greffe visuelle, intronisant l'hybride.

Peinture mass média

Fromanger, Télémaque, Erro, Rancillac

Chez d'autres artistes, notamment de la Figuration narrative, à l'image de Fromanger, Télémaque, Erro, et Rancillac, divers univers intègrent leur œuvre plastique. L'influence commune de la bande dessinée, de la communication et de la dimension affichiste, a pour conséquence inévitable l'émergence d'images mélangeant dessin, peinture, report de photographies et diapositives sur toile, aérographe, aplat, épiscopes... La peinture devient un outil à la fois communicationnel, support d'insertion ou de transfert d'autres types de contenus artistiques ou non artistiques, mais qui néanmoins la renvoient à la réalité du champ de la publicité, de la communication, du graphisme et de l'édition.

Jacques Monory

Dans l'œuvre de Monory, l'univers cinématographique devient un des sujets principaux, se concentrant sur divers aspects de cette technique, qu'il transfère à la peinture par un jeu savamment orchestré sur la composition de l'image, qu'il élabore toujours en relation à une couleur de prédilection, le bleu. Il utilise ainsi l'arrêt sur image, le plan séquence, le ralenti, l'image démultipliée, convertissant le langage des images d'un univers à un autre. Comme il le déclare : "tous mes tableaux sont des bouts de pellicule de films noirs plus ou moins trempés dans un bleu monochrome et maintenant dans un technicolor fondamental, je pourrais décrire une grande partie de mes tableaux avec mes références cinéma"⁴⁷⁴.

notamment l'œuvre *World map*, datant de 1972.

Andy Warhol

Dans une tout autre mesure Andy Warhol dépasse les clivages entre divers médiums en utilisant un nouveau procédé lié à l'univers de l'impression : la sérigraphie. Il assume ainsi le report d'images photographiques ou de documents de diverses sources, y compris les plus ordinaires (images de journaux, de magazine de mode) qu'il agence, combine et importe de façon sérielle et répétitive. Il utilise ces modes opératoires de diverses façons, y compris sur une même image, en jouant de déclinaisons différentes. Ceci autant face à une l'altération de l'image (surimpression des plaques), que dans des compositions où le modèle combinatoire est à chaque fois source d'une réinvention. Warhol utilise aussi bien des petits formats que des œuvres de très grande dimension, la démultiplication des images devenant ainsi le motif de ses tableaux. Ces images systématiquement re-colorisées et parfois même repeintes *Portrait de Mao* (1972) et *portrait de Mao* (1973) accentuent ce caractère hybride d'une peinture qui n'en est plus une, et fait entrer méthodiquement cette dernière dans le monde des images, par effet de réciprocité. L'effet de répétition au sein d'une même composition sur des fonds de couleurs uniformes se joue également au travers de multiples variantes. La couleur et l'instabilité du procédé choisi, car les retirages ne sont jamais identiques, donne un caractère particulier⁴⁷⁵ à chaque œuvre, alors que Warhol produit ces images par le concours de méthodes industrielles. L'image imprimée, l'univers publicitaire, ainsi que la communication, entrent ici dans l'univers de la peinture, y compris dans sa matérialité, par la présence d'un aspect de photocopie (*La scène*, 1986), mais également dans le rapport à une mise en page qu'il transfère de l'univers de l'édition à l'univers du vocabulaire pictural. Un aspect essentiel que l'on observe dans une grande partie de l'œuvre de Warhol, graphiste et créateur de mode, est qu'il induit un dialogue permanent, une interrelation entre univers de l'imprimé et univers de la peinture.

⁴⁷⁴ Jacques Monory, *Eldorado*, Paris, Ed. Christian Bourgeois, 1991, p. 100-101.

⁴⁷⁵ Klaus Honnef, *Andy Warhol*, Köln, Ed. Taschen, 2001, p. 55. L'attitude de Warhol face à la sérigraphie montre qu'il utilise ce médium non pas pour ses modalités propres, mais davantage comme un moyen d'appréhender autrement les images, tout en se servant de certaines des capacités spécifiques que permettait l'usage de cette technique. Roberta Bernstein nous indique à ce sujet une réflexion pertinente.

La contamination des signes et des images est ici édifiante, le matériau qu'utilise Warhol provenant autant de l'information quotidienne, la publicité, l'actualité, mais aussi, comme il le décrypte, les symboles et les nouvelles icônes de la société de consommation, qu'il transplante comme nouveau sujet de l'image picturale. Les multiples variations de l'image, qu'il obtient en réimprimant celles-ci à plusieurs reprises, lui permettent de réaliser des séries où couleurs, cadrages, formats, matérialité de l'image, sont à chaque fois remis en jeu⁴⁷⁶, dans un travail sériel qui domine sa démarche. Le statut particulier de ces productions est dû également au choix de certains très grands formats, qui provoquent une autre échelle de perception de l'image, où de surcroît les thèmes de la culture populaire deviennent des *images iconiques* de la société, aux côtés des vraies icônes de l'image, qu'il matérialise ainsi de manière indistincte.

Le statut ambivalent et inédit de nombreuses oeuvres produites par Warhol est dû, précisément, au fait que par leur origine et leur moyen de production, ces images entrent dans le champ de la peinture. La série des puzzles, à compléter, *Do it your self* (1962), marque davantage ce statut hybride de l'image dans sa production, où le choix du sujet et son traitement en font une proposition ambiguë, la peinture pouvant se confondre avec une image du quotidien sensée ne pas en être une. L'ambivalence de son travail est indéniable d'autant plus que le choix des images qu'il capture et duplique n'est pas du tout relatif, de la série des *Désastres aux Chaises électriques*, des *Boîtes de soupe aux Portraits de Marilyn*, Warhol scrute les différents stéréotypes de l'image autant que les valeurs que propage une société de consommation, dont il se borne simplement à révéler l'aspect non anodin.

⁴⁷⁶ Le processus technique de sérigraphie utilisée par Warhol est contredit, car chaque tirage va devenir unique, alors que le procédé aurait pu au contraire faire fabriquer des centaines d'images complètement identiques. *Ibidem*, p. 55.

Peinture-photographie

Gerhard Richter

Gerhard Richter, dans ses peintures, transpose la question de la perception du réel dans l'image et dans sa modalité de représentation, à partir de l'univers de la photographie et en référence à cet univers. Dans certaines œuvres, il utilise la projection d'images photographiques sur la toile préparée, qu'il insère pour élaborer son tableau, avant de le réaliser à partir de cette technique de transfert. Par ailleurs, il emploie une des composantes et propriétés de l'image photographique, qu'il retranscrit au sein de sa peinture, notamment dans l'utilisation du principe du flou et de la netteté. Il intègre ce principe à des compositions picturales méticuleusement réalisées en fonction de ce champ de référence, impliquant un glissement de l'image entre peinture (procédés de réalisation) et photographie (statut de l'image), au point où sa peinture étrangement se rapproche de la photographie.

Par ailleurs les séries d'images qu'il entreprend sont issues de son atlas photographique, inventaire de centaines d'images méthodiquement prises et qui montre l'importance de la question du médium photographique⁴⁷⁷ comme moyen et outil d'appropriation de questions formelles, liées autant au réel qu'à leur devenir dans son travail. Ses grands formats abstraits sont une sorte d'extrapolation, provenant de petites images réalisées qu'il importe en les redimensionnant de façon très importante, évoquant ainsi le statut d'une image agrandie qui, symboliquement, diffuse ou comprend l'abstraction. Son double principe d'action a été très difficilement compris sur la scène française, alors que cette démarche induisait un tout, mais aussi comprenait deux phénomènes d'incursion face au statut des images, constituant toute son œuvre autour de ces deux pôles d'attraction.

Arnulf Rainer

Arnulf Rainer, dans un autre registre, réalise des séries de portraits où la photographie est l'enjeu de déformations assez violentes, comme par exemples les visages sur lesquels il intervient en peignant, ou en les raturant

à coups de marqueur et de stylo au point de laisser apparaître une autre forme. Visage ou corps dégradés, à l'image de *Faces-farces* (1969), renvoient à la dialectique toujours présente dans l'art contemporain de figure et forme hybride. L'association contre-nature de la photographie-peinture ou de la photographie et du dessin, accentue un effet d'anormalité qu'Arnulf Rainer suscite dans le registre de la défiguration.

David Hochkney

Dans *Pearblossom highway* (1983 – 2^{ème} version), David Hochkney revisite la question de la peinture, dans ce tableau - en fait un immense photocollage -, qui déstabilise le réel. Ce projet est en effet composé d'un incroyable collage d'images photographiques agencées de telle manière qu'au lieu de restituer le réel. Celui-ci dévoile le paysage autrement, en l'ouvrant sur une multitude de points et de lignes de fuite. L'espace est ainsi redéfini, ce d'autant plus que le procédé de montage est perceptible et participe de ce fractionnement volontaire de l'image. De manière générale, l'influence de l'image photographique dans son œuvre déplace "la problématique du cadre vers celle du cadrage et de la prise de conscience des frontières par rapport ce qui est donné à voir"⁴⁷⁸.

Richard Hamilton

De son collage inaugural, intitulé *Qu'est ce qui peut bien rendre nos intérieurs d'aujourd'hui si différents, si attrayants ?* (1956), son activité de commissaire d'exposition, à ses peintures des années 60 jusqu'au années 90, inlassablement, Hamilton opère un télescopage entre deux réalités, celle de la peinture et de la photographie. Ces deux médiums progressivement s'intègrent l'un à l'autre, dans un mouvement de réciprocité, comme le remarque Brigitte Aubry⁴⁷⁹. Un aspect qui se décline dans l'ensemble de son œuvre, où les registres s'effondrent au profit d'une approche systématique

⁴⁷⁷ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain, op. cit.*, p. 59-60.

⁴⁷⁸ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, op.cit.*, p. 43.

⁴⁷⁹ Brigitte Aubry, "Le mariage du pinceau et de la lentille. La peinture hybride de Richard Hamilton", in *Études photographiques* n° 11, *Sociologie des amateurs / empreintes de l'art*, Paris, 2002, p. 124-139. Voir Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, une peinture hybride*, Thèse, Dir. Jean-Marc Poinsot, Rennes II, 2004.

dans laquelle l'image photographique vient perturber et imprégner, de diverses façons, le questionnement incessant des conventions de la peinture, et par extension de l'image. Hamilton présente à la fin des années 90, des séries de peintures (*Seven rooms* - 1994-1995) réalisées par ordinateur, induisant une multiréférentialité, tant au niveau des contenus, sujets, que des modes d'écritures combinés. Son œuvre est ainsi marquée de façon singulière par le passage du Pop art à l'art informatique, et par une problématique de l'hybride qui se sera inscrite dans une forme de permanence et une dynamique singulière. Comme il le déclare « mon but est autant de faire entrer la peinture dans le domaine du paradoxe, de l'incorporer aux contradictions philosophiques de l'art, que d'embrasser son potentiel attrayant en tant que média⁴⁸⁰.

Peinture techniques mixtes

Anselm Kiefer

Entre figuration et abstraction, images et mots assemblés, la matérialité inouïe des paysages ou architectures improbables d'Anselm Kiefer révèlent la peinture dans une autre matérialité : vestige et méditation, la matière se transforme, terre cuite, plante, paille, sable, craie, peinture... formant une épaisseur dense et traduisant les couleurs et matières singulières de ses diverses propositions. Ses peintures monumentales apparaissent comme des reliefs, voire pratiquement des sculptures, certaines étant même composées d'objets qui sont incrustés en elles. L'artiste conçoit également des installations où l'intervention sur le matériau détermine une transformation à la fois matérielle et symbolique, comme dans l'œuvre *Rupture de vaisseaux* (1990), ou dans la conception de sa monumentale bibliothèque. Une structure hybride, entre sculpture, installation et univers pictural, constituée de livres de plombs et de papiers photographiques maculés de cendres. Les objets, exactement comme ses peintures, se

⁴⁸⁰ Richard Hamilton, "Photography and painting", *Studio International*, n° 908, vol. 177, fév, 1969, p.125.

chargent de significations et d'une épaisseur qui leur donne une identité singulière, entre vestiges et archéologie du quotidien.

Sigmar Polke

Sigmar Polke joue sur des superpositions et assertions de diverses techniques et matériaux, qu'il inclut souvent de façon volontairement disparate à ses peintures sur de grands formats. Polke intègre toutes sortes de matières et de techniques de reproduction, en associant tissus, techniques d'impressions diverses, qu'il juxtapose à la peinture. Cette confrontation de techniques et de gestes engendre des images spécifiques, où souvent plusieurs techniques de représentations et motifs de matériaux sont volontairement superposés et insérés dans l'image. De ce fait, celles-ci deviennent une sorte de composé hétéroclite de formes, duquel néanmoins Polke laisse se dégager un sujet perceptible. Dans *Bunnies* (1966), il peint le tramage des techniques d'impression, donnant à sa peinture une identité toute autre. Dans *Le corbeau* (1966), il associe tissu, peinture et dessin dans une composition complètement hétéroclite. Polke multiplie les manipulations de matériaux et procédés utilisés, manifestant un intérêt particulier dans la recherche de couleurs pigmentaires et d'associations combinatoires, qui aboutissent à des compositions volontairement anachroniques où le collage se fond dans la peinture.

Peinture-sculpture

Pierre Buraglio

L'œuvre de Pierre Buraglio se précise comme un processus de déconstruction qui investit de nouveaux objets liés à la peinture tout en étant hors du champ de celle-ci, dans un entre-deux. Cette déconstruction se produit par la collecte d'une multitude d'objets que l'artiste récupère, transforme ou assemble. Les châssis évidés qu'il repeint montrent que la peinture peut se jouer en dehors d'elle-même et se rapprocher davantage d'une forme d'objet, se caractérisant néanmoins par "une unité purement

visuelle⁴⁸¹. Les papiers calques reproduisent de célèbres peintures de l'histoire de l'art, Buraglio s'ingéniant également dans cette opération à donner un autre statut à l'image. Les châssis de fenêtres récupérées sont une source insoupçonnée de signes et couleurs comme le remarque Alfred Pacquement. Les fenêtres apparaissent comme des peintures car "en elles la peinture est plus vraie que l'objet"⁴⁸². Ces objets n'ont donc pas un statut de ready-made, ils deviennent de nouveaux supports, tout comme les bâtons de Cadere sur un autre plan, pour concevoir la peinture autrement et en dehors de ses conventions.

4.3) La sculpture

La sculpture, à l'instar du médium peinture, est soumise à une profonde mutation. Elle intègre ainsi l'espace de l'installation, et se régénère dans une nouvelle approche, où les matériaux et les pratiques brisent les conventions de l'art moderne, introduisant une mutation considérable. La sculpture se redéfinit face aux autres disciplines, aux objets mixtes et à l'indétermination des objets non conventionnels, croisant divers univers, notamment la peinture, l'installation et la problématique de l'espace.

4.3.1) La sculpture minimale

La sculpture minimale marque l'effondrement inéluctable des catégories traditionnelles, que Donald Judd énonce dans la publication du manifeste théorique de l'art minimal en 1965, sous le titre de *Specific objects*. Citant, entre autres, Flavin, Artschwager, Morris, Oldenburg, il déclare "la moitié au moins du meilleur travail de ces quelques dernières années n'était ni de la peinture, ni de la sculpture⁴⁸³". Si ces œuvres "ressemblent davantage à la

⁴⁸¹ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain, op. cit.*, p. 106.

⁴⁸² Pierre Buraglio, Alfred Pacquement, *Pierre Buraglio*, Centre Pompidou, Paris, 1982, p. 7.

⁴⁸³ Donald Judd, "specific Objects" (1965), cité dans Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain, op. cit.*, p. 67.

peinture qu'à la sculpture⁴⁸⁴ ", comme l'énonce la critique de Fried, elle pose la question de la relation au spectateur, "celle d'un objet placé dans une situation qui presque par définition inclut le spectateur". L'œuvre, sans ce principe constitutif, serait ainsi incomplète, d'où le reproche de Fried - ardent défenseur du modernisme - concernant la théâtralité dans laquelle s'inscrivent de telles œuvres. Une critique sans discernement, où Fried va jusqu'à évoquer le terme de dégénérescence⁴⁸⁵. Autre aspect volontairement mis en cause par l'art minimal, le précepte de Greenberg, qui considère que les œuvres ne peuvent se soustraire à la bidimensionnalité de la peinture. Ainsi, en leur conférant une troisième dimension, l'espace, les minimalistes contreviennent au précepte de Clément Greenberg, pour qui, en raison de ce caractère, "un tableau cesse d'être un tableau et se transforme en un objet arbitraire"⁴⁸⁶. Cette lecture de l'art, historiquement marquée, pourtant déjà partielle et tendancieuse, est effectivement rendue caduque par les expériences et formes d'œuvres que l'art minimal, le Pop art et Fluxus vont proposer.

Judd voit ainsi, au contraire, dans la conquête de l'œuvre tridimensionnelle, la possibilité d'offrir et d'ouvrir de nouvelles perspectives⁴⁸⁷ artistiques. Alors que l'art minimal et conceptuel se traduit par un principe d'épuration des œuvres et une économie des moyens mis en œuvre, car il s'agit d'enlever toutes qualités subjectives ou organiques, l'hybridation néanmoins se manifeste sur un autre plan. Celle-ci se joue sur la question de la confusion et de l'indétermination des pratiques, entre peinture et sculpture, sculpture et

⁴⁸⁴ Donald Judd, "Specific Objects" (1965), cité dans Denys Riout, *Qu'est ce que l'art moderne au XXe siècle, op. cit.*, p. 240.

⁴⁸⁵ La dégénérescence étant constitutive d'une forme d'hybridation, la relation est ici d'autant plus troublante que Fried indique que "les expressions artistiques dégèrent à mesure qu'elles deviennent théâtre", dans un article intitulé "Art an the objecthood", datant de 1967, traduit et paru dans *Artstudio* n°6 (p. 24), en 1987. Cet aspect est pourtant l'un des caractères principaux de l'art contemporain, revendiqué particulièrement dans des modalités d'actions touchant à des questions liées à la théâtralité.

⁴⁸⁶ Clément Greenberg, *Modernist Painting*, forum lectures, 1960, reimprimé dans *The collected essays ans criticism*, The University of Chicago Press, 1986, p. 85 et p. 89-90.

⁴⁸⁷ Judd déclare à ce sujet : "l'usage des trois dimensions ", en tant que "domaine est si large", que "le travail tridimensionnel se divisera probablement en plusieurs formes. De toute façon, il sera plus vaste que la peinture et beaucoup plus vaste que la sculpture (...) puisque la nature des trois dimensions n'est pas fixée, donnée à priori, quelque chose de crédible peut y être fait, presque n'importe quoi." Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain, op. cit.*, p. 68-69.

installation, ce qui est particulièrement perceptible dans certaines œuvres de ce mouvement.

L'hybride se situe ici autant dans l'indistinction que le croisement, certaines œuvres se déterminant entre ces domaines par de multiples références, grâce à leurs formes, leurs couleurs et leur mise en situation dans l'espace, qui participe de cet état d'approche multiple. L'indétermination n'est néanmoins pas systématiquement associable à l'hybride, à l'image de certaines œuvres de Carl Andre, réalisées en bois ou en métal, par exemple, qui ne comportent aucun lien possible à l'univers de la peinture. Seules certaines œuvres, qu'il s'agit d'analyser en détail, comportent de manière évidente la notion d'hybridation.

Les volumes géométriques en trois dimensions composés de matériaux et couleurs industrielles que Judd nomme « objets spécifiques », à l'image de *Tôle galvanisée*, *Plexiglas gris clair* de 1989 ou *Plexiglas teinté orange* de 1964, illustrent de manière singulière le caractère hybride de certaines œuvres. L'accrochage ou la présentation des pièces renforcent cet aspect équivoque, lorsque celles-ci comportent des déterminations de diverses disciplines, comme étant issues d'un croisement.

4.3.2) Robert Morris et le concept d'antiforme

Robert Morris produit, à partir du concept d'*antiforme*, un type de sculpture spécifique, constituée de feutre, à l'image de *Wall hanging* (1969-1970), et néanmoins, par le dispositif d'accrochage et la nature des "objets", induit des œuvres se situant entre l'univers de la peinture et de la sculpture. Une sculpture "improbable", comme la nomme Florence de Mèredieu, faite de matière, de vide, induisant un volume, sans vraiment le définir. La sculpture se révèle ici principalement par sa matière : matière molle, fragile, voire périssable. Le concept d'antiforme de Robert Morris est à ce titre révélateur d'une pensée de l'art qui, dans les années 60-70, affirme la notion de processus, primant sur l'objet, et d'une œuvre se voulant également

évolutive. Il s'oppose, ainsi, aux fondements traditionnels de l'esthétique et de la forme sculpturale classique et moderne, censés incarner un aspect définitif. L'aléatoire, le hasard, l'irrationnel, et l'indétermination, sont ainsi convoqués pour mettre en cause la nature de l'existence des formes, l'œuvre devenant davantage un *work in progress* et un projet dans son ensemble, de la conception à la mise en situation. Cette capacité de transformation de l'œuvre marque l'art contemporain qui se concrétise par un art d'expérience et de comportement, que le concept d'antiforme exemplifie. Sa pratique de l'art est par ailleurs fortement influencée par l'univers de la danse contemporaine, auquel Morris a participé. Ce processus de dématérialisation de l'œuvre a pour conséquence de favoriser une expérimentation et une hybridation des pratiques, autant que des matériaux et de leur usage. Robert Morris définit explicitement la notion d'antiforme, dans un texte publié dans la revue *Art forum* en 1968, en précisant que "la focalisation sur l'objet et la gravité considérés comme moyen, aboutit à des formes qui n'étaient pas envisagées à l'avance" et qui induisaient de multiples reconfigurations en fonction de leur mise en situation dans l'espace. La sculpture intègre l'espace et en devient une composante, nécessitant à ce titre des conditions optimales pour sa visibilité et "son activation", selon Nelson Goodman, qui cependant ici est multiple.

4.3.3) La sculpture entre déconstruction et dématérialisation

De L'art minimal à Fluxus, au Land art et à l'Arte povera, la sculpture s'est déplacée sur de nouveaux territoires, comme l'atteste l'exposition fondatrice intitulée *Earthworks* (Dwan gallery, New York) organisée en 1968. Comme Rosalind Krauss l'évoque, il est devenu relativement "embarrassant de prononcer le mot de sculpture"⁴⁸⁸ face à des œuvres très difficiles à catégoriser, et qui dans certains cas ne sont même plus visibles, hormis dans des paysages ou lieux urbains complètement en dehors de l'espace de l'exposition⁴⁸⁹. Dans certains cas, la sculpture impose, à l'image des

⁴⁸⁸ Rosalind Krauss, "La sculpture dans un champ élargi" (1979), in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), Paris, Ed. Macula, 1993, p. 113.

⁴⁸⁹ Seule la photographie témoignait de l'existence de ces sculptures.

pénétrables de Soto ou Fabro, une nouvelle relation du spectateur à l'objet, à l'intérieur duquel il peut concevoir une expérience. Que cela soit dans le cas de Luciano Fabro ou de l'artiste Brésilien Jesus Rafael Soto, comme l'indique Jacinto Lageira : "l'œuvre n'est véritablement complète que lorsque la personne en fait réellement partie : l'artiste ou le spectateur sont un morceau de l'objet, une articulation indispensable de ce qui le fait exister en tant qu'objet d'expérience esthétique"⁴⁹⁰. La sculpture s'ouvre à de multiples investigations. Quelques exemples illustrent cette détermination, dont certaines expériences touchent directement à la question de l'hybride.

Guiseppe Penone

Dans de multiples œuvres de Guiseppe Penone, la greffe et la combinatoire apportent une succession de propositions hybrides, la photographie intégrant, tout comme la peinture des matières végétales, et se situant dans des formes de combinaisons entre l'image, la matière, le dessin et l'empreinte. La sculpture est une forme où prolifère l'univers singulier de Penone entre matière, matérialité et réel. Chez Penone, le dessin peut aussi introduire une gigantesque installation, forme suspendue quasi sculpturale : *Développer sa propre peau*⁴⁹¹ (1970-1972), présenté sur châssis, nous laisse voir des centaines d'empreintes de son corps qui deviennent une enveloppe, structure quasi charnelle, où le corps se mêle, se transformant en une sorte de texture végétale, quasi-structure ou sculpture.

La sculpture se révèle être un acte inlassable de fouille, laissant apparaître une dialectique permanente entre l'organique et la forme plastique, entre le réel et la matière. Penone réalise des greffes, utilisant des moules pour transférer, sur des pommes de terre, la forme d'un fragment de son visage dans une œuvre intitulée *Patates* (1977). Une œuvre où le vivant et l'artificiel se conjugent, et où l'hybride devient l'enjeu de l'œuvre. L'hybridation se joue,

⁴⁹⁰ Jacinto Lageira, "Luciano Fabro : le miroir des sens ou quelques tautologies sur l'expérience esthétique", *Artstudio*, n°13, 1989, p. 96.

⁴⁹¹ Guy Tosatto, Texte introductif, in *Guiseppe Penone*, Torino, Ed. Hopefulmonster, Carré d'art - Musée d'art contemporain, 1997, p. 11. Guy Tosatto indique concernant cette œuvre qu'elle "célèbre l'enveloppe charnelle, le tissu de la peau. Entrelacs, maillages, arborescences forment des graphismes ineffables qui ne sont pas sans évoquer la texture de certains éléments végétaux (...). Réalisé sur des plaques de verre photosensible, ce "corps d'empreintes" est présenté sur le châssis d'une fenêtre."

dans un phénomène de "symbiose de l'humain et du végétal"⁴⁹², notamment lorsqu'il utilise différentes parties de son corps pour former des empreintes à partir de moules sur diverses légumineuses, à l'image d'une réalisation où il se sert d'une citrouille qui épouse la forme et l'empreinte de son visage. Dans un autre projet, il coule la forme de son corps dans de grandes jarres de terre cuite, où la matière est en pleine formation.

Dans une des vidéos les plus célèbres, Penone nous renvoie le reflet du monde (et une relation au fantastique) par un système de lentille réfléchissante qu'il a apposée dans son œil. La performance est ici le symbole de la question du corps par excellence, un corps que l'artiste transpose et explore de multiples façons, face à son environnement (le végétal, le minéral, l'empreinte, la trace, la matière). Il se déplace ainsi de l'ordinaire à l'extraordinaire, pour concevoir l'art en relation au champ du vivant et dans une dimension de réflexivité du monde.

Giovanni Anselmo

Giovanni Anselmo combine dans ses installations ou sculptures seulement quelques éléments qu'il met en relation de façon très prégnante : projections lumineuses, matériaux élémentaires (terre eau, fer...), matière organique ou vivante, qui sont ainsi associés, amenant une source de questionnements et une dialectique qui reflètent le concept d'action de l'artiste et une certaine forme de contemplation du quotidien.

Luciano Fabro

Avec l'installation *Pieds* (1968-1972), Luciano Fabro, autre membre de l'Arte Povera, nous montre une association de matériaux volontairement anachroniques, où une structure de papier gigantesque suspendue dans l'espace est assemblée à du verre de Murano, figurant des pieds, qui traduisent à la fois une forme et une créature monstrueuse et hybride.

⁴⁹² Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 440.

Toni Cragg

Dans une tout autre approche, Toni Cragg, représentant éminent de la nouvelle sculpture anglaise, assemble une diversité d'objets et de déchets en fonction d'un point commun qu'il définit. Dans certains projets, il exploite des formes figuratives qu'il transpose à ses sculptures de manière différente à l'image de l'oeuvre *Émeute* (1987), composée d'objets très divers. Il constitue également des formes sculpturales à partir d'objets ayant une même couleur, comme pour *Policeman* (1988). L'artiste met ainsi en œuvre à chaque fois un protocole, afin de constituer un amoncellement d'objets anodins, qui lui permettent de caractériser une forme sculpturale qu'il déploie de manière méticuleuse dans l'espace en fonction d'une thématique qu'il choisit. Entre sculpture et installation, objets du quotidien et formes de composition (figuratives ou abstraites), la sculpture devient ici un élément composé d'une multiplicité de fragments hétéroclites, de "fossiles artificiels" selon l'artiste. Cette approche engendre une nouvelle lecture de la sculpture, désormais potentiellement et irréversiblement immatérielle.

Panamarenko

Sculptures ou objets fantastiques, les formes complètement hybrides de Panamarenko, à l'image de *General spinaxis* (1968), nous incitent à percevoir d'autres univers à l'intérieur desquels ces machines invraisemblables et futuristes nous entraînent irrésistiblement. Entre poésie, fiction, univers cinématographique et science innovante ou tout simplement fantastique, ces sculptures-machines déplacent les objets vers un monde fictif et extraordinaire, où l'imaginaire se focalise autant sur l'origine improbable que sur la fonction de ces objets insolites.

Richard Artschwager

Les meubles-objets, tel *Faceted syndrome*, qu'il conçoit en 1967, s'apparentent à des structures inclassables, Artschwager jouant du détournement par une simplification et une géométrisation des formes, qui leur confèrent un statut intermédiaire entre objet et sculpture, entre esthétique pop et minimale. Plus tard, il conçoit un autre type de sculpture où

les formes et la présence de la couleur induisent une sorte d'objet mixte, entre peinture et sculpture.

Franz Erhard Walther

Penser le corps dans toute son œuvre, dans des dispositifs ou sculptures, est sans doute l'une des appréhensions de cet œuvre prolifique, où la sculpture devient un objet protéiforme, mouvant et inclassable. Une sculpture qui en fait est souvent disposée dans des installations, à l'image de *Démonstration / présentation d'œuvre / 1ère partie* (1971), regroupant divers éléments : livres en tissu, sac, sac à main, enveloppes, bandes, montures. L'œuvre *40 socles* (1974), de même, manifeste un croisement entre peinture et sculpture. Par la suite l'artiste conçoit des *formations murales*⁴⁹³, que l'on peut voir comme des sortes de structures complexes, niches de tissus ou pièces d'habillement, tous déployés sur l'espace du mur. Elles apparaissent ainsi comme des objets composites structurés de plusieurs formes, entre sculpture, objet et peinture (en raison de la présence de la matière et de la couleur souvent assez uniforme) tel *Skulptur und Bild nicht zu trennen* (1986), dont le titre affirme l'ambivalence de l'œuvre. L'objet devient "phrase de l'œuvre" selon son expression, et les pièces qu'il présente incitent toutes à la présence du corps, Franz Erhard Walther inventant le concept de la "sculpture comme mode d'emploi pour l'action"⁴⁹⁴. On perçoit face à ce type d'œuvre un sentiment d'intériorité des formes, en liaison au corps, un corps à préserver et ressentir, comme l'indique l'artiste : "cet être auprès de soi ou à l'intérieur de soi"⁴⁹⁵, impliquant "un espace intérieur pour un repos". L'artiste inscrit son projet entre sculpture et performance, le spectateur participant de l'œuvre et de son expérience comme l'artiste le revendique.

Etienne Martin

Le manteau (demeure 5), réalisé en 1962, illustre l'aspect déroutant d'une sculpture qui n'en est plus une, installée de manière murale, se rapprochant davantage de l'assemblage, où s'intègrent diverses structures, tissus et

⁴⁹³ Michel Gauthier, "Franz Erhard Walther", in *Art contemporain*, Paris, éditions du chêne, 2001, p. 234.

⁴⁹⁴ Ingo F. Walther (dir.), *L'art au XXe siècle*, Köln, Ed. Taschen, 1998, p. 153.

éléments. Ceci lui donne, paradoxalement, un aspect indéniablement visuel, l'objet semblant cependant hermétique à toute classification et relevant d'un univers tout à fait singulier.

Reiner Ruthenberger

Une sculpture peut aussi être le fruit d'un assemblage de papiers froissés simplement disposés sur le sol, de manière à dévoiler une sorte de structure gigantesque tout autant qu'éphémère, à l'image de la proposition de Reiner Ruthenberger en 1979, s'intitulant *Weisser Papierhaufen*.

4.4) La photographie

La photographie plasticienne, en se constituant comme un champ singulier à partir des années 60, que va théoriser Dominique Baqué, incite au brouillage des représentations, de même qu'à l'intrusion de toutes sortes de manipulations et combinaisons avec d'autres pratiques. Celle-ci se redimensionne vers les arts plastiques sous l'influence conjointe de l'art conceptuel, de Fluxus et du Pop art. On peut relever plusieurs formes d'hybridations, dont notamment celle portée par un "devenir peinture", comme Dominique Baqué le souligne. Le paradoxe étant que le process art, l'art comportemental et l'art action confèrent à la photographie un nouveau rôle, non pas simplement d'enregistrement, mais de participation active à l'événement, intégrant la constitution d'une œuvre se jouant en plusieurs phases.

La photographie matérialise ainsi la forme autant que le contenu de l'œuvre, car elle devient un acte participatif de la création de formes plastiques très diverses, imprégnant l'action de l'artiste, dans l'élaboration d'un récit, d'une enquête, d'une collecte, dans la nature de la construction d'un dispositif ou d'une performance. Un "art intermédiaire"⁴⁹⁶, qui selon Florence de Mèredieu se joue entre deux pôles, le matériel et l'immatériel, le réel et sa transposition dans le monde des images, induisant sa contribution à

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p.153.

plusieurs niveaux dans l'art contemporain. Le processus de dématérialisation de l'art va contribuer à ce que la photographie soit envisagée comme un nouveau support d'action et de création, car elle permet de formuler et concrétiser de nouvelles formes de propositions, en dehors des médiums traditionnels, mais aussi de s'éloigner de la photographie comme témoignage.

Elle induit également une prise de position contre une photographie se prévalant d'exister dans un domaine situé hors des arts plastiques, assimilé au document, au témoignage, à l'inventaire, auquel la photographie était en général astreinte, exceptées quelques expérimentations. Les connexions, transferts et expérimentations en tous genres sont donc multiples et annoncent de nouvelles mutations à venir. Quelques exemples illustrent les diverses dimensions de la photographie plasticienne, et l'implication de la notion d'hybridation dans ce nouveau médium de l'art, allant de l'image en mouvement, aux multiples formes de croisements entre les disciplines⁴⁹⁷, comme Dominique Baqué le relève. De multiples approches⁴⁹⁸ sont possibles face à la photographie, même si l'on peut décrypter dans la photographie plasticienne une dimension d'ordre plus général, qui est précisément celle qui correspond à son changement de nature depuis les années 70, que repère aussi François Soulages. Sans doute ce changement de nature se produit-il sur la dynamique de ce constat que l'auteur précise : "les liens et l'hybridation entre la photographie et les autres arts se multiplient⁴⁹⁹" depuis.

Quelques œuvres manifestent ces diverses formes d'hybridations qui touchent autant les relations entre les disciplines, que la photographie expérimentée par de nouvelles formes de manipulations, ou intégrée à d'autres types d'interventions artistiques.

⁴⁹⁶ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 423-424.

⁴⁹⁷ Dominique Baqué évoque notamment les croisements "photographies-peintures", "photographies-sculptures" et "photographies-vidéos". *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, op. cit., p. 223.

⁴⁹⁸ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 271.

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, p. 206.

Photographie et sculpture

Bernd et Hilla Becher

Proches de l'art conceptuel, les Becher intègrent des critères systématiques à partir desquels se fondent leur rapport à la photographie et au réel. La dimension d'inventaire, la volonté de se rapprocher dans une très grande rigueur d'une forme documentaire dont l'élaboration se rapproche davantage du conceptuel, leur permet d'affirmer la photographie dans une dimension plasticienne, en dehors du champ traditionnel de ce médium. Cet aspect est renforcé par des accrochages de séries d'images juxtaposées formellement, traduisant une dimension sculpturale⁵⁰⁰ sur l'espace mural. Ces structures de photographies révèlent une approche anthropologique et méthodique, qui s'affirme comme une syntaxe visuelle. Cette syntaxe et la nature des compositions, très méticuleuses, inventoriant différents types de paysages, tout en utilisant de nouvelles règles et usages très codifiés, exemplifient la photographie comme "forme-tableau", selon le propos de Jean-François Chevrier⁵⁰¹.

Photographie / cinéma et photographie / performance

Victor Burgin

Dans un tout autre registre, au travers de son œuvre *Performative/narrative* (1971), Victor Burgin associe texte et images, et construit son travail autour de cette articulation, considérant que "l'image, de portée discursive, s'articule avec un texte qui endosse par certains aspects un statut d'image"⁵⁰². La performance entre progressivement dans l'univers de la photographie. Dans *US 77* (non daté) ou *Hôtel Latone* (1983), œuvres composées également de photographies et de textes, Burgin aborde celle-ci dans l'univers conceptuel en la rapprochant d'un autre espace, celui du cinéma. *US 77*, est conçu

⁵⁰⁰ Denys Riout évoque le terme de "sculptures photographiques" en relation au fait qu'ils ont obtenu notamment le grand prix de la sculpture à Venise en 1990 avec leurs photographies. *Qu'est ce que l'art moderne?*, op. cit., p. 415.

⁵⁰¹ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, op.cit., p. 53, p. 151 et p. 152. Dominique Baqué montre au travers de diverses propositions de la photographie, que "la forme photographique tend à s'assimiler à la forme picturale".

⁵⁰² Dominique Baqué, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, op. cit., p. 123.

comme "un film statique"⁵⁰³, comme l'indique Victor Burgin. Ces séries d'images, par leurs liens au récit, apparaissent comme des situations, des instants successifs, se situant dans un "espace filmique"⁵⁰⁴. La narration joue ici un rôle prépondérant. Il peut aussi décider de détourner le sens d'images publicitaires en leur associant des textes pour provoquer un sens nouveau, comme dans l'œuvre *Lei-feng* (1974), ou encore sur-imprimer trois images auxquelles il incruste un texte, comme dans *The End* (1994), ou juxtaposer graphisme et photographie comme dans *Office at night* (1985-1986). Burgin considère " la photographie comme un acte d'appropriation du réel"⁵⁰⁵, la relation ou dialectique texte-image laissant apparaître son œuvre comme délibérément mixte⁵⁰⁶, ouvrant à une multiplicité de lectures.

Photographie et installation

Christian Boltansky

Sur un mode ethnographique, les premières interventions de Boltansky annoncent un redéploiement de la photographie sur différents supports de présentation, à l'image de *vitrine de référence* (1972) et *Les inventaires* (1973). Vitrites et présentoirs disposés dans des installations procèdent d'une reconstitution, une forme d'archéologie du réel, parsemé d'objets divers, d'images et de photographies provoquant une mise en relation entre le réel, la fiction, la mémoire et un univers de la dramaturgie. De ces dispositifs, très vite, Boltansky glisse vers l'installation, la photographie y jouant là aussi un rôle majeur, empreinte du temps et de l'histoire qu'elle nous transmet. Chez Boltansky, l'image photographique est ainsi irrésistiblement chargée d'une aura, que renforce paradoxalement l'aspect intime et presque banal des images sélectionnées, notamment au travers d'une mise en scène intégrant des dispositifs de lumières sophistiquées, spécifiquement agencés en fonction des images. Des dispositifs et installations où souvent les images se trouvent combinées à des boîtes en métal, leur donnant un aspect de reliquaires et d'autels monumentaux,

⁵⁰³ *Troisième biennale de Lyon d'art contemporain, op. cit.*, p. 160.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, p. 162.

tissant un lien indéniable avec l'art de la mise en scène. La photographie, ici, en intégrant ces types de dispositifs, participe d'une grammaire où objets et images sont reliés, invariablement, au champ du sacré et du mémoriel.

Paul-Armand Gette

Paul-Armand Gette intègre la photographie ou la vidéo à des dispositifs, et installations, en jouant d'une dialectique entre la relation du corps, de l'intime et du paysage. Le végétal, le minéral et le corps se conjuguent ou se superposent dans un récit toujours en devenir, une sorte d'inventaire que l'artiste constitue comme un corpus, en y introduisant "une diversité de points de vue"⁵⁰⁷. En s'intéressant particulièrement aux zones de transitions (passages, bordures, lisières, confins), Il opère sans cesse des déplacements entre une archéologie du regard, le paysage et une symbolique liée au corps.

Jochen Gerz

Constante du travail de Jochen Gerz, la relation texte-image⁵⁰⁸ se décline sous de multiples formes de dispositifs, de la photographie à la vidéo et aux installations. L'image est souvent accompagnée et mise en relation au texte, qu'elle soit intégrée dans des dispositifs ou directement insérée à du texte. Interrogeant de multiples formes de narrations et dialectiques, la relation texte-image devient l'enjeu d'une interrelation et d'un questionnement incessants avec ce que Gerz rend visible. L'univers, en particulier, de ces importants dispositifs d'images, véritables scénographies, se comprend en relation à la poésie visuelle, et à un incessant questionnement et déplacement entre l'univers des mots, la mémoire, l'intime, et l'expérience du réel et de l'imaginaire. On peut citer les installations visuelles : *De l'art* (1982-1983), *Le paradis* (1986), *Les mots sacrés* (1984), et l'installation emblématique *Leben* (1974), où un texte composé d'un seul mot emplit l'espace d'un sol en son entier.

⁵⁰⁶ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne : un art paradoxal, op. cit.*, p. 121 à p. 125.

⁵⁰⁷ Paul-Armand Gette, "Texte pour une exposition qui n'a pas eu lieu", in *Textes très peu choisis*, Ed. Dijon, Art & Art, 1989, p. 149.

⁵⁰⁸ Ulrich Krempel "Le temps intemporel", in *Jochen Gerz. Une exposition*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1998, p. 135. Ulrich Krempel évoque le terme de photos/textes à propos de ces images.

Photographie et dessin

Jan Dibbets

Jan Dibbets associe dans *Perspective correction square, with two diagonal photographs*, négatifs collés et dessins sur des planches, revendiquant une approche de la nature descriptive et en même temps énonciative de la perception des espaces. La valeur documentaire est ici posée dans une sorte de lecture du réel, qui néanmoins suggère une relation au paysage, particulièrement pictural.

Photographie et expérimentations diverses

Lucas Samaras

Lucas Samaras utilise la photographie tout comme d'autres médiums ou objets afin de réaliser des œuvres mixtes, en dehors d'un genre, à l'image de *Boîte à chaussure* (1965), objet complètement indéterminable et incongru entre peinture, sculpture et assemblage. Dans les œuvres de la série *Polaroid photo-transformation*, de 1973 à 1976, il altère et transforme l'image photographique : figures et objets disparaissent de l'image par l'effet de la lumière et de la mise en scène. Dans *Still life* (1983), il utilise des fragments d'images qu'il greffe sur des objets mis en scène, conférant à l'image un statut ambivalent et complètement hybride. Par la suite, Samaras continue à concevoir des objets mixtes en s'attaquant directement à des objets réels, qu'il surcharge littéralement de matière, en leur donnant un caractère de sculpture.

Photographie et performance

Klaus Rinke

Plusieurs performances de Klaus Rinke sont transposées face au médium de la photographie, devenant un outil d'intervention : *Changement d'emplacement ponctuel* (1972), ou *Mutanionen I Primärdemonstration* (1970)

- 112 photographies). Il conçoit son corps comme un support d'expression sculpturale, dont la photographie devient l'objet de l'expérience, dans ce que l'on pourrait définir comme une *image-corps*⁵⁰⁹. Rinke conçoit aussi des installations combinant de manière subtile des photographies à un univers d'objets qu'il ordonne dans l'espace de manière rigoureuse, comme dans le projet intitulé *Les sept mers* (1982-1987).

Barbara et Michael Leisgen

Avec les écritures du soleil et notamment *L'alphabet du soleil* (1977), Barbara et Michael Leisgen réalisent une œuvre photographique spécifique, l'empreinte de la lumière enregistrée par un mouvement contrôlé leur permettant de concevoir un alphabet, et littéralement de le dessiner à partir de cette empreinte. Cette œuvre marque une performance réalisée à partir des capacités d'un médium, mais où cependant la nature des images produites leur confère un caractère singulier, entre dessin et photographie.

Photographie et peinture

Jeff Wall

Jeff Wall revisite l'univers photographique en le confrontant à celui de la peinture, à la fois par le choix des formats et des compositions formelles savamment mises en scène, en référence à l'histoire de la peinture, et une matérialité de ces images hors du champ purement photographique. Au croisement d'un imaginaire cinématographique et pictural, ses grands caissons lumineux, à l'impact visuel indéniable, transposent des images complètement scénarisées, interrogeant le médium photographie de manière à le questionner sur sa relation à une dimension éminemment plasticienne. En procédant à des reconstitutions minutieuses, Jeff Wall induit une théâtralisation de ses productions. Une véritable simulation de l'image, qui montre que la perception et captation du réel, que la photographie en principe incarne comme médium, porte ici d'autres enjeux.

⁵⁰⁹ Cette expression fait en quelque sorte référence au titre de l'ouvrage de Paul Ardenne sur la

4.5) L'art vidéo

4.5.1) De la vidéo et l'image expérimentée à *l'art vidéo*

Très vite utilisé comme outil d'expérimentation, dans la lignée du cinéma expérimental et des premières manipulations de téléviseurs puis de l'outil caméra, la vidéo intègre dès ses débuts des propositions au croisement des disciplines et d'un art se jouant dans l'action ou la mise en scène des images. Installation, environnement, performance, art action, sculpture, spectacle multi-média, la vidéo traverse, induit ou est combinée à l'ensemble des pratiques. Elle devient une forme d'art à part entière, se jouant des différents genres - entre documentaire, fiction, archive, projection, photographie, télévision -, et un devenir lié à l'univers multimédia de même qu'à l'installation. Par ses capacités, elle comporte un principe d'induction, pouvant absorber certains gestes artistiques, de telle façon qu'elle devient un outil d'intervention privilégié par les artistes pour retransmettre le mouvement, la vie ou toutes sortes d'expériences. La performance, à l'instar de l'expérimentation de l'image, peut intégrer ce langage spécifique que l'art vidéo incarne, participer à la constitution de son identité et matérialiser une qualité intrinsèque, la vidéographie.

"Technologie hybride"⁵¹⁰ selon Françoise Parfait, ou de "nature hybride"⁵¹¹ selon Dominique Berthet, on pourra simplement observer que l'art vidéo va induire ce caractère de manière plus nettement spécifique, car ce dernier ne peut pas être défini comme un art ayant l'hybride pour caractère générique. Cependant, comme l'indique Anne-Marie Duguet "la vidéo est d'emblée impure"⁵¹² face aux autres médiums, et participe à la mise en question de l'esthétique moderniste. Comme elle le précise, de nombreuses réalisations touchant à une critique d'aspect général apparaissent comme fécondes, et "se jouent à travers des hybridations multiples et des confrontations, qui débordent largement les limites territoriales de chaque art pour mettre en

question.

⁵¹⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Ed. du regard, quatrième de couverture.

⁵¹¹ Dominique Berthet, *Émergence d'une autre modernité*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2003, p. 23.

cause les limites de l'art même⁵¹³. La vidéo impose donc une problématique de l'hybride sur divers plans, ce que son devenir, lié à la multiplication des installations, des dispositifs et du multimédia dans les années 90, va encore accentuer, lui permettant d'affirmer ce potentiel hybride présent dès son émergence.

Avant l'avènement de l'art vidéo, on peut repérer quelques gestes pionniers, notamment ceux de Jean-Christophe Averty, dans les années 50, qui se sert de l'outil télévisuel pour concevoir toutes sortes d'expérimentations de l'image électronique, mêlant diverses formes d'hybridations⁵¹⁴, par le collage, la manipulation, l'usage d'images de différentes natures et de procédés de combinaisons qu'il associe. Le film est sans doute aussi une autre référence pour l'image en mouvement, avec les réalisations de Joseph Cornell dans les années 30. L'usage de procédés de collage-montage et de combinatoires d'images, de divers films qui sont pour l'occasion réagencés dans une production, constitue les débuts du film expérimental et illustre le principe du "found footage"⁵¹⁵ (prises de vues trouvées), où l'hybridation est déjà fortement présente.

4.5.2) L'expanded art et le cinéma élargi

L'expanded cinéma, ou cinéma élargi, induit en premier lieu une phase où le cinéma expérimental se conjugue à un élargissement des pratiques de l'art, lié autant aux champs d'influences des approches de l'intermédia et du multi-média, qu'à son irruption sur la scène de l'art contemporain des années 60-70. L'Expanded art, terme plus général, correspond au titre du numéro spécial consacré par la revue *Filmculture* en 1966, présentant une recension de certaines de ces pratiques proches du mouvement Fluxus, comme le précise Jean-Christophe Royoux⁵¹⁶.

⁵¹² Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2002, p. 15.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 15.

⁵¹⁴ Voir à ce sujet le texte concernant Averty, "L'hybride et l'hétérogène", *op. cit.*, p. 108-109.

⁵¹⁵ Le terme est utilisé par Yann Beauvais.

⁵¹⁶ Jean-Christophe Royoux, "Pour un cinéma d'exposition", Paris, *Omnibus* n°20, avril 1997, p. 11.

On peut voir dans ces préoccupations, que l'on retrouvera également dans l'art vidéo, une volonté d'expérimenter le médium filmique, y compris en l'intégrant à la scène, dans l'espace, ou en relation à d'autres arts. *American Moon* (1960), de Robert Whitman, est une référence à ce sujet, révélant l'immersion du film dans un univers théâtral où se combinent des activités physiques réelles et projetées, du son et un jeu d'acteur (sur des durées temporelles spécifiques), le tout créant une sorte de "continuum tridimensionnel"⁵¹⁷ impliquant une approche perceptive du spectateur. Comme Jean-Christophe Royoux le signale, l'espace de l'œuvre correspond à l'entrecroisement d'une pluralité de durées matérialisées par des actions visuelles ou sonores. L'impureté et l'hétérogène s'y manifestent comme des aspects centraux de cette tendance. Royoux mentionne également Parker Tyler. Ce critique d'art déclarait à cette époque que "l'histoire de l'art cinématographique est l'histoire de la corruption d'un art encore au stade de l'enfance, avant même qu'il ait eu une chance de grandir...". À *contrario*, André Bazin soutenait cette caractéristique impure, où s'affirmait une possible extension du cinéma vers les arts plastiques. Dans le contexte général de cette période, très vite la pratique du cinéma tisse de nombreuses jonctions avec d'autres formes artistiques, notamment avec la peinture liée à la gestuelle et l'écriture chorégraphique, mais sur un autre plan également avec la sculpture et les actions, en particulier du Land art, puisque l'on évoquera le terme de "film-sculpture" à propos de ce courant. Ces expériences vont, de manière quasi simultanée, imprégner l'art vidéo, montrant la conversion ainsi que la proximité d'un ensemble de pratiques dans un art comme champ d'activités, et un cinéma expérimental en dehors du genre qu'incarne le cinéma standart.

L'installation multi-écrans de Paul Sharits, en 1972, *Statements regarding multiple screens / sound locational film environments-installations*, énonce l'entrée du cinéma dans l'exposition, ce que Jean-Christophe Royoux remarque et qualifie sous l'expression de *cinéma d'exposition*. Celui-ci, paradoxalement, va progressivement se convertir à l'art vidéo, grace en particulier au dispositif de projection. L'exposition lui donne les conditions

⁵¹⁷ *Ibidem*, p.11.

d'une nouvelle spatialité, de même que pour l'art vidéo, et elle permet de générer des projets où celle-ci devient elle-même un espace d'investigation générale des contenus, impliquant un redimensionnement des formes de représentations de l'image et des procédés cinématographiques.

On évoquera les travaux emblématiques et pionniers de certains artistes, qui souvent, au travers de pratiques, ont multiplié les formes d'interventions dans diverses perspectives face au médium filmique et vidéo, approchant dans certains cas de multiples formes d'hybridations, à l'image des artistes Wolf Vostell, Nam June Paik, les Vasulka et Chris Marker.

Wolf Vostell

Chez Vostell, la vidéo inclut de véritables environnements ou installations, dans lesquels l'image fait irruption par la présence de supports visuels disposés avec des objets et des photographies, comme dans son œuvre *assemblage-environnement part I* (1958). Très vite l'image s'intègre à des formes d'associations et de manipulations, correspondant à l'esprit de transgression de Fluxus, auquel Vostell très vite adhère. Il expérimente déjà, ici, la télévision, en la manipulant comme un outil visuel, une "sculpture électronique"⁵¹⁸, utilisant le procédé de dé/collage, transférant ce procédé de l'affiche à la vidéo. Sa démarche insolite, par le mélange d'images mouvements et d'objets statiques, lui permet de revendiquer une dimension démonstrative et auto-dérisoire de l'œuvre. Ses décollages électroniques (manipulations du poste TV visant à son dérèglement) qui fondent l'art vidéo, sont ensuite mêlés à de multiples happenings et environnements, procédant ainsi à leurs *dé-collage*. On bascule ainsi de l'anti-télévision aux recherches et expérimentations en tous genres. Wolf Vostell réalise *6 TV décollage* en 1962, puis *Sauterelles* (1969 - 1970), une œuvre emblématique de l'art vidéo. Celle-ci illustre l'irruption de plus en plus forte de la vidéo dans des environnements très sophistiqués, dans lesquels elle est combinée avec divers éléments et objets, ici à 20 téléviseurs et une immense photo-toile (peinte et effacée à l'acide), composée en fait de plusieurs images de grand format. Le *dispositif visuel* apparaît comme impressionnant et quasi frontal,

⁵¹⁸ Terme employé par Wolf Vostell, cité dans Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit.,

tous les objets étant placés sur ou à proximité d'un mur. Cette œuvre hybride montre, paradoxalement, l'influence des arts plastiques sur la vidéo, et la procédure *d'insertion* méticuleuse du médium dans un dispositif, apparaissant pourtant comme très hétéroclite.

Nam June Paik

Nam June Paik réalise très vite des « sculptures vidéos »⁵¹⁹ que l'on peut déjà voir dans ses multiples interventions avec Charlotte Moorman, mais aussi dans la dimension de ses véritables installations murales, à l'image de ces immenses additions de téléviseurs amassés en forme sculpturale⁵²⁰.

En 1963, Paik crée un dispositif composé de toutes sortes d'objets sonores, notamment des pianos remplis de corps étrangers et des pianos préparés, ainsi qu'un espace fait de treize téléviseurs, « préparés » en référence à Cage ; ces treize téléviseurs mis au sol, sont soumis à de multiples déformations par l'utilisation de magnétophones et de générateurs de fréquence, provoquant différents signaux. L'œuvre intitulée *Exposition of music électronique télévision* signifie son caractère ambivalent, les images créées étant de nature expérimentale, entre signaux abstraits et graphisme visuel. Paik détourne ici de manière significative le média télévision pour concevoir les images à l'intérieur d'un véritable collage visuel électronique, une œuvre manifeste.

Paik réalise en 1973 une œuvre illustrant le principe de vidéographie, *Global groove* : un collage débridé de multiples formes d'images et de cultures qui se télescopent⁵²¹. L'artiste y sollicite toutes sortes de procédés techniques et manipule de manières diverses les figures présentes, le décor et les fonds d'images, tout en assujettissant l'image au son. Il conçoit ainsi une nouvelle forme d'écriture se jouant dans une culture du mixage ou du remix, plus précisément, marquant une des origines de la culture multimédia en germe.

p. 22.

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 149.

⁵²⁰ La forme sculpturale est d'autant plus édifiante que les téléviseurs diffusent de manière simultanée des images identiques ou hétérogènes, créant un rythme visuel et une architecture dynamique.

⁵²¹ *Troisième biennale de Lyon, op. cit.*, p.114.

Dans l'installation *Vidéo fish* (1979-1982), Paik répartit des objets avec un dispositif de vidéos - ici des aquariums derrière lesquels il a agencé une série de moniteurs soigneusement disposés. Dans *TV garden* (1974), il conçoit un environnement, en faisant coexister l'électronique à l'univers d'un jardin oriental : plusieurs moniteurs sont disposés dans l'espace et font apparaître des images composites, issues de multiples associations. Paik crée des formes robots, conçues à partir de multiples objets hétéroclites et téléviseurs enchâssés dans des armatures plus ou moins organisées, métaphore d'une société de surconsommation. Paik traduit la question de l'hybride dans ces agencements, alliant vidéographies et structures. Ces quasi corps-machine célèbrent les images en mouvement, le flux, la combinatoire, tout en apparaissant comme de véritables sculptures visuelles.

Chris Marker

Chris Marker explore un nouveau genre filmique, par une expérimentation, entre les diverses disciplines de l'image. Son film, *La jetée* (1962), dont le sous-titre est "photo roman", conçu à partir d'images fixes et d'une dialectique permanente entre l'image et le son, le commentaire de l'histoire et la succession des images, illustre une fiction. Un film composé, comme son titre l'indique, de photographies, et qui se situe de manière inclassable et mouvante, proche à la fois de l'univers littéraire avec le commentaire de la voix off, ce que suggère aussi le sous titre roman, ainsi que l'univers cinématographique auquel cette proposition est censée appartenir (la science fiction). Le déroulement des images dans l'univers filmique et le scénario en font un objet complètement inédit, dévoilant un collage-montage. Raymond Bellour évoque à ce sujet "l'entre-image"⁵²², c'est-à-dire le passage entre les différentes formes d'images. Avec des œuvres plus récentes *Immemory*, *Zapping zone* et bien d'autres projets, Marker se déplace dans les différents univers de l'image, y compris en questionnant leur statut, et en formulant des propositions souvent atypiques, où la question du genre est souvent délibérément mise en cause.

⁵²² Raymond Bellour, *L'entre-image, mots et images*, Paris, POL, 1999.

Anthony McCall

Line describing a cone (1973) est un film dessiné, projeté dans l'espace d'exposition, devenant une sorte de sculpture de lumière, « un film de lumière solide » selon l'artiste. Ce film, conçu à partir de la formation d'un cercle tracé à la gouache, se transforme en une image lumineuse, un espace en trois dimensions où le spectateur est invité à expérimenter l'œuvre, et où le faisceau lumineux matérialise la sculpture. Entre installation et performance, cette œuvre illustre la capacité de l'image à s'ancrer dans l'exposition, et les tentatives de magnifier un cinéma élargi.

Steina et Woody Vasulka

Steina et Woody Vasulka, en manipulant sans cesse la matière vidéo (à l'instar de Nam June Paik, qui avait initié cette pratique dans son œuvre *Moon is the oldest TV*), favorisent un jeu expérimental en concevant les images vidéos dans un univers graphique, fait de collages, colorisations, déformations, altérations, et combinaisons de multiples visuels. L'image électronique prend très vite un statut décalé, et pourtant à part entière, que la technologie favorise. Ce sont les prémisses de l'esthétique hybride, liée à l'influence des technologies émergentes et du numérique, que l'on peut observer ici. Les technologies et les pratiques commencent à se confondre. On peut citer *Decsent* (15 années d'images électroniques, 1969-1984) ou *Hybrid hand study-panel C* (1973). Dans ce projet, les études sur les mains associent l'univers analogique et l'univers digital, devenant l'objet d'une recherche picturale⁵²³, d'un travail pionnier en la matière. Différentes couches d'images se superposent et se fondent sans même être identifiables, aussi bien que les éléments qui les composent. L'*esthétique hybride*, définie par Edmond Couchot, est ici illustrée par ce type d'expérience complètement novatrice, où la greffe et la combinaison de technologies matérialisent la dissolution de l'image, lui conférant une identité singulière, à la fois factice, indéterminable et néanmoins, de manière paradoxale, en prise avec le réel.

⁵²³ Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 340.

Chapitre 4

Fin des années 80 à aujourd'hui :

La culture hybride

I) Questions et enjeux spécifiques de l'hybride dans l'art actuel

Si le post-moderne a revendiqué, dans les années 60-70, la composante hybride comme une de ses formes intrinsèques, notamment dans les réflexions sur l'architecture, la problématique de l'hybride s'était déjà propagée de manière significative dans la pratique de l'art au cours de la décennie précédente. Dans cette période de 1950 à 70, l'hybride n'est plus seulement un caractère, mais envahit l'ensemble des disciplines et gestes de l'art, marquant l'importance de la notion. Celle-ci intègre et se manifeste dans un nouveau territoire d'action qu'incarneront l'installation, l'art de la performance, l'environnement et le happening. L'hybride est devenu ainsi une des problématiques essentielles de l'art contemporain, car il marque considérablement ces pratiques, devenant un *caractère générique* de certaines disciplines, et un *caractère spécifique* dans les disciplines

traditionnelles, ou aussi nouvelles, que représentent l'art vidéo ou la photographie plasticienne. L'hybride, déjà très fortement impliqué dans ce changement de paradigme, et s'inscrivant comme une notion clé de et dans l'art contemporain, prépare un terrain aussi bien conceptuel que théorique, innervant l'ensemble des pratiques. Celui-ci favorisera le passage et l'émergence de ce nouveau paradigme de l'art, de l'art contemporain à l'art actuel, se situant à la fin des années 80.

La notion d'hybride dans l'art contemporain matérialise à la fois l'évolution de la fonction de l'hybride - il n'est plus une forme extraordinaire ou seulement une composante de l'œuvre, mais participe pleinement d'un art se voulant expérimental et multiforme - et du phénomène même d'évolution de l'œuvre et de redéfinition de l'art. Davantage mobile et mouvant, l'art est de plus en plus indéterminable et indéfinissable, par le fait aussi que la question de l'idée, du concept, de l'attitude, de l'activité et du processus, impose une nouvelle approche de la formation et réception des objets. La notion d'hybride se développe dans cette nouvelle dimension de l'art qui va contribuer, dans une seconde phase, à voir son rôle s'accroître pour de multiples raisons, notamment en participant à la constitution d'un art actuel, prônant la conversion et le reconversion des formes. Ce contexte favorable permettra à l'hybride de se constituer autour d'une culture à part entière, impliquant la reconnaissance du phénomène hybride et sa généralisation, mais aussi une notion de l'hybride qui va devenir prépondérante dans la formation de ce nouveau paradigme de l'art.

Le potentiel hybride, dans l'art actuel, va considérablement s'étendre et se généraliser, à la fois par l'accentuation de cette perspective hybride portée par l'art contemporain, mais aussi par l'émergence d'un nouveau contexte de l'art, s'amorçant à la fin des années 80, où plusieurs phénomènes nouveaux se conjuguent et donnent de nouvelles lectures de la question et de la problématique de l'hybride.

L'ère de l'hypertechnologie et des pratiques multimédias, la mondialisation de la scène de l'art contemporain induisant une nouvelle géostratégie de l'art,

l'interpénétration et l'interaction généralisée des pratiques, de même que le facteur, d'ordre plus général, d'une évolution de la définition de l'art - l'art actuel encore davantage qu'auparavant se joue et se construit comme un langage de *reconversion* et *conversion* - participent d'un effet de la généralisation de la problématique de l'hybride dans les divers domaines de la création artistique. De tout ce qui a été produit et a été auparavant amorcé ou énoncé dans l'art, il s'agit de l'approfondir davantage, l'explorer, l'exploiter, le reciter, ou le remettre en situation, mais cette fois en construisant de nouveaux scénarios, identités formelles ou informelles. L'hybride, dans cette double perspective, à la fois auto-exploratoire et d'extension accrue vers toutes sortes d'autres types de contenus, est ainsi favorisé et décuplé.

L'art opère une nouvelle phase d'évolution vers l'immatériel, le hors limité généralisé, l'extensibilité à toutes sortes d'expériences participatives ou perceptives, le recyclage perpétuel de matières et matériaux à ré-utiliser, reprogrammer ou prendre comme référence, citation, ou encore sujet pour formuler de nouvelles propositions.

Un art induisant la problématique de l'hybride comme un enjeu majeur et qui en se jouant sur plusieurs plans dans une déconstruction encore plus accentuée, marque l'émergence d'une nouvelle culture, la culture hybride comme phénomène caractéristique de notre époque.

1.1) Le devenir hybride de l'art

1.1.1) Entre mouvement continu et nouvelle détermination

Si la prolifération des hybrides et des formes d'hybridations devient un phénomène majeur et particulièrement remarqué depuis quasiment trente ans, celui-ci se développe depuis de façon exponentielle, en étant associé à un phénomène de mutation technologique, à l'ère du numérique, impliquant une diversité de nouveaux outils, allant des biotechnologies,

nanotechnologies, au multimédia, *multimodal* et multi-support. Cette mutation d'une ampleur inégalée, et dont l'une des conséquences est un élargissement du champ de l'art à de nouvelles pratiques et frontières, est révélatrice d'une démultiplication des formes d'hybridations, qui ouvrent à une nouvelle compréhension de l'enjeu hybride. De nouveaux marqueurs apparaissent, traduisant de nouveaux usages de l'hybride dans le numérique et le multimédia, qui fondent de nouvelles catégories. Cette ère que l'on peut aujourd'hui qualifier d'hypertechnologie, se comprend à l'intérieur d'un mouvement d'évolution constant des technologies, en fait amorcé auparavant, dans les années 50-70. Son ampleur aujourd'hui est sans équivalent, et se traduit dans toutes les sphères de la production. Néanmoins, cette évolution comporte aussi bien, de manière générale, des avancées indéniables, que de multiples risques. En art, l'invention de plusieurs technologies avait déjà contribué, historiquement, à une autre approche des contenus, à l'image du magnétophone, de la vidéo. Ces technologies avaient généré de nouveaux gestes artistiques, où la question du médium avait induit l'invention de langages spécifiques, par lesquels les artistes avaient proposé de nouvelles écritures artistiques. L'ordinateur et ses périphériques, ainsi que d'autres supports numériques, vont également impliquer une mutation. Celle-ci sera encore plus considérable, puisque tous les outils vont progressivement se convertir au numérique ou être associés à des objets ou dispositifs les absorbant, les compilant ou les combinant. On peut aussi évoquer, à ce sujet, ce qui aujourd'hui se manifeste avec une démultiplication des supports actifs, conditionnant des modalités multifonctions qui se généralisent à tous les supports dans ce que l'on pourrait qualifier d'une technologie non plus multimédia, mais *multimodale*. Une sorte de plate-forme (telle qu'on la définit dans les modes de circulation et d'échanges des canaux de communications) intégrant les échanges et les connexions, tant des savoirs que des technologies, ainsi que de multiples transferts et possibilités d'interventions, et une *approche médiatransversale*, impliquant de nouvelles extensions des fonctions déjà existantes. La transmission, la réception et les fonctionnalités de base de ces outils sont désormais supplantés par l'interactivité, la production en plusieurs phases, et

la diffusion, le médium pouvant maintenant être opérateur, impliquant le spectateur comme auteur et commentateur.

La prolifération des hybrides actuels correspond néanmoins aussi à un autre mouvement : la continuation du processus de dématérialisation du champ de l'art, déjà engagée dans l'art contemporain dans les années 60-70, qui en s'accroissant encore davantage dans les années 90, engendre un art souvent immatériel et se jouant dans l'infra-mince. Un art conjugué au processus de reconversion annexe les contextes, les références de toutes sortes, promouvant l'œuvre comme une variable à renégocier à l'infini, sans cesse, se jouant dans un processus continu de déconstruction et reformulation, au point, dans certains cas, de perdre quasiment toute représentation formelle et de devenir "potentiellement gazeux"⁵²⁴, factice, virtuel ou connexe.

Par ailleurs, l'art contemporain, en déterminant l'hybride dès les années 60-70 comme une notion intrinsèque et déterminante, énonce après l'époque post-moderne l'avènement d'un *devenir hybride*. L'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* (1969) est un des symptômes de la présence désormais inéluctable de la question de l'hybride dans l'ensemble des pratiques, qui fait résonance et écho à cette conception de l'art. Une conception que l'on retrouve dans une diversité de gestes ou concepts artistiques novateurs, que l'art actuel va en fait exemplifier, jouant de cette approche pour constituer une nouvelle identité.

Après les années 80, et plus significativement avec l'art actuel, l'hybride se manifeste ainsi comme un des enjeux fondamentaux de la culture, de la photographie plasticienne à la vidéographie ou vidéo installation, au cinéma d'exposition et aux diverses formes d'installations. Il se généralise dans les contours de l'après-peinture et d'une interaction de divers champs de l'image, dont les langages vont imprégner une nouvelle identité commune, un champ de convergences généraliste des images, *l'image plasticienne*.

⁵²⁴ Selon l'expression d'Yves Michaud et en référence à son ouvrage, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Ed. Stock, 2003.

L'image plasticienne s'ouvre à la fois aux nouvelles images (art numérique, projections ou dispositifs images du multimédia) et englobe toutes les catégories existantes, y compris celle de la peinture, dont le modèle est toujours en quelque sorte présent. La matérialité des images et des nouvelles images montre simplement que l'on n'utilise plus ni les mêmes outils, ni forcément les mêmes supports, même si les techniques de production, d'impression, tout comme celles d'élaboration des objets ou images, induisent des possibilités exponentielles d'investissement dans le domaine pictural, que l'on regroupe sous le qualificatif "arts visuels". De l'autre côté, *l'art action*, et toutes ses formes d'interventions dans l'espace, sur ou avec le corps, et la multiplication des croisements et interpénétrations, avec diverses pratiques des arts vivants et des technologies de nouveaux médias, constituent le passage de l'art de la performance à la *performance plurielle*. Désormais encore bien plus qu'auparavant, l'art action apparaît comme un objet mixte, indéterminé, combinatoire et source de nouvelles formes de spectacles, ou associé à des projections, dispositifs et installations, favorisant l'interpénétration et le croisement toujours plus exponentiel des médiums.

L'interaction et l'interpénétration des pratiques, amorcées par l'art contemporain, se généralisent ainsi sous l'art actuel, où toutes les données, tous les contenus, toutes les composantes, peuvent désormais être convertibles ou transférables à d'autres domaines, illustrant l'éparpillement et l'éclectisme encore plus vaste des productions, que manifeste et amplifie l'art actuel.

Les catégories classiques, tout comme les disciplines deviennent, dans de nombreuses productions, significativement, de plus en plus difficilement catégorisables face au brouillage général, et dans d'autres cas, en étant soumises à d'inlassables expériences de franchissements ou de croisements, montrent leur très grande porosité. La notion hybride condense ainsi une diversité de formes et de processus, formant *une culture à part entière*, où se mêlent toutes les catégories hybrides, à la fois antérieures (issues de la fin du dix-huitième siècle et du dix-neuvième siècle) et actuelles

(très récentes), provenant de l'ère numérique et de l'hypercentechnologie. Deux entités, deux temporalités qui se croisent et forment l'identité hybride de l'art dans un champ d'expression très vaste et protéiforme, qui se manifeste aujourd'hui comme un enjeu global et central. Celle-ci traverse toutes les sphères de la création et de la production dans le champ culturel. Elle se déploie de manière simultanée dans l'ensemble des domaines de la création du théâtre, de l'architecture, du design, de la danse aux arts graphiques et au cinéma. Ces nouvelles modalités de relations entre les disciplines concernent l'ensemble des domaines.

On peut remarquer que les arts plastiques, par la polyvalence et potentialité de ce territoire comprenant de multiples disciplines et technologies, constituent sans doute le domaine qui exemplifie, historiquement, l'hybridation de la manière la plus prégnante, de l'art contemporain à l'art actuel. Un domaine où les artistes ont la capacité de se déplacer sur divers terrains d'expressions, les géographies intrinsèques de ce champ contribuant de manière décisive à l'effervescence de cette culture hybride, qui aujourd'hui se généralise à l'ensemble du champ de la création et marque aussi la redéfinition des cultures dans la mondialisation.

Sur un autre plan, celui des gestes emblématiques tels que l'appropriation, qui à l'origine était un geste clairement subversif et déstabilisant, en devenant une référence commune, au point de détourner les codes de cette pratique et d'en faire un geste anodin, voire dépourvu d'un sens critique marqué, il repose entre plusieurs polarités, et dévoile certaines contradictions⁵²⁵, comme John C. Welchman l'a analysé dans son livre *Art after appropriation*. L'appropriation, bien que l'auteur semble le regretter, dessine aujourd'hui de nouvelles perspectives. Il n'est donc pas forcément possible de comparer des gestes n'entrant plus dans la même dimension, bien que la critique doive s'exercer sur le contenu des œuvres qui pour certaines, il est vrai, sont parfois dénuées de réflexion et d'une véritable problématique, et que le marché, tout comme l'institution, dans certains cas, a tendance, avec une très grande facilité, à promouvoir.

1.1.2) Convertir et reconvertir : l'art comme modèle inclusif et extensif

Une dynamique générale renforce l'expansion de l'hybride : la reconversion. L'art actuel se singularisant en partie par une importante réutilisation de signes, de concepts, de formes plastiques, dans ce que l'on pourrait qualifier comme une entreprise générale de recyclage et de transpositions des formes, dans de nouvelles écritures artistiques. L'hybride prend une place essentielle dans cette dimension auto-exploratoire, comme forme et enjeu de nouvelles extensions possibles, y compris extra artistiques. Le lexique des formes et gestes artistiques disponibles devient une matière mobilisable, que l'on peut sans cesse interroger, reformuler, reprogrammer et redimensionner au sein de pratiques.

La question du détournement et de la redéfinition y occupe une place majeure, tout comme dans l'art multimédia, qui privilégie le même principe et ce n'est pas un hasard : tout est possible avec toutes sortes de contenus ou formes. Ce phénomène d'éclatement et d'implosion simultanés de la sphère de l'art est d'autant plus important que l'installation et les pratiques mixtes ou de mixages favorisent toutes sortes de contaminations et disséminations, stimulant ainsi encore davantage les migrations, les flux, les interférences, face à un concept de pureté et d'autonomie des disciplines, qui semble disqualifié en tant que modèle. On peut néanmoins remarquer que les disciplines conservent des identités et qu'il est toujours possible de constituer une œuvre dans la divergence (imposant ainsi la dispersion), autant que face ou dans l'hybridation.

Le phénomène de l'interaction entre divers champs de la création, une autre constante, déjà présente elle aussi dans les années 60-80, devient dans l'art actuel un phénomène encore plus pertinent, une sorte d'accélérateur de particules, multipliant les échanges, transferts, mélanges, entre des pratiques et des domaines très divers. Cette généralisation de l'interaction et son extension à des domaines très divers, tel que la science et la mode, l'architecture, la communication, et les cultures du monde, déplace le champ

⁵²⁵ John C. Welchman, "Appropriation et postmodernité : dispositif global", in *Trésors publics*, Paris,

de l'art dans des registres nouveaux et stimule ces frontières, tout en requestionnant en profondeur son identité. Celle-ci voit aussi l'influence d'un autre phénomène dans la continuité du multimédia et du multimodal, l'interpénétration des médiums. Celui-ci accompagne cette dynamique, où les croisements sont aussi le fruit de nouveaux équipements impliquant des expérimentations concernant autant le spectacle vivant que les dispositifs et les nouveaux objets de communication, ou de diffusion.

L'interaction, tout comme la diversité, participe de cette extension du phénomène hybride et de son impact, qui se joue désormais à une très grande dimension et imprègne l'ensemble des sphères de la production et de la réception. Après la contamination, un nouveau modèle s'impose, celui de la dissémination, car l'hybridation opère maintenant à de tel niveaux, qu'elle n'est plus forcément décelable ou même identifiable.

Conversion et reconversion semblent désigner le credo d'une époque, lequel s'assimile à l'art, comme à tous les modèles de production et au fonctionnement même des sociétés, face à un état de crise généralisé du global, et de son modèle. L'épuisement des ressources, ainsi qu'une mise en tension généralisée des systèmes et des sociétés investies par le néolibéralisme, en impactant la mondialisation, nous imposera un changement inéluctable de modèle et d'approche.

Il faut à la fois s'emparer des nouveaux outils technologiques, mais aussi créer de nouveaux savoirs et formuler de nouvelles perspectives d'avenir, tout en repensant les modèles, à l'ère de la raréfaction et de la survie. L'art lui aussi est soumis à cette mutation à la fois identitaire et politique. Il s'agit de repenser son rôle, sa fonction, y compris dans la redétermination de notre identité face à l'art extra-occidental, et face à l'histoire. Une identité à reconcevoir en regard de la menace qui désormais pèse sur l'architecture des milieux dans laquelle nous évoluons, et face à l'hypercomplexité que nous sommes en train de restreindre et d'altérer, tant dans notre vision du monde que dans le modèle de fonctionnement que nous avons institué. Il

importera de penser à la fois autrement notre rapport à la terre et notre rapport *aux mondes* qui la constituent.

De la "théorie de l'inclusion" de John Cage et d'une pratique expérimentale, emblématique de l'art contemporain, ouvrant sur l'extériorité, de Richard Long, à Beuys - les *bruits du monde* autant que d'autres philosophies de la vie - , nous sommes passés à un art comme modèle inclusif et extra-occidental, comprenant le monde dans toutes ses entités et facettes. En s'imposant comme un modèle ouvert, l'art actuel continue à évoluer par ses dimensions réflexives, auto-exploratoires et extensives, portant la culture hybride comme un phénomène majeur.

1.1.3) L'art actuel : une dialectique entre deux récits de l'hybride

Qualifiée ou cernée, la problématique hybride, face à son identité aujourd'hui, impose de voir la coexistence de deux identités, où l'hybride antérieur, au travers de l'émergence de ces catégories dans l'espace moderne, se prolonge et évolue jusqu'à nous, notamment pour deux d'entre elles, la greffe et le croisement, avec une actualité prégnante y compris en intégrant l'hypercentechnologie. À cela s'ajoute une autre temporalité, très récente, et dont l'impact est tel qu'il participe à la reconfiguration terminologique des termes. Une entité intégrant à la fois un redimensionnement sur plusieurs plans, et un rôle central de l'environnement numérique, manifestant les nouvelles catégories de l'hybride.

Le contexte actuel est donc décisif, pour voir quels sont les facteurs qui se constituent autour de plusieurs enjeux spécifiques. Indubitablement, de nouvelles formes d'hybridations imposent certains usages inédits des termes, contribuant à la constitution d'un nouveau champ d'acceptation et une évolution considérable du champ terminologique. Cette situation provoque un seuil de réémergence des termes, lesquels vont obtenir une forte visibilité et induire cette fois-ci un rayonnement similaire, contrairement à la situation antérieure. Ces nouveaux usages des termes liés aux nouvelles technologies

vont aussi induire de nouvelles fonctionnalités tant des supports, des outils, que des modèles. Cet *hybride présent* se matérialise par la conjonction de plusieurs phénomènes, allant de l'hypertechnologie à une nouvelle géopolitique de l'art, qui s'inscrit dans une dynamique générale de reconversion des modèles, le paradoxe étant que la culture hybride actuelle est aussi le résultat d'une dynamique s'étant stratifiée par l'art contemporain et les théories postmodernistes.

On peut remarquer que l'essentiel des acceptions de l'hybride, que l'on retrouve dans le domaine de l'art, sont celles qui ont été énoncées à la fin du dix-huitième siècle et tout au long du dix-neuvième siècle. La culture hybride est donc un composé de formes hybrides antérieures et de formes hybrides très récentes. C'est précisément *la coexistence* de ces deux identités, *l'hybride présent* et *l'hybride antérieur*, qui constitue et fonde *l'hybride actuel*, lui permettant de devenir progressivement une forme exponentielle, très diverse, et intégrant les savoirs en mouvement. Une culture hybride qui participe à un décentrement de la définition de l'art, autant qu'à la continuation d'une esthétique de la diversité, en prise directe avec la crise du postmodernisme, nous imposant de reconcevoir notre identité dans la mondialisation.

L'hybride, se constituant comme la thématique centrale de la culture après la période contemporaine, ne peut être de surcroît réductible à une sphère ou à un champ d'influence particulier. Au contraire, il devient un phénomène variable, multiple et divers. La thématique de l'hybride, de surcroît, en se généralisant, acquiert une très grande visibilité, associée à de nombreuses autres notions et problématiques de l'art. Elle devient un sujet de réflexion quasi incontournable, suscitant des analyses souvent médiatransversales, pluridisciplinaires, questionnant les genres autant que les identités.

De nombreux colloques, expositions, articles, en effet, abordent la thématique de l'hybride, que cela soit de manière explicite ou dans d'autres cas en arrière-plan, Cette notion demeure aussi l'enjeu d'une réflexion plus vaste. On peut citer parmi les expositions emblématiques : *Chimères*,

Partage d'exotisme, Future cinéma, La part de l'autre, Son et lumière, Playlist, Connivence, Transferts, Post-human, Hors limite, Poesure et peinture, Et tous il change le monde, Les magiciens de la terre, Politics poetics, Platform 5, Planète métisse, La fabrique des images, Intenses proximités, Multiversités, Documenta XIII ...

1.1.4) Un nouveau seuil de reconfiguration terminologique des termes à l'ère de l'hypertechnologie

Cette situation de convergence et de focalisation sur la question de l'hybride, aujourd'hui, induit aussi une problématique de l'hybride désormais perceptible et efficiente à de multiples niveaux. L'hybride est ainsi fortement perceptible dans les diverses phases de l'élaboration des œuvres, reflétant un contexte spécifique où l'hybridation, par une multiplicité de vecteurs, devient un objet autant qu'un processus courant. L'usage des termes hybride et hybridation amorce ainsi, à la lecture de l'histoire, leur réémergence, par une reconfiguration du champ terminologique, liée à leur introduction dans un nouveau champ de définitions et d'acceptions apparues récemment. Celles-ci apparaissent directement en liaison à l'hypertechnologie et à la situation prédominante, déterminées par l'environnement numérique.

Les termes hybride et hybridation désignent ainsi, face au contexte des années 90-2000, une omniprésence dans leurs usages, notamment en liaison aux nouvelles technologies, marquant une époque où celles-ci se répandent et se généralisent sur une multiplicité de supports, de systèmes et d'outils, au point de devenir des équipements indispensables dans presque tous les secteurs de l'activité humaine. Elles sont insérées dans quasiment l'ensemble du réseau de production, devenant incontournables. La reconnaissance du processus correspond autant à un champ de mutations intervenant dans le contexte de la science, que des nouvelles formes d'organisations ou de compréhension des modèles autant que des objets, dans des usages beaucoup plus mixtes et diversifiés. Ceux-ci s'inscrivent dans une logique d'adaptation et de reconversion, dans des domaines qui

intéressent tant le corps que l'environnement, ainsi que l'ensemble des formes de communication et circulation des contenus et des données.

Un nouveau seuil d'acceptation du champ terminologique se produit donc à cette occasion, l'hybride étant pour de nombreux acteurs du champ de l'art, assimilé ou mis en relation avec l'avènement du champ de l'hypertechnologie, même si le post-modernisme, notamment Jencks, Venturi, et Hassan, revendiquait déjà la composante hybride. Une approche post-moderne influencée par les recherches conjointes dans l'architecture et la littérature, par un renouvellement des pratiques, dont l'après modernisme, autant qu'une analyse des composantes des objets. Pour le roman, ceci induit une analyse où l'hybride apparaît déjà comme un facteur marqué historiquement. On peut ainsi voir que l'hybridation, l'hybride et l'hybridité deviennent des enjeux plus généraux d'une nouvelle compréhension du roman au travers des concepts de dialogisme et polyphonie, initiés notamment dans les recherches de Michail Bakhtine⁵²⁶. L'hybride est vu comme un caractère générique du roman, par sa capacité à multiplier les croisements entre les genres et à introduire de nouvelles approches, se manifestant par les notions d'intertextualité, de déconstruction du langage. Celui-ci évolue par l'acceptation de sa fondamentale hétérogénéité et l'introduction de multiples principes de perturbation qui la signifient, ouvrant aussi, par les expérimentations dans les années 60-70, sur le règne futur de l'hybride.

Dans ce contexte des années 90, le terme hybridation connaît donc un seuil de vulgarisation et re-contextualisation très important, et devient un terme courant dans l'usage de la langue, près d'un siècle après le terme hybride et l'usage exceptionnel qu'il avait connu à la fin du XIX^e siècle. Ce basculement par lequel le processus est, en fait, véritablement reconnu, marque à la fois cette nouvelle identité de l'art, confronté à des technologies et des objets hybrides qui prolifèrent, mais également une détermination plus générale, où l'approche du processus touche à d'autres domaines, induisant un effet de

⁵²⁶ Dans les genres répertoriés du discours, Bakhtine analysait la capacité propre au texte littéraire d'intégrer différents types et formes de discours. Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, déjà cité.

transfert qui se produit à nouveau du domaine scientifique vers les arts. Le terme trouve sa justification de manière quasi naturelle, la science venant de le consacrer au travers d'une multiplicité d'expérimentations depuis les années 70, réinvestissant certaines formes historiques, telles que la botanique ou l'étude du vivant, puis les biotechnologies et plus récemment le biomimétisme.

Cette situation de banalisation des termes, en cette fin de vingtième et début de vingt et unième siècle, implique que de nombreux spécialistes de l'art et d'autres domaines évoquent aujourd'hui les termes hybride, hybridité et hybridation sur de multiples plans, en distinguant telle ou telle propriété ou aspect dans l'art ou dans l'œuvre d'un artiste, voire caractérisent une discipline ou un type de geste selon une approche non pas généraliste, mais davantage focalisée sur une perspective. On peut cependant regretter que le terme d'hybridation (tout comme celui d'hybride) demeure utilisé sans même questionner l'histoire et la nature des formes et catégories, pourtant très diverses, qui composent cette approche, aujourd'hui, *d'un hybride aux identités multiples et fluctuantes*.

1.1.5) Evolution des catégories de l'hybride

Tracer et mettre en perspective l'archéologie de cette notion permet d'envisager autrement la situation actuelle de prolifération de l'hybride et le cheminement dans lequel il s'est inscrit, tant au niveau de sa fonction dans l'art que dans l'évolution et la manifestation de ses catégories. Il est ainsi possible de considérer l'importance et les caractéristiques de cet *hybride antérieur* et de son influence, dans la constitution de ce corpus des hybrides, qui aujourd'hui s'inscrit dans une très grande diversité des formes.

Les diverses catégories antérieures de l'hybride se prolongent donc jusqu'à nous et ont évolué à l'intérieur de chaque période artistique, du médiéval au moderne et contemporain. On peut citer la greffe, l'emprunt, la combinatoire, l'intermédiaire et l'indéterminé, le mixte, le croisement, l'agrégation, la figure-

forme et le composite comme caractéristiques des diverses formes de l'hybride antérieur. Ces catégories de l'hybride, qui sont marquées historiquement, se sont ainsi imposées de manière progressive pour devenir dans la période de l'art contemporain et particulièrement dans la période de l'art actuel des formes en expansion quasi continue, pouvant parfois être redimensionnées face à de nouveaux outils et notamment face aux nouvelles technologies.

L'aspect prolifique de l'hybride aujourd'hui s'explique donc par cette montée en puissance de ces diverses catégories de l'hybride antérieur, corrélée à l'émergence de nouvelles catégories, et d'une dialectique dynamique entre ces catégories d'hybrides présentes et antérieures, qui à la fois se superposent, se croisent et dans certains cas s'imbriquent. Sans doute cette reconnaissance des formes hybrides antérieures aurait dû, déjà, être davantage soulignée et caractérisée qu'elle ne l'a été durant la période de l'art contemporain, mais à l'instant où le processus devient un fait majeur, il apparaît indispensable de l'observer et de le distinguer sous toutes ses formes.

1.1.6) De l'hybride à l'hybridation

L'hybridation, en devenant un terme récurrent, fait symptôme et révèle l'importance accrue du processus, désormais situé, traversant les phases d'élaboration d'une œuvre, y compris sa conception, révélant son impact sur le résultat final. Par ailleurs, de par son association particulière à l'hypercentechnologie, l'hybridation en tant que processus implique, le rôle prépondérant des nouvelles technologies dans son expansion. Une expansion qui se caractérise par une diversité d'outils et de processus opératoires, induisant précisément de nouvelles formes d'hybridations et une généralisation de cette dernière.

L'usage proliférant du terme et des pratiques d'hybridations s'explique à la fois par une forme d'extension des nouvelles technologies à tous les

domaines de la vie courante, et par leur incursion massive dans divers domaines de la production artistique : de la vidéo, au traitement de l'image ou à la production d'une diversité d'objets ou dispositifs. Par ailleurs, toutes les phases de la création artistique sont concernées, de la conception, l'élaboration, la production, jusqu'à la réception ou la diffusion. L'invention de nouveaux moyens technologiques de communication, de transmission et de production, qui se développent fortement au cours des années 70-80, sont ensuite relayés par l'environnement numérique, participant de cette présence massive des technologies au quotidien et dans le domaine de l'art.

Paradoxalement, malgré un usage fréquent du terme lié aux technologies numériques, l'art numérique n'apparaît pas en situation dominante, demeurant toujours un domaine plutôt atypique et critiqué, en raison de la production de formes parfois plus démonstratives qu'artistiques. Le phénomène d'expansion du numérique et de généralisation de l'usage de l'ordinateur implique désormais une production de l'art où la question du numérique deviendra néanmoins prépondérante, simplement par un phénomène de conversion et standardisation des outils. Évoquer l'art numérique n'aura bientôt plus de sens face à cette mutation générale des supports et des outils. On peut ici, déjà, voir le rôle accru⁵²⁷ des arts et des techniques de l'hybridation que Couchot mentionnait, en relativisant toutefois ce propos, car rien n'empêchera les médiums traditionnels de continuer à exister, et coexister, dans cet univers désormais intimement lié à l'univers de l'hypertechnologie.

II) L'hybridation et l'hypertechnologie

2.1) Nouveau seuil d'émergence et de vulgarisation

Marqué par des pratiques datant des années 70, l'hybride de l'hypertechnologie s'inscrit dans la continuité des formes multi-média et multimédia qui s'amorcent par des artistes tel que Schöffer, Paik, Vostell,

Takis, Piene, Jonas, Anderson, Paik, les Vasulka, combinant à la fois mixité des activités et manipulations de tout ordre des technologies. Cette question de la technologie était déjà au préalable récurrente, auparavant, par l'usage d'objets qui, à l'image du magnétophone, de la vidéo, du disque ou de la radio, ont contribué à faire émerger de nouveaux langages poétiques, sonores et visuels, intrinsèquement liés à la capacité de ces médiums et ensuite de leurs expérimentations. Ces langages artistiques vont s'établir par ces nouveaux moyens de diffusion et de reproduction, que les artistes vont ensuite, très vite, utiliser comme des moyens de production à part entière.

Il est intéressant justement d'observer que les premières expériences, y compris dans le champ du numérique, débutent dans la continuation de ce phénomène, où l'apparition de médiums, à l'image de la vidéo ou du multimédia, favorisent d'emblée de nouvelles pratiques artistiques, qui très rapidement vont se définir comme des disciplines à part entière. Quelques artistes, à l'instar de Woody Vasulka, réalisent de nombreux travaux expérimentaux dès la fin des années 70, utilisant très tôt l'image électronique, puis le numérique, en le couplant à d'autres techniques, y compris pour formuler déjà la question de l'hybridité de manière explicite. *Hybrid hand study - panel B (1973)*⁵²⁸ est une œuvre marquante à ce sujet, tant au niveau de la conception, que de la perception de l'image. Plusieurs artistes allient une mixité de médiums dans de nouveaux dispositifs ou installations, y compris par l'intrusion de technologies nouvelles, qui participent du passage de la culture multi-média à la culture multimédia. Parmi ces formes d'arts, on peut repérer les installations et une diversité d'interventions dans le champ de la vidéo, des pratiques sonores, des projections, de même que dans certaines formes de performances-actions. Celles-ci vont de manière progressive faire usage, ou intégrer des nouvelles technologies, et explorer ainsi de nouvelles possibilités d'associations et d'expérimentations en tous genres.

⁵²⁷ Edmond Couchot, "médias et immédias", in *Connexions*, Dir. Annick Bureaud, Nathalie Magnan, Paris, ENSBA, 2002, p. 194.

⁵²⁸ Cette œuvre a été abordée dans le chapitre concernant l'art vidéo dans l'art contemporain voir aussi Edmond Couchot, *la technologie dans l'art, op. cit.*, 1998, p. 171, et Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, p. 340.

L'activité artistique va se transformer de manière encore plus radicale à partir de l'influence grandissante de l'art numérique, et au contact de l'ordinateur, qui se manifeste comme un élément de production et conception d'objets. La technologie numérique, en se déterminant comme une technique particulière, va avoir la capacité d'intégrer et d'absorber toutes les autres techniques, comme l'indique Couchot, au point de les dissoudre, devenant ainsi, intrinsèquement, "un art de l'hybridation"⁵²⁹. Cet aspect est fondamental dans la compréhension de la redéfinition du terme d'hybridation, qui ici participe à de nouveaux enjeux et d'un nouveau champ d'acception terminologique, l'hybridation marquant divers effets de transformations des contenus et des données, de surcroît de natures différentes. Ces derniers sont ainsi compressibles, transférables et insérables au sein d'un seul médium. La dissolution des données et la capacité d'absorption sont parmi les enjeux hybrides les plus marquants de cette nouvelle technologie, où tous les autres médiums ou outils peuvent être conjugués, dans des pratiques réactualisant, y compris de manière fondamentale, les notions de combinatoire, d'emprunt, de greffe et de croisement. On peut donc observer que les catégories antérieures de l'hybride imprègnent ce champ de l'hypertechnologie, ce d'autant plus que certaines catégories sont réactualisées de manière incroyable, à l'image de la greffe et du croisement, désormais potentialisables dans tout les domaines, y compris dans le champ du vivant.

Les nouvelles technologies numériques, en induisant la dissolution des médiums et la simulation au sein d'une "image matrice"⁵³⁰, déterminent le principe d'une image qui n'est donc plus physique mais artificielle, d'ordre computationnel. Que l'on parte d'une source réelle ou que l'on modélise un objet, l'image est la présence d'une équivalence, elle demeure un modèle calculatoire, qui se distend de manière significative du réel. L'effet de distorsion est d'autant plus évident que l'image numérique ne possède plus de trace du réel, car elle est totalement manipulable, à l'image de sa trame, le pixel, ce qui lui donne ce statut potentiel d'image hybride, entre réel et virtuel.

⁵²⁹ Edmond Couchot, *L'art numérique*, Ed. Flammarion, Paris, 2003, p. 108 à p. 115.

Selon Edmond Couchot, l'hybridation dans le numérique correspond à un phénomène général, liant la technique à ses capacités multiples, et à un environnement combinant une diversité de techniques, où les artistes peuvent à loisir modifier ou dénaturer les formes qu'ils élaborent. L'hybridation, dans le numérique, inclut aussi la relation sujet-machine, que cela soit au travers des supports de création ou de transmission ; le rôle du sujet étant mis en relief par la relation nouvelle entre auteur, diffuseur, producteur, spectateur. Une hiérarchie qui devient moins évidente en raison notamment des performances de l'ordinateur et, aujourd'hui, de son adaptabilité à une diversité de supports multifonctions.

L'hybride se joue, selon Edmond Couchot, aussi sur d'autres plans : entre le réel et le virtuel, entre les fonctions intrinsèques des dispositifs ou des ordinateurs utilisés (son, texte, image), à quoi s'ajoute un phénomène de conversion des données d'un champ de connaissances et d'applications, en liaison à d'autres domaines. Le réseau, le net-art tout comme le multi-support et le multifonction génèrent de nouveaux objets. On peut évoquer aussi l'émergence d'un nouvel espace, le Cyberart⁵³¹, tel que Olga Kisseleva l'envisage, c'est-à-dire un espace d'échanges dynamiques et de dialogues avec le spectateur, pouvant se jouer autant dans la capacité du multimodal, que dans des mondes virtuels ou des performances interactives. Le net-art, ainsi que la réalité augmentée, illustrent cet art de la *transaction*, dont il faudra cependant définir toute la substance, pour matérialiser des œuvres aux contenus et problématiques *réellement artistiques*.

L'analyse que produit Edmond Couchot affirme avant tout le potentiel et les capacités d'une technologie, car toutes les œuvres produites par le numérique, si elles sont bien soumises à une technologie hybride, ne sont pas nécessairement hybridées ou du moins ne le sont que factuellement. Il s'agira dans cette étude non pas d'observer et d'analyser les visées et les capacités d'ordre technique d'une technologie, mais davantage d'observer, dans le champ artistique, quelles sont les formes d'hybridations qui opèrent

⁵³⁰ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, op. cit., p. 135.

en lien à des gestes artistiques, pour catégoriser des œuvres et relever les projets emblématiques.

On peut remarquer, de façon générale, qu'un transfert ou une conversion, voire la capture d'images par le numérique, peuvent traduire des images conçues et élaborées de manière tout à fait classique, n'induisant aucune forme hybride, et imposant donc une réserve éminente quant à l'implication de l'hybridation comme processus (dans une méthodologie). Par l'utilisation des nouvelles technologies, l'hybridation peut facilement être suscitée ou utilisée par les artistes, pour toutes sortes d'interventions ou de manipulations, y compris dès la conception et la création des œuvres, tout en rappelant que la qualité hybride d'une œuvre ne garantit aucunement sa valeur⁵³². Le savoir technicien étant souvent mis en avant dans des œuvres dont l'aspect spectaculaire ne dissimule pas la faiblesse du contenu ou de la proposition artistique.

L'art numérique joue particulièrement de ces principes *d'instrumentalisations*, où l'usage de nouveaux outils permet aussi de générer de nouvelles formes de propositions, ou d'adapter des stratégies de productions qui portent l'identité de cet art. On peut donc évoquer la *relativité hybride* du numérique, tout en soulignant toutes ses potentialités et son devenir néanmoins très prometteur, malgré, historiquement, des débuts difficiles, les années 90 voyant apparaître de nombreuses œuvres d'ordre très démonstratif ou technicien.

⁵³¹ Olga Kisseleva, *Cyberart un essai sur l'art du dialogue*, Paris, Ed. L'harmattan, 1998, p. 67-84.

⁵³² Emmanuel Molinet, "L'hybridation un processus décisif dans le champ des arts plastiques", in *Le Portique en ligne*, Varia, 2006. Comme je l'indique dans cet article, "si elle est prétexte à des manipulations artistiques qui ne portent plus d'enjeux, voire ne s'avèrent être que des lieux communs, l'hybridation peut à contrario symboliser l'usure, l'atonie, une certaine forme de repli, que son aspect spectaculaire ne dissimule plus". Particulièrement aujourd'hui, alors que l'hybride est consacré, apparaissent des œuvres insignifiantes sur cette thématique, mais qui ne concernent pas l'objet de mon étude.

2.2) La logique de l'artifice et la question de l'hybride

Comme l'explique Edmond Couchot, "le calcul se substitue à la lumière, le traitement de l'information à celui de la matière et de l'énergie"⁵³³. L'image devient ici totalement factice, car elle se distend du réel et de son empreinte (le négatif, l'analogique). L'image numérique se caractérise ainsi, en premier lieu, comme une image potentiellement manipulable par toutes sortes de procédés et d'applications. En cela elle participe, comme le constate déjà Couchot, "d'un nouvel ordre visuel"⁵³⁴. Diverses opérations peuvent à la fois la modifier, la transformer ou la structurer. L'interaction⁵³⁵ entre l'homme et la machine est ici perceptible dans le fait que l'homme peut décider de toute une série d'opérations qu'il va exécuter ou faire émettre. Celle-ci peut se décliner par une infinité de décisions et choix, d'où le statut relativement *instable* et précaire de ce type d'art, car comme *tout est possible*, il importe de comprendre la dimension de chaque action ou intervention, afin d'affirmer une logique de création face à une infinité de possibilités et de solutions.

Par ailleurs, les formes de manipulations de l'image sont telles que même les traces d'interventions sur l'image numérique peuvent devenir indétectables, démontrant aussi que celle-ci demeure une image de simulation, absorbant, effaçant et aplatissant toutes les données antérieures. L'univers numérique se déploie aujourd'hui sur un environnement général, ce qui accentue encore davantage les modes de manipulations des données, car ces images portent en elles leur propre relativité, ne correspondant plus à une empreinte du réel⁵³⁶. En outre l'image numérique entre dans un espace à part entière, une "totalité organique"⁵³⁷, synchronique et extensible, où sont associables et dissociables, l'écrit et le langage, le visuel et le sonore. Une totalité organique reconfigurant ainsi les potentialités de perceptibilités de l'art autant que des objets multimédia tant par le virtuel, l'interactivité que l'hypertextuel ou la Postproduction. Les formes de projections ou de réceptions d'images

⁵³³ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, op. cit., p. 137.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 137.

⁵³⁵ *Op. cit.*, p. 140-144.

⁵³⁶ Edmond Couchot, "Médias et immédias", in *Connexions*, op.cit., p. 189. L'image numérique comme le précise Couchot ne correspond plus à un mode de représentation optique, mais de simulation du réel. Voir également Edmond Couchot, *L'art numérique*, op. cit., p. 23.

⁵³⁷ Edmond Couchot, "Médias et immédias", in *Connexions*, op. cit., p. 192.

se transposent ou se déclinent sur toutes sortes d'objets, de supports ou de réseaux, qui peuvent à l'image du Dvd et du jeu virtuel, être réalisées dans des architectures de données assemblées et compilées dans de vastes ensembles combinatoires.

Si l'hypertechnologie recèle par conséquent un pouvoir et un potentiel d'hybridations, elle contribue à un mouvement général de "dé-spécification des pratiques artistiques"⁵³⁸, portant une dimension hybride, incontestablement, par un brouillage ou un télescopage des pratiques. Il faut cependant rappeler que la sphère numérique se déploie avant tout par des appareils de transmission et captation, et pas nécessairement de manipulations systématiques des contenus (y compris sur le plan artistique). La dimension hypertechnologique, qui impose l'hybride, porte donc ce paradoxe d'être un fantastique moyen de transmission et de communication, ou transitent toutes sortes d'images ou de contenus tout à fait conventionnels, et non hybrides du point de vue formel.

2.3) Le corps de l'image

L'interpénétration généralisée et l'interaction des divers supports et des techniques dans le champ numérique décuplent ainsi les possibilités d'hybridations, qui à l'avenir vont encore s'accroître. L'interpénétration des médiums, sur une diversité d'outils, est sans doute le phénomène le plus adéquat pour parler de l'hybridation à l'ère numérique, dont l'un des atouts principaux d'intégrer l'ensemble des sphères de production de la société, tout en se déclinant de multiples façons. Comme le remarque Edmond Couchot, le numérique correspond à une possibilité inédite, celle d'être une technologie utilisable et mobilisable dans une architecture qui regroupe à la fois la conception de projet, l'utilisation des outils et leur capacité à générer des objets, au sein d'un seul et même environnement. Cette dimension globale induit jusqu'à leur condition de présentation, réception et diffusion à un public.

⁵³⁸ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, op. cit., p. 222.

L'art dans la sphère numérique et au sein des nouveaux médias participe en cela de manière décisive à la mise en cause des catégories artistiques et des frontières entre art et non-art, déjà soulevées par une multitude de gestes artistiques pendant les périodes moderne et contemporaine. Il se singularise comme un espace de réinterprétation du sensible et de reconversion d'une diversité de matériaux, s'inscrivant notamment dans la continuité d'une *culture du remix* et du recyclage, amorcée à la fin des années 80, portée notamment par l'univers musical.

2.4) La question de l'interactivité et du participatif dans la sphère numérique

Du point de vue de l'approche technicienne, le numérique impose de manière incontestable des caractéristiques nouvelles comme l'interactivité et le calcul, la navigation et la relation participative. La multiplication des interfaces et des modalités d'utilisations des machines par l'homme, ainsi que la démultiplication des supports numériques et le rôle singulier de l'ordinateur, ajoutent à cette forme d'interdépendance, principalement entre l'auteur et la machine, et, sur un autre plan, contribuent à la non-dissociation entre activité de l'homme et activité de la machine, déterminant un champ d'expériences et d'usages qui, du point de vue de la réception de l'art, de manière générale, induit une relation passive aux œuvres. Une relation où tout est programmé, et en général déterminé par une *interactivité relative*, en fait non pas une interactivité réelle, même si sur ce point la technologie évolue, avec l'émergence de ce que l'on désigne par le terme de "seconde interactivité".

L'interactivité des œuvres peut être qualifiée comme relevant d'une action déterminante du spectateur sur l'œuvre, même si cet aspect est relativement peu existant en réalité, car les œuvres sont, sauf exception, programmées à l'avance pour réagir et répondre, en fonction des paramètres intégrés préalablement dans leur système. Le spectateur se dirige donc dans des schémas pré-élaborés, qui n'offrent aucune interactivité effective, juste un

simulacre, une forme de fiction, l'auteur demeurant celui qui a conçu l'architecture et les scénarios de lectures de l'oeuvre. Par ailleurs, peu d'oeuvres interactives apparaissent avoir un réel contenu artistique, au-delà d'une dimension souvent très superficielle. On peut citer quelques oeuvres historiques dans ce domaine, à l'image d'une performance en ligne de Stelarc, *Ping body* (1996), où les spectateurs décidaient de ses gestes, via un réseau de capteurs posés sur son corps, ou du projet *Mori* (1999), de Ken Goolberg, dans lequel il y avait interaction effective entre les mouvements de la terre, transmis à un sismographe (positionné sur la faille de San Andréa), relié par Internet, à une installation composée de signaux lumineux activés en temps réel et qui formaient l'oeuvre.

A l'interactivité passive (de commandes opérant par action-réaction) se substitue une interactivité active, depuis peu de temps. Cette seconde interactivité, plus autonome, implique davantage le spectateur dans son expérience et sa relation à l'oeuvre. Performance multimédia, environnement multimédia ou virtuel, dispositif interactif, le spectateur se trouve parfois davantage engagé dans le dispositif ou le scénario, en créant son propre cheminement, sa playlist, voire en reprogrammant l'oeuvre, ou en entrant dans une oeuvre connexe.

La lecture, à partir d'agencements personnels, de même que l'expérience multi-sensorielle, induirait, à l'instar de l'événement de Cage en 1952, que le spectateur soit impliqué dans la dynamique d'un événement dont il se construit sa propre expérience, mais aussi son propre récit. On peut évoquer ici une dimension participative du point de vue de la réception. Ce phénomène s'accroît d'autant plus que les dispositifs ou spectacles, voire certains supports, par leur propre complexité, n'amènent plus une lecture univoque, mais des lectures croisées, simultanées, multiples, d'éléments de diverses natures, à l'image d'installations multi-écrans ou de dispositifs en capacité d'être constamment manipulés ou consultés. De l'art vidéo devenu cinéma d'exposition, sans doute assisterons-nous à un type de conversion similaire pour le multimédia, qui devient lui aussi une référence de la scénographie d'exposition.

Toucher à la question du sensible ou du concept devient fondamental, pour que l'œuvre d'art multimédia ne se construise pas sous les modalités d'une production communicationnelle ou de purs dispositifs techniciens, mais développe de véritables problématiques artistiques. Plus que l'interactivité active ou passive, *la relation à l'expérience et l'usage de l'objet-dispositif*⁵³⁹ sont essentiels, car ils peuvent demander aux spectateurs de se construire leurs propres expériences sensibles et de comprendre que l'œuvre se joue dans une dimension prenant en compte "la relation comme forme". Une dimension qui marque aussi un déplacement du matériel à l'immatériel, tout autant que du rôle participatif du spectateur à l'œuvre.

La recrudescence des installations et notamment des installations multimédias intègrent naturellement cette propension à mettre en scène l'espace, l'action, le temps, les objets répartis et la nature de leur scénographie, jusqu'aux choix des médiums utilisés et combinés, dans lesquels le spectateur, également par son déplacement, génère sa propre lecture de l'œuvre.

Cet aspect s'accroît aujourd'hui par le fait que les technologies les plus récentes s'affirment dans de nouvelles modalités de mises en réseaux et de transmissions des contenus, induisant autant de nouvelles formes de médiations, que de transactions possibles des contenus artistiques⁵⁴⁰. Le multimédia glisse inéluctablement vers la performance plurielle. La dimension participative du spectateur s'affirme et s'accroît autant par l'usage de nouveaux process, que par une mobilisation multisensorielle de ses capacités perceptives, au sein d'œuvres de plus en plus réactives, ou dotées d'un "comportement autonome", selon l'expression de Florent Aziosmanoff⁵⁴¹. L'hybridation, dans certaines œuvres, peut donc se jouer sur de multiples plans et à différents niveaux, contribuant à affirmer une des dimensions de la culture hybride d'aujourd'hui, comme un phénomène

⁵³⁹ Jean-Louis Bossier, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Ed. MAMCO, 2004.

⁵⁴⁰ Florent Aziosmanoff, *Living art : l'art numérique*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 229.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 229.

révéléateur et symptomatique de la constitution d'un nouveau champ d'expériences et d'approches face aux nouveaux médias.

2.5) De la sphère numérique à l'hypercentechnologie : une esthétique hybride

La révolution numérique et l'ère multimédia ont depuis vingt années redéfini de manière considérable le champ de l'art. Ces technologies, par leurs langages et leurs multiples propriétés, implications et applications, se sont progressivement introduites dans l'ensemble des champs de la création plastique. Celles-ci nous questionnent autant sur le rôle et la fonction du virtuel, et du fictif, que sur une dimension sans doute inégalée à réinvestir le réel, sous diverses dimensions, du corps au paysage, des savoirs aux échanges, et aux communications de toutes sortes.

La multiplication des outils, supports, modèles, applications, interfaces, données et réseaux, a participé à la propagation et à l'extension croissante des nouvelles technologies, favorisant les champs connexes, les savoirs en mouvement, tout en générant des possibilités nouvelles d'envisager le réel, et de le modifier. Cet environnement technologique généralisé traduit aussi la constitution d'univers spécifiques, à l'image de la réalité virtuelle et de la réalité augmentée, de l'interactivité et l'image de synthèse, à celui de la domotique, des biotechnologies et des nanotechnologies, du biomimétisme, des environnements et des architectures virtuelles, pour n'en citer que quelques uns.

2.6) Les nouvelles catégories de l'hybride dans la sphère numérique

On peut observer dans les nouvelles fonctions de diverses technologies, à l'ère du numérique, l'usage de procédés traduisant le processus d'hybridation sur de multiples plans. De nouvelles catégories de l'hybride apparaissent en liaison à ces capacités spécifiques, que le numérique surdimensionne.

La dissolution : Les matériaux et données (y compris de diverses technologies) sont transformés et deviennent indéterminables, le numérique leur donnant un nouveau statut.

L'absorption : tous les médiums peuvent être insérés ou intégrés dans cette nouvelle technologie. L'absorption réside dans la capacité à tout pouvoir convertir et englober, y compris une diversité de médiums allant du son, du textuel, aux images fixes ou en mouvements, jusqu'aux pratiques artistiques.

L'incrustation : plusieurs médiums peuvent être superposés ou additionnés (en interaction ou non) au sein d'une image écran ou dans un dispositif, ou dans des performances. L'incrustation se rapproche des pratiques multi-médias. Dans un autre sens l'image peut être remplacée en partie par une autre ou progressivement. Les images en mouvement peuvent ainsi être fondues dans des dispositifs d'images fixes ou également en mouvement.

La simulation : une image peut transposer quelque chose qui est capté dans le réel, ou être appréhendée dans un univers virtuel reconstituant le réel, ou ce qu'il va advenir. Fiction et réalité peuvent coexister ou se fondre dans ce type d'intervention. En général le virtuel s'impose au réel. La simulation peut symboliser le jeu de formes ou au contraire être une reconstitution minutieuse d'un espace ou de modèles. Une nouvelle catégorie d'images (non réelles) issues de modèle de simulation, engendre des mondes virtuels et des images de synthèse, incarnant un imaginaire potentiel qui se déploie autant dans la conception, que dans la transmission des données et leurs possibles conjonctions (pour exemple les projets architecturaux virtuels).

L'interactivité : action s'exerçant en temps réel, permettant au spectateur de réagir ou d'agir en fonction d'éléments perceptifs ou sensoriels très divers, allant jusqu'au dialogue, ou à l'action du spectateur sur une œuvre. L'interactivité passive détermine une action limitée du spectateur, alors que la seconde interactivité indique une action effective du spectateur sur l'œuvre, lequel participe ainsi à la production ou à une lecture singulière de celle-ci.

La conversion : processus dans lequel les données utilisées sont transformées d'un médium à l'autre, l'image pouvant ainsi changer de statut. On peut citer, sur un autre plan, le morphing, qui est un des procédés permettant de transformer une image numérique en une autre, en agissant sur divers paramètres.

La dissémination : quand des éléments de contenus divers infiltrent d'autres contenus ou envahissent un environnement, engendrant des possibilités de mutation ou des formes de contaminations.

La compilation : archive ou stock de données pouvant intégrer divers supports, à l'image du CD rom, rassemblant et reliant des contenus parfois très divers, incorporant à la fois du son, texte, image ainsi que des possibilités multidirectionnelles ou des informations de diverses natures.

A ces catégories de l'hybride s'ajoute aussi une nouvelle approche des œuvres, qu'induisent des notions telles que le mixage, le remix, et le sampling.

Le mixage, le remix et le sampling

Le mixage correspond à la capacité de remodeler, mobiliser, et transformer une diversité d'éléments dans un contenu général (son/image), de manière soit à modifier en partie ce contenu, soit à déterminer totalement de nouvelles formes, y compris en scindant des éléments très disparates. Le mixage se différencie du remix, opération dans laquelle l'identité d'un contenu est en partie encore maintenue. Le remix s'apparente à la volonté de concevoir diverses variantes d'un même morceau. Le sampling correspond à un collage d'éléments hétérogènes assemblés et transposés dans un autre contexte, les fragments combinés définissant une nouvelle forme (musicale ou visuelle). Comme l'indiquent Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, "l'artiste ou le programmeur façonne son travail par

croisement de références, genres et disciplines. Et la confrontation des divers éléments entre eux produit leur modification⁵⁴². On peut remarquer une exubérance et une prolifération du geste du montage dans le mixage, débouchant comme Lev Manovitch le constate, de façon paradoxale, sur une "esthétique de la continuité", qu'illustre selon lui, par essence, le langage informatique⁵⁴³.

Mixage, remix et sampling, issus de la culture électronique (et de la table de mixage), suscitent de nombreuses formes d'hybridations potentielles et deviennent, avec les nouvelles technologies, des gestes intrinsèquement liés à la culture expérimentale. Ces notions marquent le passage de l'électronique au multimédia, et dévoilent un perfectionnement accru des techniques et de leurs différentes fonctionnalités, tout en contribuant à l'émergence de la culture hybride. Comme le suggèrent Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, "une part importante des travaux utilisant le sampling opèrent donc une critique des phénomènes et des idées, en même temps que des représentations, des formes et des usages. Cependant, cette mise à distance, ce recul (...) tient au statut du sample."⁵⁴⁴

Le multimodal comme environnement

Emblématique d'un nouveau dimensionnement du multimédia, le multimodal peut être vu comme ce qui aujourd'hui incarne en fait la culture multimédia (telle une plate-forme multimodale) où tout est envisageable et possible, y compris dans la création d'œuvres induisant, de plus en plus, une interconnexion des pratiques et des médias. Le multimodal reste par ailleurs également une fonction du multimédia, et constitue une des nouvelles catégories de l'hybride.

⁵⁴² Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours, "La propriété, c'est le vol", in *Monter-sampler : l'échantillonnage généralisé*, Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours (Dir.), Paris, Ed. Centre Pompidou et Scratch Projection, 2000, p. 78.

⁵⁴³ *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, p. 74.

Le multimodal comme fonction

On peut le définir comme une capacité du multimédia à devenir une zone de dialogues ou d'échanges d'informations, pouvant modifier des contenus produits ou en train d'être produits. Les informations et les applications sont diversement utilisables et associables, le multimodal induisant notamment la capacité à utiliser le multimédia, dans divers registres et fonctionnalités, à l'image d'une architecture évolutive où, dans ses multiples interfaces, qui désormais complètent le dispositif ordinateur, voire le relayent sur de nouveaux supports (téléphone, imprimante, scanner, télévision...). Le multimodal consiste aussi dans la possibilité de mobiliser diverses capacités sensorielles et perceptives en activant les zones d'échanges et flux d'informations entre auteur / producteur / spectateur / diffuseur.

Issus de divers univers allant de la musique, des pratiques du son, à la poésie expérimentale ou l'art vidéo, le sampling, le remix, le found footage (images trouvées notamment dans le cinéma et remontées pour créer un film), le cut up (utilisé par le poète expérimental William S. Burroughs, puis en art vidéo par Keith Sonnier, consistant à utiliser une sorte de copier-coller et découpage aléatoire, permettant d'élaborer de nouveaux contenus) sont des pratiques qui illustrent des modalités d'interventions associant les procédés de collage-montage et combinatoire, qui progressivement influencent diverses disciplines. Ces procédés participent à la constitution d'une culture hybride qui se joue dans différents registres et médiums, vers la fin des années 80. Ces derniers se sont transposés de l'électronique au numérique et à l'univers des nouvelles technologies, d'autant plus que celles-ci ont développé des objets favorisant et permettant une extrême variabilité des différents types de contenus, mais aussi des permutations incessantes de données.

L'alliance des nouvelles technologies à ces procédés a généré de nouvelles possibilités d'écritures, notamment dans la capacité à élaborer ou construire de nouvelles sortes d'agencements, de compilations, ou de combinatoires. Le perfectionnement apporté par les nouvelles technologies a ici été décisif,

car de l'instrumental ou de l'essai, la généralisation des supports de production et de diffusion a contribué à déplacer ce type d'expériences vers l'installation, la performance multimédia, les nouveaux types de concert ou spectacle des arts vivants, jusqu'aux espaces virtuels. La culture du remix, fin des années 80, marque l'avènement de la culture hybride et du processus général impliquant la reconversion ou conversion, comme principale nouvelle identité d'une culture en train de se fonder, tant autour des technologies que d'un *après postmodernisme* qu'il faut dépasser.

Cette esthétique hybride est aussi transcrite par des formes hybrides antérieures, qui sont réactualisées et potentialisées, à un point jamais atteint. Le greffe illustre parfaitement cette évolution. D'un principe élaboré au XIX^e siècle et encore assez limité à cette époque, les nouvelles technologies se réapproprient ce geste dans toute sa dimension, notamment face à l'homme et aux vivants. La greffe fait à la fois partie du commun, mais atteint cependant, aujourd'hui, un niveau technologique élevé par son emploi dans toutes sortes d'opérations, posant aussi la question des limites de ce type d'intervention en regard du vivant et de sa considération⁵⁴⁵. La combinatoire, le croisement, le composite sont d'autres catégories de l'hybride que l'on retrouve également dans les nouvelles technologies, qui là aussi ont marqué une évolution de ces principes, générant des possibilités inédites, au travers des évolutions les plus récentes.

Les degrés de manipulations et d'instrumentalisations portés par l'hypertechnologie ont ainsi fait proliférer ces nouvelles catégories de l'hybride, transformant celles qui étaient déjà existantes. Le brouillage est d'autant plus flagrant que souvent ces diverses formes hybrides se croisent, se complètent, s'associent ou simplement coexistent. Comme Edmond Couchot le relate, le phénomène de dé-spécification⁵⁴⁶ des disciplines de l'art et d'autant plus massif et effectif que les nouvelles technologies intègrent une diversité de médiums, altérant les frontières entre les disciplines. Marc

⁵⁴⁵ Cela nécessite de savoir jusqu'où l'homme peut aller dans ses usages de la technique, tant il apparaît nécessaire de placer des limites, contraintes, et règlements, face à une dérive potentielle et surtout une instrumentalisation de ceux-ci, lesquels peuvent répercuter y compris des rapports de dominance.

⁵⁴⁶ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art, op. cit.*, p. 222-223.

Jimenez souligne également qu'en estompant les limites entre l'art et le domaine des technologies⁵⁴⁷, on impose de nouvelles interrogations et problématiques sur des limites de l'art, qui paradoxalement se fixent encore toujours de manière quasi naturelle, même si dans certains cas les objets troublent l'analyse.

Dans le domaine des images, l'environnement numérique et les nouvelles technologies provoquent une révolution jamais atteinte. Peter Weibel la résume ainsi : "pour la première fois dans l'histoire, l'image est un système dynamique"⁵⁴⁸. L'ordinateur, aussi bien que les outils multi-supports, accentuent cette dynamique en généralisant des propriétés diverses à une multitude d'équipements. Il apparaît aujourd'hui comme un outil face au réel, développant des fonctions allant du multiprisme au multidimensionnel, pouvant incorporer toutes sortes de supports, dans une architecture élargie de notre cadre de perception du réel et des média : ceux-ci se complétant et reconfigurant autant nos approches de l'image, du temps, que de notre environnement. Des supports pouvant capter, capturer, transmettre, convertir, dissoudre, transformer, manipuler, et diffuser toutes sortes d'informations et de contenus. L'ordinateur et ses différentes interfaces sont des outils désormais associables les uns aux autres, formant une chaîne d'équipements et de réseaux, toujours mobilisables et utilisables. On peut constater le même phénomène face au corps, dans un devenir toujours plus efficient et généralisé des extensions corporelles ou intégrables, qui désormais sont de plus en plus en connexion, ou relayables à une multiplicité d'autres technologies. Sans doute le devenir hybride induit-il cette approche des nouvelles technologies en tant qu'outil potentialisable, face aux besoins et applications associables au corps. Dans une certaine mesure, celui-ci amène, sur un autre plan, une mise en question d'autres usages : certaines technologies, tout comme certains produits, sont utilisés dans un univers de consommation, qui n'est pas sans risque dans l'exposition à certains facteurs nocifs, ainsi que dans la confrontation à une obsolescence programmée.

⁵⁴⁷ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 268.

2.7) Du corps mutant au dispositif multimédia

2.7.1) Entre figure et forme hybride : le corps mutant dans l'art

Si l'hypertechnologie s'inscrit dans de multiples registres, elle favorise également une multiplicité d'activités et d'interventions artistiques, suscitant l'hybridation sur de multiples plans. Le *corps mutant* induit directement la relation aux technologies de l'hybridation, par la génétique, les greffes, implants et toutes sortes de possibilités de manipulation du vivant, allant des biotechnologies à la chirurgie plastique, jusqu'au clonage. L'hypertechnologie s'introduit dans le corps, peut le modifier et aller jusqu'à le soumettre, le contrôler, le corrompre, ou l'adapter. Si elle s'affirme comme un nouveau vecteur, l'approche et la question de l'hybride⁵⁴⁹, face au corps, ne sont pas sans poser de multiples interrogations et craintes, tout en se situant, aussi, paradoxalement, comme un espace médian ou transactionnel : entre le vivant et l'artificiel, la technologie et la nécessité du prendre soin, la confrontation entre deux espaces, le virtuel face au réel. Un corps oscillant entre la figure *post-human*⁵⁵⁰, d'une représentation toujours permanente du fantastique et d'une autre figure bien réelle, issue du grand récit. Celle-ci renvoie à une confrontation entre diverses identités où la technologie peut, jusqu'à maintenant, davantage séparer et diviser, en particulier la *culture de l'Occident* face à toutes les voix du monde. *Post-human* tisse cette inquiétude lancinante d'un corps en perte de repères et d'incarnation, dévoilant un trauma. Celui-ci est sans doute lié à la crise de l'Occident, et d'une époque, le postmodernisme qui s'achève, nous laissant présager l'émergence d'une nouvelle ère, celle du *monstrueux envisageable*, qui pourra se traduire dans le réel, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, par une pratique incontrôlée du clonage. On peut aussi évoquer la question d'un devenir préoccupant, en relation à une dévastation généralisée de l'environnement, qui n'est autre que notre cadre de vie, dont l'échelle est la terre.

⁵⁴⁸ Michael Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 170.

⁵⁴⁹ Bernard Andrieu, *Le devenir hybride*, déjà mentionné.

⁵⁵⁰ Titre de l'exposition qui a regroupé de nombreux artistes autour du questionnement du rapport du corps à sa nouvelle identité, lié au contexte des années 90, entre expérience génétique, corps assisté et virtuel, intelligence artificielle, chirurgie plastique et corps surexposé.

Dans une certaine forme de continuité, depuis l'art corporel et la performance, le corps s'affirme comme un enjeu d'expérimentation à part entière, un espace sujet toujours à réinvestir et questionner. D'une volonté de libérer le corps ou de l'affirmer comme un sujet autonome (les années 60-70), interrogeant les questions d'identités, de rapport à soi et à diverses formes de dominance, très vite le corps est également perçu comme un corps autre (à reconsidérer), un corps mutant. Le corps représentant l'hybride avait déjà été promu comme un outil d'action allant de l'intervention directe, en tant que matériau, comme Orlan, au support comme Sterlac, ou dans ces mécanismes de représentation à l'image des différents travaux de Aziz et Cucher, Robert Gligorov ou Lawick et Muller, Keith Cottingham et Catherine Ikam. La dynamique entre performance, cinéma et représentation, formulée par Mathew Barney, implique le corps comme élément structurant d'une œuvre protéiforme se jouant des univers baroques et de la science-fiction. Le corps s'hybride dans tous les domaines, entre expériences des biotechnologies ou représentations de corps-machines, à l'image de diverses possibilités de croisements, ou d'un usage des biotechnologies chez Pignon Ernest, de même que dans la représentation de la relation homme-machine comme chez Wim Delvoye au travers de ses *Cloacas*.

Si le *corps mutant* s'est imposé de manière indéniable dans l'art actuel, c'est aussi par ce qu'il se situe dans la continuation de l'expérimentation du corps en tant que support, matière et instrument. Dans une logique cependant différente de la performance, qui résonnait comme un acte de libération ou d'affirmation du corps en regard des contraintes socio-politiques et culturelles (contexte des années 60-80), le *corps mutant* est désormais davantage un corps morcelé, ou dépossédé, soumis à une désindividuation et à une déréalisation. Une perte d'identité singulière et significative, qui se manifeste par sa possible conversion dans un univers marchand, et aussi par un management ultra fonctionnel, assimilant le corps à l'objet, en relation à la

fonction à laquelle on l'astreint, ce qui inévitablement provoque une déshumanisation⁵⁵¹.

Une image troublée ou fictive de notre identité réfléchi par l'univers de l'hypertechnologie et de l'artificiel, qui marque une dualité : le virtuel et l'appartenance communautaire comme issues (illusoires), nous confrontant à un réel plus que jamais présent, en relation aux mutations en cours, notamment celle d'une instrumentalisation outrancière du vivant. Celle-ci peut correspondre, finalement, à la volonté d'affirmer, à nouveau, un rapport de prédation et dépréciation, s'agissant d'un capitalisme prédateur dans sa version néo-libérale.

Instrumentaliser le corps, instrumentaliser le vivant

Orlan

Sculptures-corps, images sur-théâtralisées ou performances corporelles et enfin opérations chirurgicales, la transformation du corps effective d'Orlan, notamment dans de nombreuses performances, dévoile la nature de sa démarche, allant jusqu'à paraître elle-même comme l'objet sculpté, en se soumettant à de multiples greffes et transformations. Elle réalise ce projet par l'usage de petites greffes de diverses parties du corps, correspondant à des emprunts à la culture occidentale, africaine et précolombienne. Ces transplantations sont apposées sur son corps, et le modifient, son visage devenant le symbole impensable de la figure hybride, imposant le trouble, la transgression des genres. Hyper-narcissisme, religion nouvelle, forme du fantastique, la croyance à une possible transfiguration du réel - "inventer un genre"⁵⁵² - joue ici de cette dimension délibérément excessive qu'Orlan utilise en se confrontant à la religion et la culture, et aux archétypes du corps.

⁵⁵¹ Comme Bernard Stiegler l'a diagnostiqué "dans la société hyperindustrielle toutes les formes de la vie humaine sont devenues des objets de rationalisation, d'investissement et de création d'entreprises économiques de services (...)". Bernard Stiegler & Ars Industrialis, *Réenchâter le monde. La valeur de l'esprit contre le populisme industriel*, Paris, Ed. Flammarion, 2006.

⁵⁵² Lydie Pearl, *Corps, sexe et art*, Paris, Ed. L'harmattan, 2001, p. 87 -97. "Orlan. Inventer son corps et son genre". Pour Lydie Pearl, inventer son corps correspond, concernant Orlan, à inventer un genre spécifique. Le corps est ici figuré par de multiples ajouts, et dans le même temps défiguré de manière ostensible.

Figure et forme hybrides sont ici mis en perspective de manière extrême, ce d'autant plus qu'Orlan se positionne entre archaïsme et cyberculture, même si sa logique d'intervention nous renvoie également, au travers de ses *opérations performances*, au modèle occidental, géo-économique, prônant la logique du *toujours consommable*, ce y compris concernant la question du corps (sujet terriblement actuel). Dans les diverses séries des *Self-hybridations*, l'artiste intervient cette fois-ci de manière conjointe sur son image, en utilisant des techniques de morphing très perfectionnées. Ce projet, qu'elle a démarré depuis 1998, et qu'elle continue depuis, a intégré une autre phase où le corps est cette fois *mis en scène* dans l'image, Orlan en explorant les stéréotypes (normes, standards, référents) dans les autres cultures. L'image, fortement hybride, au travers de laquelle la figure de l'artiste se transpose comme modèle à reconstruire indéfiniment, dévoile une plasticité du visage non sans intérêt dans la réflexion énoncée, mais dont le résultat proposé par Orlan est problématique. Orlan se déplace actuellement sur le terrain des nouvelles technologies, au travers de sa conception, récemment, d'une installation multimédia intitulée *Manteau d'arlequin* ou du dispositif visuel *Draps-peaux-hybridés*, marquant une plus grande présence des formes plastiques dans son travail.

Ernest Pignon

Ernest Pignon réalise des sculptures, en 1984, mêlant figure et forme hybride, qui sont réparties dans la forêt d'Uzeste, et qu'il nomme *Arborizène (sculptures végétales)*. Mi-synthétiques, mi-végétales, issues de recherche en biotechnologie, le procédé de la photosynthèse est utilisé par l'artiste et appliqué à ces sculptures en polyuréthane, auxquelles sont adjointes des cellules vivantes (cellules de micro algues). Celles-ci permettent à ces objets de se transformer et de se situer entre matière organique et matière artificielle, comme le souligne Florence De Mèredieu⁵⁵³. Ces sculptures évolutives sont ainsi mises en relation au milieu dans lequel elles ont été disposées. À cette pratique, on peut aussi ajouter celle du "colleur d'images"⁵⁵⁴, dans les années 70 : il intègre en quelque sorte des greffes d'images (imprimées sur du papier journal) dans l'espace urbain, directement

⁵⁵³ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 415-416.

sur des murs ou à divers endroits, en utilisant de surcroît des images référencées (des effigies de personnes célèbres) dans le domaine culturel. Lors du centième anniversaire de la Commune, il colle plus de deux milles sérigraphies (en noir et blanc et de grand format), investissant par ces multiples registres la rue comme support d'action⁵⁵⁵.

Stelarc

Stelarc adopte une tout autre posture, créant de véritable installation-performances dans lesquelles l'artiste intervient en combinant robots, prothèses, et Internet à son propre corps. Entre performance, nouveaux médias, et installation, son œuvre se transpose dans l'usage d'une multiplicité de médiums, qui souvent sont associés et interagissent, comme dans la performance *Ping body* (1996). Une performance où simultanément sont retranscrites, sur l'univers du net, des instructions (en réponse à des « pings » envoyés sur divers sites Internet par des spectateurs, en fonction d'un système de câblage), laissant son corps entièrement connecté et soumis à un contrôle de la machine, via une traduction électrique. Une performance donc réellement interactive, mais aussi démonstrative, comme dans *Exoskeleton* (1999), où Stelarc organise ses mouvements en relation à une machine-structure qu'il commande.

Edouardo Kac

Dans un même ordre d'idée, on peut citer diverses installations multimédias et performances d'Edouardo Kac, qui se sert des biotechnologies pour éprouver la relation entre biotechnologie, savoir, champ de la communication et art. A l'image des installations *Genegis* (1999) et *Uirapuru* (1996-99) ou *Time capsule* (1997), l'artiste touche à la question de l'interactivité et de la transgression des modèles pour formuler des propositions atypiques, mélangeant environnement naturel et virtuel. Dans certains projets, comme *Rava avis*, il associe vie organique, vie artificielle et

⁵⁵⁴ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op. cit., p. 55.

⁵⁵⁵ Florence de Mèredieu évoque, concernant Pignon Ernest, l'expression "travaille sur la peau des murs de nos villes", in Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit, p. 253. Ernest Pignon déclare à ce sujet " je travaille sur des villes, elles sont mon vrai matériau ; (...) il y a interaction entre mon image et l'espace-temps où je l'insère". Cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 465.

téléprésence, combinant l'installation dans l'espace d'une galerie et simultanément la transmission en réseau de ce que voient les spectateurs, par un dispositif technique⁵⁵⁶.

Christa Sommerer et Laurent Mignonneau

Dans diverses installations interactives, Christa Sommerer et Laurent Mignonneau utilisent la participation du spectateur, qui pénètre par le geste ces mondes virtuels, à l'image de *Croissance interactive des plantes* (1993), *Intro acte* (1995), *Life species* (1995), *Haze express* (1999). En 1996, ils conçoivent l'idée d'un manipulateur génétique avec *Gemma*, sorte de "machine à rêver", permettant comme l'indique Florence de Mèredieu, "d'essayer toutes les combinaisons formelles et aboutissant à la construction de formes hybrides"⁵⁵⁷. En 1997, ils transposent par la création d'un site Internet spécifique (*Life species*), le concept à la création et à la manipulation de formes sur internet; les visiteurs sont invités à envoyer des messages, contribuant à générer des créatures virtuelles, dotées d'informations spécifiques.

Mathew Barney

L'association de la figure et de formes hybrides dans l'univers de Mathew Barney est une constante, un lieu d'expérience. Son projet se déploie au travers d'une mise en scène des personnages, des lieux, des objets et des situations, dans de véritables performances-filmiques, que l'artiste capture par vidéo et photographie, et qu'il retranscrit ensuite sous forme d'installations touchant au protéiforme. Un univers fictionnel qui croît dans la démesure et l'excès, en référence au baroque et à la mythologie. Le monde de Barney est à la fois antérieur et futur, composé d'être monstrueux et asexués, de prothèses et sculptures en silicone, d'androïdes élégants, de bolides et équipements très design, constituant en cela un espace inclassable et de l'ordre du cinéma fantastique transplanté dans les arts plastiques. L'hybridation s'avère être une des problématiques qui sous-tend son travail. Celle-ci est à la fois liée aux temporalités, au corps, aux attitudes, et aux mises en situations souvent ubuesques ainsi qu'aux divers objets qui

⁵⁵⁶ Christiane Paul, *L'art numérique*, Paris, Ed. Thames et Hudson, 2008, p. 157-158.

intègrent ses propositions. Cette charge fictive que l'artiste inscrit dans ses projets est d'autant plus forte qu'elle est souvent issue des performances, et induit un ensemble général traduisant cet univers (vidéos, installations et photographies). L'artiste conçoit ce récit fictif qui se prolonge dans les cinq séries intitulées *Cremaster*⁵⁵⁸. L'utilisation de techniques et de divers procédés issus de très hautes technologies, ajoutés à des décors, à l'image de vidéos tournées selon le standard de films à gros budgets, montrent le souci de Matthew Barney de se rapprocher de l'univers cinématographique, et de susciter un autre rapport à l'image et au corps. Il inscrit ainsi son projet dans un espace singulier, celui de la science-fiction, et de la permanence d'une hybridation des pratiques et des contenus.

2.7.3) Le corps dans l'image

Aziz + Cucher

Les images photographiques de corps retravaillées sur lesquelles Aziz + Cucher interviennent, notamment la série *Chimera 1 et 2*, dans ce cas exemplaire, montrent une image de corps traitée sous forme de monstre composite, liée à une seule et même matière, se diffusant sur le corps. Le corps sculptural traduit une forme objet existant ici sur un simple fond noir, accentuant le traitement de l'image ainsi que sa nature artificielle et néanmoins fascinante.

Robert Gligorov / Dieter Huber / Gary Schneider / Via Lewandowsky

Robert Gligorov utilise dans *Orange face* (1997) la pratique du morphing, pour modifier l'épiderme de son visage par l'usage de la numérisation, en le transformant en peau d'orange. Dieter Huber réalise des images énigmatiques, notamment la série *Klone* (1997), où par le truchement du montage numérique, il obtient, à partir d'une forme végétale existante, une forme fictive. Gary Schneider conçoit des images volontairement ambiguës

⁵⁵⁷ Florence de Mèredieu, *Art et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2005 (2003), p. 146.

⁵⁵⁸ Le terme "Cremaster" évoque en lui-même la transformation d'un organisme hybride, créature fictive, qui pourtant s'est construit un monde bien à lui.

entre trace génétique et image photographique, avec la série d'images *Genetic self portrait hand* (1997) ou *Dried blood* (1997). Via Lewandowsky intègre à une installation une projection d'images montrant des fragments de corps étranges placés dans un paysage tout aussi peu réel, dans le projet *Komm stirb mit mir*(1998)

Harald Fuchs

Harald Fuchs conçoit des installations multimédia hallucinantes où projection et installation se caractérisent comme une seule entité. Il projette ou réalise des photographies représentant une forme d'organe corporel englobant un univers fantasmagorique empli de fragments et d'enveloppes translucides, comme dans son œuvre *Orte höherer Ordnung...*(2000)

Piero Steinle / Andréas Horlitz

D'autres artistes utilisent l'image en la retravaillant de manière singulière, on peut citer notamment la série *Étude de la vie des chimères* de Piero Steinle, ou les *codes génétiques* d'Andréas Horlitz, ainsi que l'œuvre intitulée *Autoportrait DNA*, (1998) mêlant image et signes, gravure et photographie.

Catherine Ikam

Catherine Ikam, dans les séries *Portraits virtuels en forme de collection particulière* (2005) ou *Fictious portrait* (1992), prolonge ses recherches sur les questions d'identité ainsi que de manipulation et simulation de l'image, par la perception et l'élaboration de formes de plus en plus artificielles, venant interroger le statut de l'image et les modalités de sa représentation. Le clone, image en creux du visage, ainsi que l'aspect laqué et surbrillant de la peau, renforcent cette dimension hybride d'un corps improbable. Dans la logique d'un questionnement des créatures hybrides, on peut citer aussi le travail photographique de Michel Egana, Anne Espéret, et Meyer Vaisman notamment.

2.8) La machine et le vivant

Wim Delvoye

Wim Delvoye élabore *Cloaca*, une référence de la machine hybride⁵⁵⁹, dont les variantes multiples et innombrables sont devenues un incontournable de la relation machine-corps. Machine, ou machinerie improbable, ce célèbre outil à fabriquer des sécrétions, à l'image de *Marble floor* (1999), est une version absolument saisissante de la machine qui se transpose en un organisme quasi vivant. Les *Cloacas* se matérialisent comme un dispositif, un complexe d'objets et de savoirs⁵⁶⁰, liés les uns aux autres, mais dont on peut remarquer que la fonction est aussi problématique que le statut. On peut retenir que de multiples propositions de cet artiste touchent à la question de l'hybride et notamment au croisement. L'œuvre *Caterpillar*, qu'il élabore en 2001, semble être un objet commun, mais par l'incrustation d'un motif transplanté, ce dernier se transforme en un objet absolument exceptionnel : une forme de "cathédrale" quasi moyen-âgeuse. Cette inscription du motif sur l'objet lui confère un statut de forme sculpturale, révélant un aspect problématique et en même temps précieux.

2.9) Multimédia et installation : revisiter la question du corps

La profusion de ce type d'expression concernant cette thématique est telle qu'il apparaît nécessaire de faire une sélection afin de ne mentionner que quelques cas exemplaires ou significatifs.

Lim Young Sun

Lim Young Sun, à l'occasion de l'exposition *Transformations*, a présenté *Room of the host* (1998-1999), une installation de plus de 200 petites fioles remplies de divers éléments représentant des organes ou tissus corporels, légèrement éclairés par un dispositif miniaturisé d'éclairages intégrés et non

⁵⁵⁹ Delvoye déclare "à son propos qu'elle est un cyborg, une hybridation homme-machine qui symbolise la condition essentielle, biologique de l'homme : on mange, on est mangé". "L'hybride", *Dits* n°1, Dir. Laurant Busine, Grand Hornu, Ed. Musée des arts contemporains & Filipson, p. 62.

⁵⁶⁰ Pour cette œuvre Delvoye a eu recours à la collaboration d'ingénieurs et de biologistes pour que ces diverses machines puissent effectivement réaliser ce que l'artiste souhaitait.

visibles. L'ensemble est suspendu aléatoirement dans un espace de manière à donner à cette installation une présence extraordinaire, où les "corps" sont aussi étranges que fascinants.

Tony Oursler

Tony Oursler intègre des fragments de corps, souvent des visages, qu'il dispose dans une logique sculpturale par une projection vidéo, qui s'incruster par exemple sur le corps de marionnettes (réalisées à partir de chiffons, de bois ou de paille), conférant à ses installations un aspect fortement théâtral. Ce trait est accentué par la diffusion de bandes sonores très marquantes, et d'images du corps en mouvement (perturbantes pour le spectateur), et souvent très prégnantes. Il s'en dégage une relation assez extravagante et irrationnelle, entre l'agencement des objets et la nature du dispositif dans lequel les images ont été positionnées dans l'espace.

Thomas Florchuetz

Thomas Florchuetz se sert également de fragments de corps qu'il intègre à des dispositifs spécifiquement adaptés, jouant au contraire sur l'usage de moyens restreints et de contenus très sobres, alliant parfaitement vidéo et forme du dispositif.

2.10) Dispositifs multimédias, devenirs multiples

2.10.1) De l'art multimédia à l'art multimodal

L'association et l'interpénétration de pratiques déjà présentes dans l'installation deviennent proéminentes dans l'installation multimédia, favorisant les croisements de tous types, ainsi qu'un art de l'expérimentation et du déplacement, incessant, des technologies, des contenus et des pratiques. L'installation multimédia se constitue entre la technologie et les pratiques multimédia dans une mobilisation accrue des interfaces, flux, captures d'informations de toutes sortes, mais également des formes de relations participatives et d'interactivité de tout ordre, générant des œuvres

de plus en plus mixtes et indéterminées. Du multimédia des années 90, progressivement on glisse vers un art multimodal, où toutes sortes de médiums, d'échanges d'informations, et de technologies de plus en plus sophistiquées sont agencés et mobilisables. Cette situation permet à l'art d'aujourd'hui encore davantage qu'auparavant de se constituer par la rencontre ou le télescopage de données, de pratiques, se déplaçant autant dans la performance que dans les dispositifs de toutes natures. L'art est de plus en plus lié à une idée de complète transversalité, une *médiatransversalité* de l'approche, tant de la création des objets que de leur conception, induisant une redétermination de la création artistique, dans une confrontation se jouant en relation au multimodal (en tant que plateforme et multimodalité dans l'art d'aujourd'hui) et au multidimensionnel. Celui-ci se profile aujourd'hui comme un marqueur d'une convergence des nouveaux médias, et d'une pratique de la reconversion, impliquant cette redistribution du *jeu* et de la *conception de l'art*.

Dumb Type / Asymptote

Les projections multimédias de Dumb Type associant projet chorégraphique, performance et dispositif multimédia où se croisent et s'enchevêtrent divers langages artistiques (théâtre, danse performance, vidéo, musique électronique), élaborant ainsi des installations ou performances complètement hybrides, définissent ainsi un art multimodal (induisant le multimédia comme pratique, comme technologie et dimensionnement dans divers univers). Dans un autre genre, Asymptote utilise une mixité de médiums, développant des images incluant des formes d'environnements multimédia parfois très spectaculaires, à l'image de *Flux 3.0 / Mscapes*, présenté à la documenta 11, ou en concevant des projets architecturaux dans l'espace virtuel, notamment en important la notion de morphogenèse de l'espace architectural au virtuel, dans lequel de nouveaux logiciels permettent aux formes de s'autogénérer.

Antonio Muntadas

L'artiste Antonio Muntadas, avec son installation *File room* (1994), a créé une archive de la censure, qu'il dispose dans une installation et par extension sur site Internet, mettant à disposition du public une base de données. Cette œuvre est interactive et évolutive, car le spectateur peut compléter cette archive en incorporant de nouvelles informations⁵⁶¹. Muntadas s'est fait connaître par ses multiples interventions dans le champ du multimédia, en introduisant l'art dans le champ de la communication et réciproquement, en se jouant des catégories et des nouvelles modalités de circulation, diffusion et fabrication de l'information, dont rendent compte ses dispositifs, où l'univers multimédia est partie prenante.

Jim Campbell

Jim Campbell, dans les réalisations de la série *5th, avenue cutaway 2* (2001), transpose des images issues de vidéos sur des panneaux à affichage LED, devant lesquels ont été disposées des vitres en plexiglas traité, traduisant le réel sous une couleur d'un rouge intense, entre abstraction et figuration. Ce principe confère à l'image un statut quasi-multimédia, alors que celle-ci a été simplement transmise sur ce dispositif.

Peter Kogler / Jean-Louis Boissier

Les dispositifs multimédias de Peter Kogler, notamment la série de projections sur les insectes et motifs, tout comme ses environnements visuels, s'intègrent à un espace global, en traduisant une forte relation au mouvement-son. Jean-Louis Boissier utilise le rapport interactif, notamment par un jeu de liaison texte-image, en questionnant les formes de narration d'un récit, à partir d'une dialectique se jouant dans la succession subtile des plans et de leurs contenus, comme dans *La morale sensitive* (2001) ou *Acrostic* (2002). L'installation peut, comme dans *La morale sensitive*, projet présenté lors de l'exposition *Future cinéma*⁵⁶², être un objet multimédia et en même temps un dispositif auquel participe le spectateur.

⁵⁶¹ *Troisième Biennale de Lyon d'art contemporain, op. cit.*, p. 178.

⁵⁶² *Future cinema. The Cinematic Imaginery after Film, Karlsruhe*, Dir. Peter Weibel & Jeffrey Schaw, ZKM & Mit Press, 2003.

Arnold Dreyblatt

Arnold Dreyblatt, dans de nombreuses installations, à l'image de *The recollection mechanism* (1998) et *Artificial memory* (1999), intègre le multimédia en combinant un flot d'images à des structures ou des espaces, sur lesquels s'inscrivent diverses formes d'archives. Son œuvre se joue dans une dimension alliant visuel et textuel, souvent très impressionnante, à l'instar des œuvres présentées à Berlin, pour la grande exposition *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*. Il combine dans certain cas dispositif et performance, comme dans l'œuvre *From the archive* (2003), en transformant le lieu d'exposition en un espace de lectures collectives, une performance interactive où les spectateurs sont immergés et impliqués dans l'événement.

Charles Sandison

Charles Sandison réalise des projections d'une multitude de mots ou de signes visuels en se servant de programmes informatiques, à partir desquels il utilise un jeu aléatoire et des simulations, par lesquels se construit un déplacement quasi-incessant d'éléments lumineux identiques dans l'espace, y compris dans de très grands dispositifs urbains. L'image mouvante matérialise une forme de dispositif scénique, toujours reconçue de manière saisissante, soit en investissant totalement l'espace d'exposition, soit en créant des dynamiques formelles en relation à des objets .

Yann Beauvais

Yann Beauvais, dans l'œuvre *Tu, sempre* (2002), superpose de multiples informations et images. L'interpénétration et le mouvement des projections, renvoient texte et visuels au champ de la communication, et à un registre de montage et d'écriture singulier, où de manière incessante se relient mots et images, plans et espaces, par une sorte de modulation des informations. Une oeuvre où tout se joue dans le flux, la vitesse et l'incrustation des données.

2.11) L'hybride et le corps : le corps organique

2.11.1) Forme et figure hybride, permanence de la dialectique

Le corps dans certaines œuvres nous montre la présence de la dialectique figure-forme hybride, traduisant sa permanence et sa résurgence dans l'ensemble des périodes de l'art. Dans l'art actuel, la question de l'hybride et du corps se définit essentiellement sur deux plans, d'une part la relation aux biotechnologies par un corps mutant, devenant un *quasi objet* au sein de l'environnement de la machine et de l'hypertechnologie, d'autre part *un corps scénarisé, outil d'expérimentation*, qui s'inscrit dans la filiation de l'art corporel et du body art. Une filiation où le corps avait émergé comme instrument d'expérience et de questionnement de la société, et des logiques sociétales. Le corps, dans l'art d'aujourd'hui, lié à la *performance plurielle* ou à son image (désormais plasticienne), est un corps bien moins mis à l'épreuve - de lui-même ou face aux idéologies et à la puissance des codes et normes -, mais davantage interrogé quant à ses multiples relations à la représentation et à ses normes, ainsi qu'à une exploration le confrontant aux autres langages artistiques ou non artistiques. Ceux-ci contribuant à affirmer cette pluralité de la performance et sa capacité à définir de nouveaux champs d'investigations.

Ce corps devient aussi, par extensivité, le corps de l'animal (le devenir animal), ainsi que du vivant et du monde, englobant toute forme vivante qui peut potentiellement devenir le sujet ou la matière à expérimenter dans l'œuvre. Ce corps-matière peut, comme pour la performance, être un objet de croisements divers, évoquant en cela l'influence de l'univers des nouvelles technologies ou la présence d'un récit fantastique encore possible, en revisitant l'univers de la mythologie et du bestiaire antique.

Le corps, en tant que masse organique, dévoile une modélisation ou interprétation du vivant, lui permettant de devenir matière, matériau et matérialité d'une nouvelle forme d'œuvre. La question de la greffe, du

croisement et de la combinatoire deviennent ici essentielles, en se manifestant dans une dimension sculpturale ou en se comprenant dans des dispositifs mixtes et composites, par une sorte d'alliage entre des médiums et des gestes artistiques divers.

2.11.2) Évoquer le corps ou le travestir

Thomas Grunfeld

« L'Art est un hybride », aspect directeur du projet de Thomas Grunfeld, regroupe une multitude d'œuvres où le croisement littéral entre deux domaines, l'un toujours aggloméré à l'autre, induit la greffe comme outil de recomposition de la forme, que celle-ci se transpose dans la production des objets, des sculptures ou des installations. Le mélange des formes d'animaux empaillés, qu'il recombine dans sa série *des Misfits*, reprend en cela le principe de la taxidermie, lui permettant de créer des figures hybrides à chaque fois singulières. Son projet marque un travail qui, résolument, oscille de la figure vers la forme, interrogeant le statut de l'objet autant que de la sculpture. Une conception que l'on retrouve de manière plus prégnante encore dans ses peintures, où il juxtapose, par exemple, des yeux symbolisant la métamorphose et l'ambiguïté de l'image (*Eye painting* - 1995). Il réalise également des sculptures-organismes à l'image de *Drei grosse Braune* (1998). L'artiste s'impose ainsi une logique du détournement qu'il applique systématiquement, dévoilant la problématique hybride en tant qu'élément constitutif de son œuvre.

Joan Fontcuberta

Dans une autre dimension, le "bestiaire fantastique" de Joan Fontcuberta représente l'univers que met en scène l'artiste, préalablement, avant de réaliser ses photographies. À partir d'animaux assemblés en collaboration avec un taxidermiste, Fontcuberta invente de nouvelles créatures⁵⁶³, qu'il

⁵⁶³ Selon le propos de Fontcuberta : "la véritable origine de ce bestiaire n'est pas claire ; le manque d'information nous conduit à opérer par spéculation : sommes-nous devant des monstres naturels... ou devant des créatures préhistoriques qui pour des raisons qui nous échappent n'ont pas évolué

dispose de manière très méticuleuse dans le paysage, accentuant l'effet de décalage et l'aspect fantastique que manifestent ses images. *Orogenesis*, de la série *Paysage encryptés* (2002), dévoile un paysage revisité à partir de scanners (de documents divers à usage sécuritaire). Cette image est ici reconvertie par l'utilisation d'un logiciel qui la reconstitue, à partir de fragments, devenant une sorte de paysage quasi réel et cependant simulé, laissant paraître une "inquiétante étrangeté"⁵⁶⁴, pourtant fascinante.

Cindy Sherman

Cindy Sherman conçoit avec ses *Untitled films Stills* (1977-1980), vers la fin des années 70, les bases de son travail sur la composition photographique. A partir de performances tirées d'un univers cinématographique, elle réexplore le corps, son corps qu'elle transpose dans une multitude de scénarios. Cindy Sherman devient *ce corps autre*, qui sans cesse éprouve diverses vies, diverses possibilités de se confronter à d'autres réalités. Les images qu'elle produit sont ainsi marquées dès le départ par l'univers de la performance, auquel elle se rattache d'emblée. Elle expérimente l'univers théâtral, qu'elle transpose dans celui du film et de la photographie, notamment par la rigueur de la mise en scène, ainsi que l'impératif de questionner et mettre en relief les modalités sociétales et les logiques identitaires qui interfèrent dans chaque *composition*. La transfiguration du modèle devient une constante dans son œuvre. Ses autoportraits (qui n'en sont pas), singularisent la volonté d'utiliser le détournement de la représentation par recontextualisation, comme principe d'action - de la série *Disasters* (1986-1989), aux séries *History portraits* (1988-1990), *Horror and Surrealist pictures* (1994-1996), *Office killer* (1997), *Mask* (1994-1996) et *Clowns* (2003- 2004). L'univers cinématographique imprègne particulièrement certaines séries d'images, notamment celles évoquant l'horreur, la question des prothèses, mais où le corps reste toujours omniprésent, comme dans la série *Sex pictures*.

"(Communiqué de presse, galerie Zabriskie 1987), Cité dans Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op.cit., p. 376.

Pierre et Gilles

Chez Pierre et Gilles, la photographie est retouchée à la peinture. L'usage de la théâtralisation de l'image est volontairement accentuée par ce procédé, donnant souvent un aspect monstrueux, ou anormal, de la représentation des corps, que ces deux artistes interrogent inlassablement dans une mise en scène parfois très criarde. Le médium photographique est utilisé en référence à la *peinture de genre*, mêlant un univers autour de la représentation du sujet, oscillant entre une imagerie populaire kitch et une sur-théâtralisation de l'image, qui souvent se veut outrancière.

2.11.3) La modélisation du vivant ou la présence du corps organique

Jan Fabre

Sculptures ou interventions murales⁵⁶⁵ formées d'assemblages de corps d'insectes, les installations, sculptures et objets de Jan Fabre transposent cette matière-corps, forme animale magnifiant une autre approche de l'art. L'artiste s'empare de cette matérialité pour composer des formes sculpturales ou visuelles, tout aussi étranges que fascinantes, liant la matière organique à un monde de formes ou d'objets. Il recouvre également au stylo à bille une multitude d'objets et de peintures ou tentures gigantesques, notamment des œuvres monumentales d'un bleu toujours intense et qui nous laissent entrevoir une relation à un acte poético-théâtral, celui de fonder une unité dans son univers spécifique, entre arts plastiques, théâtre et danse. Metteur en scène et chorégraphe, son œuvre est sans cesse empreint de déplacements, d'un registre vers un autre, mêlant dans ses différentes

⁵⁶⁴ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004, p. 138.

⁵⁶⁵ Une des œuvres les plus célèbres de Jan Fabre est son intervention dans la galerie des glaces du Palais Royal à Bruxelles où, pour l'occasion, il a recomposé le revêtement du plafond par un paysage composé en fait d'une étonnante fresque de scarabées de différentes tonalités de vert.

propositions : l'absurde, la part animale, la notion de métamorphose, faisant résonance à une problématique *du vivant*⁵⁶⁶ qui domine toute son œuvre.

Huber Duprat

Dans un même registre, Huber Duprat compose des œuvres faites à partir de divers éléments allant du monde minéral, végétal, à l'animal, s'intéressant particulièrement aux objets mystérieux créés par la nature (*Naturalia*), ainsi qu'au processus qui marque leur apparition. L'artiste ne crée plus nécessairement l'œuvre : les larves aquatiques de tricoptères forment elles-mêmes leurs étuis, ici à partir d'or et de pierres précieuses que celui-ci a substitué aux matériaux traditionnels utilisés par ces insectes. Il conçoit des formes plastiques où sans cesse la dialectique intérieur-extérieur de l'objet renvoie à un corps organique, à l'image de *Nord (1997-1998)*, réalisé en plaquettes d'ambre, qui par leur assemblage évoque une forme quasi vivante.

Toni Grand

Toni Grand, dans une autre mesure, réalise des sculptures quasi organiques, recouvrant de polyester la pierre, le bois, ainsi que le poisson pour réaliser des structures toujours assez énigmatiques, qu'il questionne chaque fois diversement, comme dans l'œuvre *Sans-titre (1990)*, présentée sur le mur comme un objet. Ces sculptures aux formes pourtant très minimales n'échappent pas à une dimension plus complexe, car elles rendent visibles et perceptibles des morceaux de matières fossilisées, une sorte de corps organique, donnant l'impression qu'elles s'apparentent à une forme de croisement, entre un aspect tendant au réel et une structure formelle toujours en devenir.

Wolfgang Laib

Wolfgang Laib, connu pour ses installations de *Pierres de lait* ou sa célèbre intervention au sol, au CAPC de Bordeaux, lors de laquelle il réalise un geste incroyable, en concevant une œuvre (de nature géométrique), faite essentiellement d'un seul matériau jaune, qui irradie l'espace, le pollen, qu'il

⁵⁶⁶ Malgré la présence, dans certaines œuvres par exemple, de centaines d'insectes morts, l'œuvre se

a préalablement collecté. Il le dispose simplement sur le sol, sous la forme d'un carré géométrique. Cet emploi d'une matière organique, qu'il a méticuleusement prélevée et qu'il réutilise, et en quelque sorte transfère dans l'espace d'exposition, est récurrent dans son œuvre. *Pierres de lait*, *Carrés de Pollen* ou *Passages de cires*, montre cet intérêt pour une autre matérialité de l'œuvre ainsi que pour une relation à la pensée orientale. Une pensée méditative que l'on retrouve dans son usage minimal et rigoureux des matériaux agencés, autant que dans la forme des structures ou sculptures très dépouillées qu'il élabore.

III) Les arts du monde et l'hybridation : vers une nouvelle géostratégie de l'art

3.1) L'art contemporain et les arts du monde

Ouverture décisive vers d'autres cultures, d'autres ailleurs, ou mouvement général de mondialisation, les deux phénomènes sans doute se conjuguent et s'inscrivent dans un même mouvement depuis les années 90, où l'art contemporain amorce une mutation importante et inédite. Celle de révéler à la fois de véritables scènes artistiques extra-occidentales, disséminées sur l'ensemble de la planète, mais également de manière quasi simultanée, de consacrer sur la scène internationale de l'art la production de nombreux artistes ayant pour particularité d'avoir des origines très diverses. Certains d'entre eux ayant eu un parcours fait de migrations diverses, ou des origines non-occidentales, se sont progressivement imposés et ont été reconnus sur la scène internationale de l'art, à la faveur d'une ouverture conséquente. Sans doute l'élargissement des échanges, des partenariats de tout ordre et la multiplication de zones de contacts⁵⁶⁷, la perméabilité des

voit en lien étroit au vivant.

⁵⁶⁷ Mary Louise Pratt les définit comme "des espaces sociaux où les cultures se rencontrent, se heurtent et se confrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques, comme le colonialisme, l'esclavage ou leurs conséquences telles qu'elles sont vécues

frontières, associés à une logique identitaire (interroger son identité pour proposer une création contemporaine, sous divers registres, en capacité de constituer un art contemporain) s'affirmant dans les cultures extra-occidentales, a favorisé l'avènement d'une nouvelle ère.

Un univers se jouant dans une dimension critique, relayée par la post-colonisation, un phénomène d'émancipation, la mise en crise des normes, des systèmes et des hiérarchies, ainsi que l'effondrement des grands récits idéologiques. À cela s'ajoute une propension à l'immatériel et à une temporalité de l'information se jouant de plus en plus dans l'instantanéité, le temps réel, ainsi qu'une mise en question du modèle occidental, comme modèle de la globalisation. Un phénomène qui déstabilise les conventions du post-modernisme avant même qu'il ne soit confronté à une crise écologique majeure, laquelle sera sans précédent, face aux multiples enjeux de notre devenir commun.

La présence des artistes issus de tous les continents a ainsi provoqué un effet d'accélération dans l'irruption de cet art extra-occidental, et affirmé d'autres perspectives, dont notamment l'enjeu de l'hybridation, par un télescopage accru des cultures, bouleversant notre conception de l'art par les influences de la sphère non occidentale.

Si l'art moderne avait, bien auparavant, été déjà fortement influencé par la découverte des arts du monde, notamment par le biais de la diffusion de productions culturelles traditionnelles par différents moyens, en particulier par l'inventorisation d'un patrimoine d'une richesse et d'une diversité insoupçonnées, dans le domaine de l'art, le mouvement n'avait été cependant perceptible que dans un sens. De surcroît, celui-ci ne permettait pas de recevoir l'art primitif et l'art moderne selon une même approche des catégories⁵⁶⁸. L'art moderne demeurait en Occident le seul terrain de cette détermination de l'art, qui n'affectait pas les autres cultures. Le métissage

dans de nombreuses parties du monde aujourd'hui". Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, London – New York, Routledge, 2008.

Mary Louise Pratt, "Arts of the contact zone", *Profession 91*, New York, MLA, 1991, p. 33-40.

⁵⁶⁸ Jacinto Lageira, *L'image du monde dans le corps du texte*, tome 2, Bruxelles, Ed. La lettre volée, 2003, p. 104-105.

dans les cultures extra-occidentales ne se manifestait que sur des objets problématiques, pour ce qui concerne les formes de création (à l'exception de l'art moderne). Ce en raison d'une capacité ambiguë, voire perverse, à vouloir assimiler toutes les cultures à la nôtre, dans la continuité du colonialisme, y compris en qualifiant des objets non artistiques comme artistiques, alors que ces derniers étaient liés davantage à une culture et à des rituels, ajoutant ainsi une confusion supplémentaire.

3.2) Une nouvelle géostratégie et géopolitique de l'art

Depuis la fin des années 90, de manière marquée, bien au contraire, se dessine un déplacement des centres d'intérêts de la création contemporaine, non plus vers un seul lieu d'influence et de diffusion, l'Occident, mais vers l'émergence d'une multitude de périphéries et de lieux divers. Cette situation provoque un brassage sans équivalent des signes et objets culturels, qui voyagent et migrent partout dans le monde, tant par les réseaux d'informations et de communications, que sur ces nouvelles scènes de l'art. Ce mouvement est devenu, dans une seconde phase, incontrôlable, avec l'émergence de nouvelles puissances économiques érodant le socle idéologique de l'Occident, comme système dominant et exclusif, tant au niveau des valeurs que de la culture, dans le contexte postérieur aux années 2000, même si la globalisation qui s'applique est encore une des conséquences de l'approche occidentale, et de son emprise à l'échelle du monde.

Dans l'art international, on retrouve désormais une production de plus en plus hétéroclite et diversifiée, et une nouvelle approche des lieux d'art et des biennales internationales qui s'ouvrent, progressivement, à cet art mondial, venu de Chine, du Japon, d'Inde, du Brésil, du Mexique, de l'Afrique et de multiples périphéries. De la tentation exotique ou anthropo-ethnologisante, voir pseudo-historique souvent très connotée, on est ainsi passé à une volonté de comprendre la diversité culturelle et artistique, dans toutes ses constantes et ses singularités, en remarquant les multiples formes de

translations qu'amènent les cultures du monde dans l'art actuel. Ceci y compris en relayant le point de vue de l'autre, par l'arrivée sur la scène internationale de multiples commissaires d'expositions ou de spécialistes de l'art, proposant d'autres approches et points de vue sur l'art et le réel.

Progressivement une redétermination de l'identité même de l'art s'affirme, face à la mondialisation. Cet entrechoquement et dialogue entre cultures de divers pays, et un art contemporain historiquement marqué par des formes d'art liées à l'appréhension occidentale, génèrent aujourd'hui de nouvelles possibilités, et notamment une hybridation forte entre des pratiques, des savoirs, des identités et des contenus très divers. La création contemporaine, issue de l'ensemble de la planète, engendre de nouveaux objets, produits de ces divers croisements, mais également de l'irruption de propositions insolites dans notre culture, vectrices d'un ailleurs, porté, et de plus en plus relayé chez nous. Cet art extra-occidental affirme ainsi progressivement ses potentialités hybrides, ce trait d'union où se matérialisent d'autres types d'approches de l'art, concernant tous les domaines de la culture, du son aux arts visuels, des installations à l'art multimédia, de la littérature à la danse contemporaine.

Sans doute l'entrechoquement se situe-t-il aussi dans cette insertion et irruption de l'ailleurs ici en Occident, où dialoguent et s'imbriquent des formes très hétérogènes, apportant le sentiment d'une culture mixte et profondément composite, que l'on ressent de manière encore plus intense dans les domaines de la musique et de la danse contemporaines. Ce mouvement de réciprocité s'est aussi transposé dans les concepts politiques, par la généralisation des approches transnationales et multiculturelles, qui ont investi et estompé le rôle, voire la fonction des états-nations (dans une partie de la planète), et où toutes les identités culturelles sont davantage interdépendantes et tournées vers un modèle régional (les régions du monde). Cette situation s'impose aussi sous d'autres aspects par une interconnectivité permanente. Très souvent, différentes cultures se superposent ou se confrontent dans un espace, entre communautarisme et multiculturalisme, dans des contextes parfois instables. Cette situation de

fractionnement des identités a aussi été amplifiée par les phénomènes de métissages, créolisations multiples, et par une sphère mondiale de l'information, où transite un ensemble de signes visuels provenant de cultures très différentes, produisant une circulation incessante des idées et des contenus.

On peut identifier le fait que l'ère post-coloniale, y compris en relation à la chute des blocs, a participé à cette extériorisation, ou plutôt révélation, d'un monde constitué d'innombrables mosaïques culturelles et de formes diverses de pensées, qui jusque-là avaient été minorées, contenues, ou tout simplement ignorées.

Cette nouvelle approche, conciliant terre et mondes, implique la reconnaissance des diverses ontologies comme composantes d'un monde, telles que Philippe Descola les a définies et nous engage à les observer, de même que le rôle majeur des formes de pensées les plus diverses, induisant une nouvelle approche à la fois totalisante - le tout-monde⁵⁶⁹ d'Edouard Glissant -, mais aussi fragmentaire et parcellaire, fondamentalement composite, de ce que l'on pourrait nommer une conception *terre-monde*. Une approche impliquant de voir et reconnaître la coexistence de ces mondes de pensées et des différents systèmes qui régissent le vivant, et façonnent, en fait, notre véritable identité (tant également face à notre monde que face à la terre), qui se joue davantage du côté d'une conscience métisse, que d'une visée exclusive. Celle-ci marquerait l'irruption d'une vision et identité fragmentaires, complexes et profondément multiples : ces identités ne se comprendraient pas dans une approche totalisante, mais se complèteraient en formant une intrication, une hypercomplexité, un nomadisme de la pensée. Concevoir la complexité rejoint ici le projet utopique, une pensée de l'infini que revendiquaient les premiers romantiques et qui a été le socle de cette première modernité, traduisant une pensée de la complexité présente *en nous*, qu'incarne et représente l'art en tant que domaine, mais également la présence des *autres diversités et multitudes*. Cette conception terre-monde induirait une *pensée de la conciliation* comme alternative, s'opposant

⁵⁶⁹ Edouard Glissant, *Le Tout-Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

à une idéologie de la standardisation et uniformisation, affirmant une violence indicible, et historiquement marquée, se déplaçant du religieux (l'Inquisition) à la science, puis au politique, et aujourd'hui à une idéologie régnant dans une conception de l'économie.

3.3) La crise des milieux et du modèle occidental

"Mais bientôt, nous aurons achevé la modernisation, liquidé ces îlots, et nous serons tous sur une même planète, tous également modernes, tous également capables de profiter de ce qui seul échappe pour toujours à la société : la rationalité économique, la vérité scientifique, l'efficacité technique."⁵⁷⁰

Bruno Latour (1991)

La mondialisation, lieu d'une nouvelle intensité d'échanges et de possibilités, y compris en renouvelant la conception de l'art, peut devenir, et en ce sens incarner "un formidable levier d'inventivité culturelle", comme le souligne Arjun Appadurai⁵⁷¹. Mais la mondialisation comporte aussi un autre versant, un risque majeur, celui de la dévastation : une altération sans précédent de l'hypercomplexité et de l'architecture des milieux, due à la globalisation et ses standards. Celle-ci devient une menace contre toutes les cultures minoritaires et traditionnelles, marginales ou parcellaires, et à terme met en cause l'existence même de l'humain, autant que du champ du vivant dans son ensemble.

Les cultures du monde, que l'Occident aura cherché pour la plupart à dévaster et dominer, depuis des siècles, par une politique d'hégémonie, qui perdure quasiment jusqu'à l'heure actuelle sous d'autres formes, nous obligent à inverser cette approche. Seule la crise profonde que nous traversons aujourd'hui nous incite, plus que jamais, à repenser le modèle occidental et à mettre en cause le fait que nous puissions demeurer dans un

⁵⁷⁰ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, op. cit., p. 179-180.

⁵⁷¹ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Ed. Payot, Paris, 2001 (trad. 1996).

modèle global de cet ordre. Ceci implique un changement d'attitude, qui sera inéluctable face à la question de la sauvegarde des milieux, la terre, la biogée, telle que la nomme Michel Serres⁵⁷². Nous serons contraints à redéfinir notre relation à notre environnement et aux cultures des autres peuples. On remarquera que seule la culture portée par l'art moderne et contemporain (ainsi que les autres champs d'expressions artistiques), aura désigné une autre voie, une autre perception et appréhension du réel, face à un ethnocentrisme très répandu et une vision exclusive. Celle-ci, en marginalisant l'art, aura marqué *la défaite de la pensée en Occident* face à l'histoire. *Le siècle rebelle*, tel que le nomme Emmanuel de Waresquiel, situe en fait un modèle d'une contre-culture rebelle et insolente, confrontée et se confrontant à l'histoire, mais dont la portée, paradoxalement, aura été en grande partie peu propice à une autre organisation de nos sociétés.

Sans doute faudra-t-il comprendre et mettre en perspective une autre histoire de l'art, ouvrant à d'autres problématiques et à d'autres lectures, que nous n'avons sans doute pas voulu voir, à celle de *la pensée métisse*, où les objets aussi bien que les approches (de l'art) divergentes prolifèrent⁵⁷³, comme Serge Gruzinsky l'a mis en évidence, de même qu'à une autre histoire de l'histoire de l'art, que revendique Jean-Hubert Martin⁵⁷⁴. *Planète métisse, La fabrique des images*, deux expositions importantes ont contribué, récemment, à nous dévoiler d'autres perspectives historiques, permettant la compréhension d'une autre lecture des enjeux présents. De multiples objets issus de divers horizons, qui avaient été négligés ou délibérément peu étudiés, n'entrant pas dans nos catégories ou dans la construction de notre approche des faits, nous invitent à remettre en cause nos cadres conceptuels et à réexaminer nos catégories d'approches. Observer le passé, au travers de ses diverses trajectoires, y compris non linéaires, hasardeuses ou insolites, peut produire une relation plus complexe, ce qui explique ce regain d'intérêt, actuel, pour ce type de recherche, qui exprime sans doute

⁵⁷² Michel Serres, *Biogée*, Paris, Ed. Dialogues, 2010. Voir également du même auteur, *Temps des crises*, Paris, Ed. Pommier, 2009, p. 40.

⁵⁷³ Serge Gruzinsky, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 316 et p.11. Comme l'indique Serge Gruzinsky, "les terres métisses sont immenses et invitent à de nouvelles explorations. Elles exigent de longs voyages à travers les sources et les disciplines, les passés et les continents. "

⁵⁷⁴ Martin Jean-Hubert, "L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art." Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès. Déjà cité auparavant.

aussi une volonté de comprendre et cheminer autrement dans et face à notre présent.

Sur le plan de l'art, comme s'interroge Antonio Negri : "que peut bien vouloir dire agir de manière artistique"⁵⁷⁵, face à cette réduction corrélative du monde, ainsi qu'une certaine forme de désenchantement et une disparition des utopies, auxquelles on assiste, sans doute reconsidérer notre position, y compris comme il le propose : "construire un nouvel être, réfléchir vers l'intérieur – vers l'existence des singularités – l'espace global"⁵⁷⁶. Sans doute, mais pas seulement, car cette approche de Negri n'est que relative, puisque nous n'avons jamais vraiment exploré le monde qu'au travers de notre regard, alors qu'il s'agit précisément de l'observer d'un autre point de vue et au travers d'autres regards, ainsi que par la construction de nouveaux récits, autant historiques qu'anthropologiques, dont l'exposition peut être l'un des ressorts.

3.4) Une contre histoire, ou l'avènement d'un nouveau modèle dans la période de l'art actuel

3.4.1) L'exposition, comme lieu de nouvelles dynamiques

Des *Magiciens de la terre*, organisée par Jean-Hubert Martin en 1989, à Documenta X et XI de Kassel (datant de 1997 et 2002), l'effet de décentrement géostratégique et géographique, dans l'art contemporain et plus généralement dans la culture, se propage et se généralise par l'apparition et la constitution, dans cet ailleurs, d'une diversité de scènes artistiques dans le monde entier. Ce phénomène se situe bien au-delà des expositions organisées en Occident, et qui présentent l'art non occidental. La création de festivals, de biennales, et de réseaux d'acteurs, qui avait commencé dans les années 80, comme le rappelle Marie-Laure Bernadac⁵⁷⁷,

⁵⁷⁵ Antonio Negri, "L'art et la culture à l'époque de l'empire et aux temps des multitudes", in *Trésors publics, op. cit.*, p. 287.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 287.

⁵⁷⁷ Marie-Laure Bernadac, "L'art contemporain à l'ère de la mondialisation", in *Le monde de l'art*, Paris, Encyclopædia Universalis, France S.A., 2004, p. 684-688.

s'accélère et s'étend. De nouveaux lieux d'expositions, réseaux d'informations et musées émergent, décuplant ce phénomène, qui aujourd'hui a atteint une échelle mondiale. De l'Asie à l'Afrique, de l'Amérique du Sud, aux pays de l'Est et aux pays arabes, l'irrigation de nouveaux réseaux de l'art contemporain est sans doute un des éléments les plus significatifs d'une création contemporaine protéiforme, incluant une culture qui dorénavant sera métissée. Une création qui n'est plus attachée à un seul centre de gravitation, même si les leviers de la culture dominante, l'Occident et son système de valeurs que propage le néolibéralisme, sont encore très présents. Un système économique et politique qui provoque de nouvelles tensions, voire aussi des formes de repli identitaire ou des nationalismes aigus, potentiellement dangereux, mais également de nouvelles formes de résistances, pour repenser le local en même temps que la diversité, dans une dynamique non globale.

Ce qui se concrétise sans doute dans cette situation nouvelle, qui correspond à la mondialisation économique, est un facteur d'importation massive des normes, valeurs culturelles et idéologiques, ainsi que l'imposition de la standardisation (et d'un monde d'images qui relaie cette volonté de normer), sous l'effet de la dominance des industries culturelles et de leurs valeurs⁵⁷⁸, que révèle la culture *mainstream*. Celle-ci est agglomérée à la volonté de toute puissance de certaines élites, qui se traduit par une approche de la sphère de l'économie et d'un système d'hyperspéculation, corrélés à une surexploitation des milieux et des individus, qui consacrent un système hégémonique. De l'autre, les micro-résistances, les luttes diverses, la conscience du tout-monde, la volonté de s'immerger dans une culture faite d'emprunts et de télescopages, et de se projeter surtout dans une nouvelle identité face à *l'éloge de la dévastation*.

⁵⁷⁸ Frédéric Martel, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Ed. Flammarion, 2010. Comme l'auteur le précise en conclusion : "l'ensemble de ces mutations géopolitiques se trouve amplifié par la dématérialisation des contenus et le basculement dans l'ère numérique. Cette enquête, dont le premier sujet était la production et la diffusion de l'information et de la culture mainstream à travers le monde, est aussi, en creux, constamment et inévitablement, un ouvrage sur Internet et sur l'avenir des industries créatives à l'âge de la diffusion numérique. Les deux phénomènes, celui de la culture mondialisée et celui d'Internet, s'observent parallèlement car, dans

Cette situation de prolifération des risques et de dérivation générale, qui induit l'effondrement du postmodernisme, nous conduit, peut-être, à ce que l'on pourrait appeler *l'amodernisme*. Les valeurs et phénomènes de créolisation et de métissage des *savoirs en mouvements*, ainsi que des *savoirs mondes*, deviennent essentiels, comme Edouard Glissant l'avait pressenti, pour repenser notre relation⁵⁷⁹ à la terre. Une "archipelisation du monde"⁵⁸⁰ qui affirme les différences, les divergences, l'extraordinaire morcellement des espaces... mais aussi les unions, les flux, les migrations, les mélanges de toutes sortes. Nous ne sommes plus, en effet, dans un métissage comme *objet problématique et précaire* (lié à la colonisation et son histoire, telle que Serge Gruzinsky l'aborde dans *La pensée métisse*), mais dans un échange constant, une oscillation et une affirmation de pluralités des cultures et des systèmes de pensées. Notre système de pensées, de valeurs et de représentations ne pouvant s'appliquer aux autres, car les autres ontologies⁵⁸¹ sont porteuses, chacune, de valeurs et paradigmes différents. Les différenciations relevées par Philippe Descola peuvent aussi nous aider à mettre en cause ce régime et ce modèle de partition du monde créés par l'Occident. Une partition qui repose sur une construction arbitraire, que Descola nomme - en désignant le modèle occidental (depuis la Renaissance) -, le *naturalisme*⁵⁸², qui lui-même a produit et façonné, en réaction à des catégorisations trop rigides, cette multiplication de formes ou objets inclassables, d'où la prolifération des hybrides que Bruno Latour a

les deux cas, les frontières disparaissent. La grande nouveauté du début du XXI^e siècle est la conjonction de ces deux phénomènes" (p. 440).

⁵⁷⁹ Edouard Glissant, *Traité du tout Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1997, et *Poétique de la relation : poétique III*, Paris, Ed. Gallimard, 1990, et le roman intitulé *Le tout-monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

⁵⁸⁰ Edouard Glissant précise : "j'appelle cette pensée, pensée archipélique", dans *Poétique du divers*, "une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture". Voir à ce sujet *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34 et p. 36. Glissant évoque une "archipélisation" du monde qu'il oppose à un "système continental" qui pendant longtemps a dominé et structuré la pensée. L'archipélisation est ainsi à mettre en perspective face à l'émergence de ce que Glissant nomme une "totalité monde".

⁵⁸¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Ed. Gallimard, 2006, p. 176, p. 323, p. 382-383. L'auteur distingue quatre ontologies en définissant des "modes d'identifications" qui sont les dispositifs permettant de contruire ces ontologies et les types de collectifs qui leurs sont associés, ainsi que des "modes ou schèmes de relations" qui s'apparentent à des configurations locales, qui se jouent aussi sur différentes formes d'organisations (états, nations, tribus...). "Ces principes d'identification définissent quatre grands types d'ontologie, c'est à dire de systèmes de propriétés des existants, lesquels servent de point d'ancrage à des formes contrastées de cosmologies, de modèles du lien social et des théories de l'identité et de l'altérité." (p.176). Il distingue ainsi le naturalisme des trois autres systèmes qui coexistent avec le nôtre : l'animisme, l'analogisme, et le totémisme.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 176, p. 241-279, p.397-400.

parfaitement décrite⁵⁸³. Il s'agira désormais d'accepter dans ce régime, tout ce que nous avons délibérément écarté, ignoré.

3.4.2) L'indicible⁵⁸⁴ face au rationalisme

"Du fond d'un pays de silence

D'os calcinés de sarments brûlés d'orages de cris retenus et gardés au museau

D'un pays de désirs irrités d'une inquiétude de branches de naufrages...

Du fond d'un pays de soif...

D'un pays sourd sauvagement obturé à tous les bouts."

Aimé Césaire (1960)⁵⁸⁵

Toutes les voix du monde, et tous les sons du monde se font entendre, et marquent l'apparition d'une part irréversible de l'autre, qui s'affirme irréductiblement au travers de la culture hybride de l'art d'aujourd'hui, mélangeant cultures traditionnelle, populaire et contemporaine, ainsi que des visions du monde différenciées qui brusquement nous apparaissent. Le champ des représentations et de nos représentations s'élargit, mais aussi celui de notre espace perceptif. La crise de l'Occident marque aussi un prolongement, celui d'une prise de conscience de ne pas avoir soutenu l'émergence de systèmes démocratiques en dehors du périmètre (quasi réservé) de l'Occident, là où précisément ces systèmes auraient pu être réellement soutenus (y compris en étant adaptés à des conditions locales et non appliqués de façon systématique). La crise, en outre, marque un seuil de

⁵⁸³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Ed. La découverte, 1997 (1991), p. 7-10, p. 179-183. "Comment pourrions-nous achever enfin la purification des sciences et des sociétés, alors que les modernisateurs font proliférer les hybrides grâce à la Constitution qui en nie l'existence ? (...), mais la double faillite dont je suis parti, celle du socialisme (...) et celle du naturalisme, a rendu plus improbable le travail de purification, et plus visible la contradiction. Il n'y a plus de révolutions en réserve pour continuer la fuite en avant. Les hybrides sont si nombreux, que plus personne ne sait comment les absorber dans l'ancienne terre promise de la modernité".

⁵⁸⁴ On peut ici voir ce terme sous plusieurs approches, notamment celle de *l'intraitable beauté du monde*, telle que Glissant la mentionne, induisant au-delà de la prise en compte du réel, un phénomène d'abstraction, et d'autres formes de complexité. Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, *L'intraitable beauté du monde*, Paris, Edition Galaade, Institut du Tout-Monde, 2009.

⁵⁸⁵ Aimé Césaire, *Ferrements*, Paris, Ed. Seuil, 1960.

dépassement des limites, tant au niveau de la surexploitation et de la surconsommation, que d'une concentration des richesses reposant sur un système idéologique, une hyperspéculation dérégulatrice et dévastatrice, dont les effets incitent à observer une détérioration significative de la situation actuelle.

Indéniablement, on observe, face à la globalisation, une résistance des cultures et des points de jonctions avec la création contemporaine, aujourd'hui, multiforme et multidirectionnelle, symbolisant un potentiel *mouvement de contre-culture*, s'opposant à la culture dite *universaliste* et *Mainstream*, plus matérialiste que jamais, propagée par l'Occident. Si la mondialisation a d'abord généré une phase *d'hybridation relative* (ce que voulait voir l'Occident selon ses normes et sa volonté d'exotisme ou d'apports, voire de pillage, ou de déni de toutes formes hybrides), une nouvelle situation lui succède, où *l'hybridation* est appréhendée *comme une dynamique*, vecteur d'une nouvelle phase d'interprétation du monde et de ses multiples singularités, sans doute aussi d'une potentialité de recomposition des modèles et systèmes de pensées. Ceci y compris par les acteurs de cette refondation, qui se joue hors de l'Occident, par leur arrimage à une pensée du post-colonialisme, de la divergence et de la complexité.

3.4.3) L'affirmation d'une nouvelle géopolitique du monde de l'art

La constitution de nouveaux modèles économiques, que représentent les nouvelles puissances (Chine, Inde, Japon, Brésil, Mexique, Afrique du Sud...) déstabilise complètement l'équilibre hérité depuis plusieurs siècles, où seul l'Occident était une puissance dominante et exclusive, fondant son pouvoir par sa domination hégémonique sur le reste du monde. Une mondialisation aujourd'hui plus que jamais porteuse d'un bouleversement des cadres d'appréciations généraux, celle de nos valeurs désormais mises en cause, mais aussi de notre suprématie industrielle et économique, dépassée à divers niveaux, des hautes technologies à la production des brevets. Ce n'est plus simplement le modèle de production qui a été

externalisé. Les savoirs et les formes d'innovations se sont décuplés. L'ingénierie est désormais au cœur des mutations de ces nouvelles puissances mondiales. Celles-ci font partie intégrante de la construction de ce nouvel ordonnancement, où plus aucun pays n'a de monopole intangible.

Cette esquisse amorcée d'une nouvelle géopolitique du monde provoque la constitution d'un nouvel équilibre mondial qui, sur un autre plan, traduit l'immense montée en puissance des pays émergents et extra occidentaux d'un point de vue économique et politique (le Japon, le Brésil, l'Argentine, la Chine, l'Inde, le Mexique...). Ces pays sont devenus des puissances mondiales, ayant désormais leurs propres capacités d'actions et dont les plus importants participent au G 20. Ces derniers, par leur rôle, leur nouvelle influence et leurs édifications structurelles, ont fait émerger une nouvelle géostratégie de l'art. De nombreux espaces d'art contemporain s'ouvrent et se multiplient ainsi, non seulement dans le modèle de la ville globale⁵⁸⁶, mais aussi dans de nouveaux centres, voire dans les périphéries, affirmant un potentiel culturel indéniable.

3.4.4) La perspective d'une nouvelle identité de l'art

Si l'exposition *Les magiciens de la terre*, en 1989, avec une réflexion pionnière de Jean-Hubert Martin, avait en son temps annoncé cet élargissement à venir de la scène artistique, les résistances, à la fin des années 80, sont telles que cette exposition va intervenir comme un acte isolé, sous les feux de la critique et des institutions en Europe. Aux Etats-Unis, une exposition amorce également cette entreprise d'articuler et de définir une autre relation entre l'ici et l'ailleurs, intitulée "Primitivism in 20th Century Art : affinity of the tribal and modern", organisée au Moma en 1984.

Plusieurs expositions montrent un mouvement convergent : l'émergence de cette tendance à l'ouverture et l'élargissement de la notion de culture sous le prisme des arts contemporains. Certaines témoignent d'un attrait particulier

pour l'art d'Asie : *Accross the Ocean* (art coréen - 1993), *Out of India* (1997), et *China's new art post-89* (5000 ans d'art chinois - 1989). Cet attrait s'est très vite confirmé par la multiplication des expositions, tant personnelles que collectives, consacrées à cet art désormais présenté à une échelle mondiale, comme Apinan Poshyanada le décrit, évoquant "l'art asiatique dans le piège global"⁵⁸⁷. Ce qui pose question sous un autre angle : la *conversion* de l'art d'Asie à l'art actuel ne serait-elle pas porteuse, aussi, de la menace d'une transformation de cet art par intégration aux valeurs occidentales ou à d'autres valeurs ?

3.4.5) Le modèle des Documenta

Catherine David, en concevant la Documenta X de Kassel en 1997, intitulée *Poetics politics*, marque cet élargissement de l'art à la création contemporaine en général, et à la visibilité d'artistes représentant d'autres civilisations. Des artistes qui, à cette occasion, sont présentés au sein de l'événement mondial le plus important, marquant ainsi le champ de l'art en dehors du périmètre traditionnel. On assiste bel et bien à une nouvelle "géographie de l'art contemporain" tel que Virginia Garetta le constate⁵⁸⁸. Des artistes comme Aberahmane Sissako, Oladé Ajiboyé Bamgboyé, William Kentridge, Uri Tzaig, David Reeb, Raoul Peck, Matthew Nguy et un point fort sur l'art brésilien des années 70, posent justement la question du multiculturalisme face à la globalisation, et le rôle d'un pays comme le Brésil, représenté par Hélio Oitica, Tunga, Ligya Clark. Cette proposition, ajoutée à la redécouverte d'Helen Lewitt, où la question de l'art anthropologique, avec notamment le projet de Lothar Baumgarten, montre une ouverture conséquente vers les minorités et l'ailleurs, ainsi que les autres formes d'art. La question du politique, le rapport local-global et la question identitaire, situent aussi la production de l'art en dehors du marché de l'art occidental et

⁵⁸⁶ Saskia Sassen, *Les villes globales : New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

⁵⁸⁷ Apinan Poshyananda, "L'art asiatique dans le piège global", in *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, 2000, p. 82.

⁵⁸⁸ Virginia Garetta "Géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporaine", Virginia Garetta (dir.), in *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, 2000, p. 9 -10.

de ses valeurs standards. Cette exposition était accompagnée, selon le souhait de Catherine David, d'une conférence par jour, sur le principe 100 jours, 100 invités.

De manière ici encore plus emblématique, aussi bien dans le catalogue que dans l'exposition elle-même, la mondialisation et ses conséquences ont été analysées, discutées, décrites par un échange de point de vue et de savoirs, dont l'un des traits marquants fut l'importance de la présence de nombreux intellectuels ou universitaires du monde entier. Cette Documenta, comme pôle de réflexion, aura pour effet de repenser la problématique du multiculturel et de montrer que l'activité dans le champ de l'art se déplace, migre vers de nouvelles destinations et anticipe le fait que bientôt l'art contemporain se jouera dans un nouveau dimensionnement. La Documenta XI, en 2002, va ainsi s'inscrire dans le prolongement de cette perspective d'ouverture, générant un mouvement d'immersion des autres cultures du monde par la nomination, comme commissaire d'exposition principal, d'Okwui Enwezor, ancien directeur de la biennale de Johannesburg. Il sera chargé d'étendre cette manifestation à l'art produit en dehors de l'Occident (majoritairement représenté lors de cette nouvelle édition). Enwezor s'inscrit cependant dans une opposition au concept de l'exposition *Les magiciens de la terre*, lorsqu'il organise en 1997 la seconde édition de la biennale de Johannesburg, considérant que l'imaginaire occidental n'a pas à déterminer les choix de monstrations à partir d'une quête d'identité et de pureté de l'art, vision toujours assujettie à un "universalisme" encore présent, héritage de cette hégémonie culturelle. Selon Enwezor, les artistes du monde se définissent d'abord par leurs actions et leurs productions au niveau local, ce qui par phénomène d'amplification, peut leur permettre d'approcher la question du global par la suite. Le multiculturalisme, tout comme la multiplication des échanges et transferts culturels, sont devenus des phénomènes marquants dans cette avancée de l'art contemporain, dans des pays qui auparavant n'étaient tout simplement pas répertoriés dans le champ de la création contemporaine, ni même influencés par ce champ d'action. L'effet des migrations, tant des signes que des populations et des cultures, participe à cette situation qu'Enwezor veut présenter en tant que telle, une

mondialisation du champ de l'art et de la scène artistique, où désormais les périphéries, les non-lieux, la culture minoritaire ou la culture populaire, sont autant de nouveaux foyers de résurgences de la créativité et de l'activité artistique.

La Documenta XI, en portant la thématique des enjeux de la création contemporaine dans les cinq continents, avec notamment la conception de cinq plates-formes de discussion - une sur chaque continent - initie à un niveau international ce nouveau rapport et cette volonté d'échanges démultipliés. Cette édition va ainsi se déterminer comme un espace portant la capacité de stimuler et favoriser la visibilité d'une scène mondiale et extra occidentale, dont l'effectivité et l'importance se révèle à cette occasion, la sélection officielle étant composée pour la première fois d'artistes majoritairement non occidentaux. Les documenta XI, XII et XIII (2012) posent ce nouvel état d'appréciation des cadres d'approches, que les grandes expositions d'art contemporain traduisent en devenant, de plus en plus, le réceptacle de cette *identité mondiale* néanmoins complexe.

En France, *Partage d'exotisme*, en 2000, lors de la cinquième biennale de Lyon sous la responsabilité de Jean-Hubert Martin, contribue avec l'exposition *Africa remix* (2005), organisée au Centre Pompidou, à dessiner l'influence de ce mouvement d'ouverture, qui se voit désormais reconnu partout, de la Biennale de Venise, comprenant un pavillon africain à partir de 2007, à diverses manifestations ou expositions d'institutions de l'art. On peut citer aussi les expositions *Transferts* organisée au Palais des Beaux-arts de Bruxelles et *How latitudes becomes form. Art in a global age*, conçue au Walker Art Center en 2003, ou plus récemment une exposition sur la scène de l'art contemporain indien, intitulée *Paris-Dehli-Bombay*, proposée au Centre Pompidou Paris en 2011. Il est cependant important, aussi, de rappeler qu'en France, Jean-Hubert Martin avait organisé, en 1995, aux musées des Arts d'Afrique et d'Océanie, une *Galerie des cinq continents*. Il avait invité, dans le cadre de cette exposition un artiste par continent. Chacun de ces artistes montrait à la fois une proposition personnelle et avait amené avec lui des objets liés à sa propre culture. Cette exposition

témoignait d'une forme d'égalité des cultures, et montrait ce que James Cliffords décrivait, à un niveau global, comme un mouvement où l'art s'affirmerait dans *une polyphonie*, alors que Jean-Hubert Martin à ce sujet préférait utiliser le terme *de cacophonie*, en raison, selon lui, de la très grande diversité et intensité des événements qui traduisent *les mondes de l'art* ainsi que leurs coexistences désormais inéluctables.

Une ouverture conséquente vers l'art extra-occidental s'est aussi manifestée dans les années 90, par la propagation sans précédent de la reconnaissance de l'art contemporain vers les pays de l'Est, à l'image de la biennale d'art contemporain *Manifesta*, qui a inclus de façon systématique ces nouvelles scènes de l'art complètement éclatées, dans un proche périmètre de l'Europe. Ce mouvement de structuration s'était accompagné de la constitution de réseaux associant des partenariats publics ou privés, qui ont abouti à un vaste maillage de ces territoires auparavant complètement délaissés, et à la création, dans ces pays, de nombreux centres d'art et de lieux culturels, produisant là aussi de nouvelles scènes relevant de l'art contemporain.

3.5) Créolisation ou globalisation ?

3.5.1) Le modèle historique de l'anthropophagie au Brésil

Historiquement, le Brésil est un des lieux où se pose la question du brassage des cultures et du devenir identitaire face au colonisateur. L'anthropophagie apparue dans les années 20, notamment avec le manifeste anthropophagique de Oswald de Andrade (publié en 1928), peut se définir comme une troisième voie (face au contexte de la colonisation), celle de la dévoration de l'autre – dévoration symbolique - pour mieux s'accaparer d'une

nouvelle identité et survivre, face à la dévastation du colonialisme. L'anthropophagie devient un modèle et une forme d'action pour les avant-gardes brésiliennes, représentées par Hélio Oitica et Lygia Clark notamment. Il s'agit d'ouvrir une troisième voie par "l'appropriation, l'ingestion et la digestion de la culture de l'autre"⁵⁸⁹, ce qui permettra d'effectuer une transformation de soi-même et de ne pas rester dans un modèle essentialiste, qui prône des identités fixes et notamment l'identité comme seule valeur. La lutte se déplace donc aujourd'hui, du colonialisme, l'assimilation, à une mondialisation actuelle, où les identités culturelles sont désormais confrontées à de nouvelles atteintes, notamment celle de leur possible disparition dans les standards et *way of life* de la globalisation. Comme le remarque Jean-Christophe Royoux, l'art brésilien des années 60 serait ainsi un modèle de résistance face à une culture invasive et dominante, qui "opère une transformation de soi-même dans le mouvement même de transformation de la représentation de l'autre"⁵⁹⁰. L'anthropophagie serait une réponse, affirmant la résistance d'une culture en situation de péril, autant face au colonisateur qu'à son modèle, *la modernité*, car il s'agit de constituer un devenir hétérotopique du sujet, permettant d'investir de nouvelles formes de construction de l'identité.

Ambivalence du constat, le Brésil est devenu un modèle du multiculturel, mais aussi du néolibéralisme, auquel il s'est converti. Il fait figure, d'un côté, de l'émergence des nouvelles puissances mondiales, de l'autre il est le lieu symbolique de dévastation de la forêt amazonienne, un des espaces où se concentre la plus forte biodiversité au monde, ce qui ne sera pas sans conséquence au niveau mondial dans un temps assez court. Par ailleurs il incarne aussi *les favelas* et une répartition encore extrêmement inégalitaire des richesses, renvoyant à l'image d'un pays encore fortement clivé, et ancré dans une mondialisation qui affecte *les milieux*.

Il importe cependant, maintenant, d'arriver à inventer des formes alternatives à une idéologie culturelle globale, qui aplatit et norme l'ensemble du monde, en altérant précisément et irréversiblement l'ensemble du champ du vivant,

⁵⁸⁹ Jean-Christophe Royoux, "Éditorial Documenta X", Paris, *Omnibus*, hors série, octobre 1997, p. 2.

mais aussi les cultures du monde, leurs singularités autant que leurs modes de fonctionnement. Une globalisation propageant *un monde d'images pauvres*, et que Richard Martel analyse dans ce qu'il nomme la *culture mainstream*, diffusée aussi bien par l'ensemble des moyens de communication, que par les nouvelles technologies et l'importation d'un système de valeurs liant la culture au produit (l'univers marchand) et l'économique au politique.

La guerre économique mondiale, par cette mise en tension des structures et cultures locales et leur mise en jeu dans un système de concurrence, affecte désormais les équilibres, une architecture des milieux qui menace de rompre. Danger auquel sans doute il faudra pouvoir répondre par une autre approche de la mondialisation et par une reconstruction de notre identité en relation à la terre. La culture hybride, en induisant déjà un décentrement de la définition de l'art, peut nous suggérer d'autres approches, et restituer une dimension complexe de la terre-monde, *une terra incognita* qui signifie davantage notre réel, ainsi que notre véritable identité, métisse et multiple - tant liée à la terre, qu'aux mondes de la terre - . Une identité que l'on peut partager de part et d'autre, comme Daryush Shageyan⁵⁹¹ le dévoile pour l'Islam, dans sa confrontation à l'Occident, en acceptant ces cultures diverses comme une composante intrinsèque de notre univers. Un univers où se manifestent des phénomènes de créolisation et d'enchevêtrement des savoirs, autant que des systèmes du vivant. Les translations multiples que nous amène déjà l'art extra-occidental, résonnant comme un écho et une ouverture à un imaginaire labyrinthique.

"Cette configuration mosaïque de toutes les cultures entrecroisées projette des zones d'hybridations sans précédent dans l'histoire de l'humanité⁵⁹²".

Actuellement cette mise en tension généralisée de l'économie a des conséquences sur une forme d'affrontement des cultures, qui rivalisent et

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁵⁹¹ Daryush Shageyan, *La conscience métisse*, *op. cit.*, p. 152-153.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 153.

veulent incarner de nouvelles tentatives d'hégémonies. Le modèle multiculturel a donc certaines limites face à un néo-libéralisme qui, en accélérant la dérégulation financière, ainsi que la déconstruction des institutions de contrôle dans la sphère marchande, contribue aussi à la perte du pouvoir des États, et à une décrédibilisation de la logique économique traditionnelle au profit d'une économie virtuelle, ne pouvant que mener à une crise systémique. Une crise qui ne pourra que s'intensifier, à l'avenir, face aux problèmes liés tant au climat qu'à une ère de la rareté des ressources, ainsi qu'à une pression sur la biosphère, qui inévitablement se traduira par une aggravation des conditions de vie. Cette mise en tension au niveau local pourra susciter des replis identitaires et communautaires, la crise économique actuelle accentuant cette menace, pour certains pays, d'être confrontés désormais à une hyperspéculation prédatrice, dont les conséquences peuvent devenir totalement imprévisibles.

Penser l'autre, penser l'ailleurs, pour refonder notre propre pensée, est sans doute une approche que l'art actuel nous dévoile, demeurant une zone potentielle de critiques et d'échanges, une plateforme inscrivant d'autres logiques, d'autres valeurs, à l'image de l'hybridation, qui s'affirme comme un enjeu majeur, tant au niveau de l'art que de sa transposition à l'évolution des cultures. L'art dans toutes ses dimensions créatives et réflexives semble inclure davantage les composantes et variables diverses des modèles culturels, pour repenser le politique, face à une déshumanisation croissante de ce monde et une crise annoncée de la biogée⁵⁹³. Sans doute faut-il *concilier* savoir et héritage culturels, en relation à toutes les formes de cultures et à une dimension de l'art très innovante. On retrouve dans un autre cas de figure, en tant que culture confrontée à l'Occident, le Japon, comme un modèle d'une autre voie possible, qui comporte certains traits positifs caractéristiques, en même temps qu'une interrogation quant à son devenir.

⁵⁹³ Voir à ce propos les deux ouvrages. Michel Serres, *Temps des crises*, Paris, Ed. Le Pommier, 2009. Michel Serres, *Biogée*, Paris, Ed. Dialogue, 2010.

3.5.2) Un autre modèle : le cas du Japon

Pourquoi pas le Japon ? Là aussi, à l'instar du Brésil, de fortes ambivalences demeurent, dont Fukushima et l'explosion de la bulle financière sont un des échos. On peut cependant relever une dimension très extraordinaire du Japon, où une dialectique entre la culture ancestrale et la culture innovante s'impose depuis fort longtemps dans un rapport de coexistence. Cette volonté, tout en préservant des savoirs millénaires, d'afficher et de développer un art résolument très engagé, dans une approche très contemporaine, nous dévoile une capacité de la culture à se mouvoir et s'inscrire dans une dynamique non pas simplement de résistance, mais aussi de construction par strates complémentaires. Sans doute, protéger les formes originaires d'une culture, en sauvegardant des pratiques traditionnelles ou mineures, demeure un axiome crucial pour se projeter dans un devenir, y compris en affirmant un langage artistique et un univers singulier contre la globalisation, le nivellement des cultures, et une vision occidentaliste de l'art.

L'histoire montre qu'à l'instar du Brésil, le Japon a exprimé un art contemporain historiquement très engagé, notamment au travers de deux grands courants artistiques : *Gutai*, proche de Fluxus, et le *Mono-ha*. Deux courants s'inscrivant dans des productions atypiques reliées très fortement à l'empreinte de la culture japonaise, qui a su aussi, au tournant des années 70-80, se convertir à des formes de cultures et d'expressions populaires, telles que l'univers des mangas, de la BD, mais aussi soutenir l'inventivité d'une architecture contemporaine très dynamique, et très vite se projeter dans l'univers des nouvelles technologies.

La constitution de nouvelles scènes artistiques, en capacité de former et diffuser une création actuelle, passe autant par l'organisation d'événements que par le tissage d'un réseau d'acteurs et d'institutions soutenant la culture au niveau local, tout en s'intéressant au flux ouvert des autres cultures, l'hybridation marquant aussi une identité évolutive et la capacité de s'inscrire dans le présent.

On peut relever que le mouvement Gutaï, de même que le Mono-ha, a une relation à des pratiques hybrides, que cela soit par une approche de la peinture liée à la performance, dans une dimension fortement gestuelle, ou dans l'usage de matériaux singuliers, se détournant du champ traditionnel de la peinture et de la sculpture occidentales. Ces deux courants, qui se sont imposés en tant que langages artistiques contemporains, tout en intégrant l'univers culturel japonais, s'accompagnent aussi de la présence de fortes individualités, à l'image de l'œuvre de Arata Isozaki, intitulée *The Electric Labyrinth*, qu'il réalisa en 1968 pour la Triennale de Milan.

Arata Isozaki (architecte de formation) conçoit cette œuvre saisissante, une installation visuelle se déclinant sur divers grands supports visuels, répartis dans l'espace selon un plan géométrique extrêmement précis⁵⁹⁴. À l'intérieur de celle-ci sont mêlés divers registres de l'image. Cette structure intègre, dans un espace entier d'exposition, des images d'estampes japonaises d'un mouvement historique, *Ukiyo-e*, juxtaposées à des images documentaires (l'instant après la bombe atomique), ainsi qu'à des images comportant de multiples graphismes et dessins. Ce dispositif, impressionnant pour l'époque, est un véritable *environnement multimédia*, où les parois visuelles structuraient complètement l'espace et le fractionnaient, se mettant de surcroît en mouvement, par une interaction avec le déplacement du spectateur, en se tournant vers lui. Sur celles-ci, les images apparaissaient, en étant pour certaines imprimées, se situant au cœur de la structure, alors que dans le même temps étaient projetées, notamment sur plusieurs murs de l'espace général, des diapositives venant s'incruster dans d'autres images réalisées sur de très grands formats panoramiques (5m x 13m), dont la particularité était qu'elles avaient été retravaillées par ordinateur (notamment des images incroyablement futuristes). Le son, en même temps que le mouvement des quatre panneaux centraux, se déclenchait par l'usage de faisceaux infrarouges invisibles, qui percevaient tout mouvement du spectateur. Les autres parois visuelles étaient, tout autour du centre du dispositif, modulables par une simple intervention de celui-ci. Le son, par

ailleurs, était conçu et travaillé selon une approche environnementale, bien avant Brian Eno, par le compositeur Toshi Ichiyanagy, comme le remarque Hans Ulrich Obrist⁵⁹⁵. Ce travail était en outre très politique, puisqu'il annonçait *les ruines du futur*. Sur un autre plan, il était également très innovant, suscitant une forte interdisciplinarité, qui selon Hans Ulrich Obrist était le fil rouge⁵⁹⁶ de toutes les expositions faites par Isozaki, impliquant chaque fois des artistes de différents domaines dans ses projets.

La fabrique des images hybrides (film documentaire) de Laurent Gervereau (2011) nous montre un autre regard sur la situation Japonaise, faite de paradoxes et d'ambivalences, le Japon après Hiroshima, sur le plan culturel, s'étant fortement occidentalisé. Celui-ci trouvant d'un côté les ressources pour imposer des formes de créations à un niveau mondial, tout en étant de l'autre fortement imprégné et dépendant des cultures occidentales, au point où le phénomène d'acculturation, auquel il a été confronté, a débouché sur une situation de tension actuelle, la culture ancestrale n'étant plus perçue ni de la même façon, ni dans un rôle dialectique central. On peut donc ici percevoir l'extraordinaire fragilité de tout modèle, ainsi que l'évidence d'une évolution constante, le soumettant autant à des menaces potentielles qu'à une aptitude à se renouveler ou s'adapter face à de nouvelles situations.

3.6) Vers une nouvelle ère : altermodernité ou amodernisme

"J'appelle créolisation des contacts de cultures en un lieu donné du monde et qui ne produisent pas un simple métissage, mais une résultante imprévisible... On peut prévoir le métissage pas la créolisation."⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Iconoclash*, Dir. Peter Weibel, Bruno Latour, Karlsruhe, ZKM, MIT Press, 2002, p. 370-371.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, voir p. 378, et l'interview complète d'Arata Isozaki par Hans Ulrich Obrist, p.372-383.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.380.

⁵⁹⁷ Edouard Glissant, "nous sommes tous des créoles", entretien octroyé à Thierry Clermont et Odette Casamayor, in *La création* (1998), 15 mars 2005, p. 8-9.

"La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou du moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.⁵⁹⁸"

Edouard Glissant (1997)

La créolisation et l'hybridation marquent le télescopage, le contact et la rencontre inexorable des cultures et des identités diverses entre elles, mais également leurs possibles agglomérations, enchevêtrements, et coexistences pour susciter et vouloir une *autre mondialisation*, non plus seulement imposée de et par l'Occident, mais constitutive de notre rapport au monde. Une *mondialisation pluri-culturelle*, qui dévoile l'inévitable crise du postmodernisme et du modernisme, comme champ d'appréciation conceptuel de la culture, nécessitant de s'abstraire d'une vision occidentale. Un champ désormais mis en cause, tant sur ses fondements que sur son identité, encore toujours hégémonique et exclusif, confronté à la fois aux cultures du monde, aux grands récits, ainsi qu'à l'effondrement d'un modèle binaire Ouest / Est, capitalisme / communisme, nord / sud, colonisation / décolonisation, dont les effets sont aujourd'hui encore déterminants.

L'affirmation d'une conception néolibérale de l'économie, ainsi que du progrès technologique et scientifique comme modèle de développement, est désormais disqualifiée par le principe du réel dans toutes ses composantes, nous obligeant à concevoir un nouveau modèle non plus basé sur la prédation et la dépréciation du vivant, mais au contraire sur sa fondamentale présence. Ce qui indéniablement s'effondre progressivement, c'est un modèle récent, relativiste, sous-tendu par le postmodernisme, par lequel l'Occident a encore voulu imposer sa dominance, non plus par le militaire, le politique ou le religieux, mais par l'économie. Un nouveau modèle, *l'altermodernité*⁵⁹⁹, selon Nicolas Bourriaud, se définissant face à deux

⁵⁹⁸ Edouard Glissant, *Traité du tout-monde*, op. cit., p. 37.

⁵⁹⁹ Nicolas Bourriaud, *Radicaire. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Ed. Denoël, 2009, p. 215. L'auteur précise que "le radicaire se présente comme une pensée de la traduction : l'enracinement précaire implique l'entrée en contact avec un sol d'accueil, un territoire inconnu", p. 61.

notions, celles d'alternative et de multiplicité. L'auteur précise que nous sommes confrontés, face au modèle multiculturaliste en crise, à "un nouveau moment moderne, basé sur la traduction généralisée, la forme de l'errance, une éthique de la précarité, et une vision hétérochronique de l'histoire"⁶⁰⁰. Or ne s'agit-il pas aussi de créer un modèle non globalisant, mais constitué de *devenir archipéliques* et d'appartenances différenciées, induisant le refus d'une coupure moderne / non moderne, qui a servi de légitimation pour exclure et générer une partition du monde à notre échelle? L'amodernisme représenterait ce nouvel enjeu, vouloir se débarrasser de cet héritage trop restrictif, qui depuis plus de cinq siècles a marqué notre histoire. Une ontologie, le *naturalisme*, qui s'est fondée assez récemment, et voulait se démarquer des autres systèmes de pensée et de collectifs, notamment en affirmant une supériorité de l'homme à l'égard de la nature (champ du vivant / espèces animales), comme principe immuable, que Philippe Descola a mis en perspective dans une analyse générale⁶⁰¹. À l'inverse, les autres ontologies possédaient un système basé sur des formes d'équivalences, dans lequel l'homme est intégré et compris en relation aux autres créatures du champ du vivant.

3.7) Pour une *entropie de la distinction*

L'amodernisme, selon un autre angle de réflexion, respectueux du champ du vivant et de la complexité *terre-monde*, non réductible à un système ou à une ontologie (et à son modèle de collectif), disqualifierait d'emblée le modèle postmoderniste et ses valeurs pour tendre vers une multitude de modèles associés et en capacité de coexister. Ceux-ci, par une conjugaison des systèmes et des formes de pensées, ainsi qu'une acceptation de toutes les composantes qui fondent la pluralité des peuples, se rapprocheraient d'une identité de l'humain profondément nomade, instable, que nous avons toujours voulu ignorer.

⁶⁰⁰ *Op. cit.*, p. 213.

⁶⁰¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op.cit.*, p. 97-110, p.127-131.

L'amodernisme serait donc le refus de toute clôture, de toute hiérarchie, proche de l'altermoderne, mais résolument comparable à un système métastable, constituant un complexe de systèmes qui, enchevêtrés les uns aux autres, génèrent un monde, une architecture des milieux. De l'arborescence verticale (Occident / globalisation), on passerait ainsi à une *arborescence horizontale*, combinant le rhizome, le radicaire, l'arborescence, nous restituant autant l'hypercomplexité, que la réalité des systèmes en interaction.

3.8) Le postcolonial et l'après. Un seuil critique

En intégrant une critique du paradigme colonial sous divers aspects, de multiples penseurs du postcolonial ont préfiguré une réflexion sur la représentation de l'autre, héritée du colonialisme, en déconstruisant les structures de pensées et les logiques héritées ou déterminées par le colonialisme. Dans la continuité des travaux d'Edward Saïd, illustrant sa réflexion sur l'Orient nommé par l'Occident, et des multiples distinctions énoncées permettant d'exclure et d'évacuer tout ce qui était divers, garantissant en cela l'hégémonie d'un système de pensée et notamment du modèle occidental, certains penseurs ont constitué une approche résolument critique pour sortir de ce modèle exclusif. Une des figures du postcolonialisme, Homi Bhabha, a notamment intégré la notion d'hybridité⁶⁰² en tant que facteur de contestation, de résistance et de subversion culturelle, qui aujourd'hui se révèle comme un nouveau déterminant, succédant à la notion d'exotisme. Arjun Appadurai⁶⁰³, pour sa part, l'a inscrit comme un phénomène porteur de nouvelles dynamiques identitaires se jouant dans des espaces tels que le transnational et le postnational. Les penseurs du postcolonialisme, en questionnant le multiculturalisme, les cultures minoritaires,

⁶⁰² La notion d'hybridité chez Bhabha met en cause l'illusion de l'homogénéité et de la permanence invariée et immuable d'une identité nationale, culturelle ou individuelle, qui demeurerait à l'abri des influences externes et demeurerait ontologiquement pure. Homi Bhabha, *The location of culture*, New York, Ed. Routledge, 1994, p. 38. Par ailleurs la notion d'hybridité induit un nouveau rapport en dehors des logiques binaires et des catégories exclusives, qu'elles soient d'ordre conceptuel, idéologique ou identitaire.

⁶⁰³ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op.cit., p. 50-57, p. 229-245.

la question du genre, l'impact du colonialisme et de l'après colonialisme, marquent aussi une nouvelle phase. Dans ce même esprit de déconstruction du modèle de la dominance, la pensée de Glissant aspire à reconcevoir le rapport au monde dans une nouvelle relation au réel et au sensible, en dehors du périmètre de l'Occident, mais également d'une partition du monde, comme une autre ouverture à un espace de transaction et d'action possibles.

L'art actuel, au travers de très nombreuses productions, marque ce phénomène de translations multiples, où toute singularité devient porteuse d'interactions nouvelles, d'interrelations entre diverses approches culturelles, et d'une dialectique qui se produit par la confrontation avec le vocabulaire de l'art, désormais élargi à de nouveaux territoires, enjeux et compréhensions.

Le tissu culturel : vers l'éclatement des ressources et des réseaux

Si la modernité a consacré quelques grandes villes comme lieux phares de la création notamment Paris, Berlin, et ensuite New York, et l'axe Europe New York, la situation aujourd'hui est radicalement différente. L'époque actuelle permet aux artistes d'être complètement mobiles et de se situer davantage entre ou à l'extérieur des grands centres urbains, comme le constate Enwezor⁶⁰⁴, se d'autant plus que la création a intégré l'errance, le déplacement et les savoirs en mouvements comme des principes d'actions ou des données d'un monde à sillonner de multiples façons. L'art ne s'est donc pas simplement délocalisé, ou externalisé, il s'est aussi relocalisé, les lieux de productions, tout comme les lieux de diffusions s'organisant sur un territoire non plus hyperconcentrique, mais beaucoup plus diversifié et morcelé, indiquant un mouvement continu d'émergence et d'intensification du rôle des nouvelles scènes de l'art.

3.9) Nouvel eden

3.9.1) Un nouveau périmètre de l'art

La présence massive d'une scène artistique cosmopolite et intégrant toutes les origines va entériner une situation inédite jusque-là, l'art contemporain n'étant plus délimité ou exclusivement cantonné au champ historico-sociétal de l'Occident. Bien au contraire, l'internationalisation et la mondialisation de l'art vont offrir la possibilité à de nouvelles formes de productions ou de créations de se concrétiser. Un art où diverses questions vont apparaître comme centrales, dans les problématiques et les œuvres conçues et produites par ces nouvelles scènes de l'art : les questions identitaires, le télescopage des cultures, l'enjeu des frontières et des migrations, les cultures mineures et les traditions, le quotidien et les visions extra-occidentales du monde, vont innover et imprégner la création contemporaine et diverses cultures dans leur ensemble.

Sortir des marges et de la marginalité s'apparente à cette nouvelle géostratégie du champ de l'art, dont l'une des conséquences est l'émergence de nouveaux lieux d'influences, sur divers endroits de la planète. Les tendances artistiques se décuplent et favorisent une diversité de productions artistiques. L'art actuel se disperse et en même temps devient un territoire de moins en moins appréhensible, en fonction d'une unité culturelle, les artistes devenant eux-mêmes nomades, dans un système de plus en plus éclaté et ouvert.

3.9.2) La problématique de l'hybride ou la question de la *translation*

Multiplicité des territoires et multiplicité des pratiques engendrent des phénomènes d'hybridations, chaque origine, tradition, croyance, identité permettant à de nombreux artistes de privilégier des propositions singulières. Les cultures et les divers héritages s'entremêlent à une conception de l'art,

⁶⁰⁴ Okwui Enwezor, "Comment les œuvres apparaissent aujourd'hui", in *Qu'est ce que l'art*, Paris,

induisant des dialectiques en interférant les notions de concept, d'idée, de pratique, de process, de projet, formant ainsi une diversité d'hybridations potentielles. Nicolas Bourriaud évoque ce processus qu'il nomme sous le terme d'*interculturalisme*⁶⁰⁵, qu'il définit sur un double dialogue : identité personnelle/tradition, et tradition/valeur héritée de l'art moderne, même s'il est envisageable de considérer que la zone de contact se situe davantage en réaction aux valeurs de l'art actuel, qu'au retour à une modernité. Cette phase marque ainsi une transcription de cet art mondial directement dans l'art actuel.

L'art extra-occidental est ici vecteur d'ouverture, et aussi d'une capacité à formuler des approches sur un territoire entièrement nouveau, ce qui n'est ainsi pas réductible à une traduction, d'une culture à une autre, mais à un phénomène général de translation d'un contenu vers un autre, impliquant que les contenus formels se transforment. On peut observer que l'art contemporain est un secteur qui en général résiste à un effet d'appropriation marchand et communicationnel que l'Occident manifeste dans d'autres secteurs, à l'image du cinéma. Des secteurs qui sont davantage soumis à une forte industrialisation et à des normes, dans lesquelles, y compris la valeur hybride, peut dans certains cas paraître comme *un critère* économique ou un enjeu équivoque, permettant de revendiquer un art se jouant davantage dans le spectaculaire que dans la réflexion.

L'éclatement généralisé des pratiques est aussi suscité par cette nouvelle dynamique en présence dans l'art actuel, imposant autant le multidirectionnel que le multiforme, la conversion que la reconversion. Cette posture est d'autant plus vraie qu'à notre époque l'artiste est devenu un "sémiaunote"⁶⁰⁶ selon l'expression pertinente de Nicolas Bourriaud, se déplaçant en utilisant une multitude de signes, de données et de médiums. Cette capacité de s'emparer de tout contenu permet selon Bourriaud "des réenracinements successifs"⁶⁰⁷, en particulier pour les artistes non occidentaux, qui ont été contraints, dans certains cas, à venir en Occident pour médiatiser davantage

Beaux-arts magazine, hors série, juin 2002, p. 34-37.

⁶⁰⁵ Nicolas Bourriaud, *Radicant*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁰⁶ Nicolas Bourriaud, *Playlist*, Paris, Palais de Tokyo, Site de Création contemporaine, 2004, p. 67.

leurs travaux. Cette posture favorise nécessairement des contenus divers et hybrides pour les artistes, qui par ailleurs franchissent les frontières et les catégories, introduisant ainsi une requalification de l'art. Comme Thomas Mac Evilly l'observe "l'histoire n'a jamais été aussi multiple, plurielle, diverse et complexe".

Sans doute l'état de crise que nous vivons se propage-t-il nécessairement aussi dans la déstabilisation des critères et modes d'appréciations fournis par le musée, qu'ils soient ethnographiques ou relevant de l'art contemporain. L'exposition comme lieu de médiation doit nous laisser apparaître des dimensions critiques, y compris face à notre modèle, trop souvent évacuées ou reléguées. A ce titre, comme le souligne James Clifford : "il nous faut des expositions qui mettent en question les frontières de l'art et du monde de l'art, un déferlement d'artefacts de l' « extérieur » vraiment indigestes. Les relations de pouvoir qui permettent à une portion de l'humanité de sélectionner, coter et collectionner les produits purs chez les autres, méritent d'être critiquées et transformées. (...) Entre-temps, on peut au moins imaginer des manifestations qui privilégient les productions inauthentiques et impures de la vie tribale passée et présente ; des expositions radicalement hétérogènes par leur mélange des styles ; des expositions qui se situent dans des conjonctures multiculturelles particulières ; des expositions où la nature reste « non naturelle » : des expositions dont les principes d'incorporation soient ouvertement contestables."⁶⁰⁸

3.9.3) L'errance et la multitude comme modèle

Concernant la multitude des points de vue et des approches, plutôt qu'un exotisme condescendant ou volontairement teinté d'ambiguïté, comme le relève Nicolas Bourriaux, le travail de Victor Segalen est sans doute précurseur d'un argumentaire précieux sur la diversité des cultures et la

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁰⁸ James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, 1996, p. 212.

question *du divers*. Celui-ci est "la source de toute énergie", qu'il s'agit de reconnaître par plusieurs types d'actions, la collection, la présentation, l'observation, l'étude et l'inventaire de ce divers, mais aussi sans doute le langage, les langages comme champ de connaissance et d'interprétation. Ceux-ci pour observer toute la richesse et l'aspect fondamental qui se joue autant dans les dimensions de la perception de ce qui est autre, que dans la réception.

Quel modèle concevoir aujourd'hui, entre globalisation et créolisation? Sans doute les deux phénomènes se superposent-ils en partie, car les identités fluctuent et mutent, les modèles politiques également, sans doute assiste-t-on, alors que le concept d'état-nation a été remplacé de manière générale par le concept de supranationalité, à des chocs multiples rendant la situation incertaine et très précaire. Ceci y compris face à une crise du modèle global, où plus que jamais, après la chute du communisme, le modèle néo-libéral vacille. Un retour des nationalismes aigüés, associés aux phénomènes de repli identitaire ou à des tensions géopolitiques accrues, ainsi qu'une montée sans précédent des communautaristes, est en train de produire de nouvelles lignes de fractures et une instabilité de plus en plus marquée des pays, ce à grande échelle. Plus aucun modèle n'est épargné, pas même celui des démocraties⁶⁰⁹, que l'on croyait non attaquant (l'histoire pourtant a déjà démontré le contraire), ni les autres types de régimes, la situation internationale devenant de plus en plus incertaine, chaotique et difficilement contrôlable. Plusieurs marqueurs traduisent cet état de fait, à l'image des logiques contradictoires provoquant l'opposition des dimensions du global et du local qui ne peuvent pas forcément être pensées dans les mêmes cadres d'analyses et d'appréciations. Comme Samuel Huntington l'indique dans un article publié en 1993, dans la revue *Foreign affairs*, l'hypothèse d'une nouvelle ère, celle des "affrontements entre civilisations"⁶¹⁰, pouvant se transposer jusque dans une guerre entre modèles, n'est pas à exclure. La confrontation peut marquer des clivages irrémédiables, auxquels il importe d'être attentif, sous peine de voir un monde se fractionner en entités distinctes dans un schéma radical,

⁶⁰⁹ Emmanuel Todd, *Après la démocratie*, Paris, Ed. Gallimard, 2010.

introduisant une nouvelle partition du monde à l'image de la confrontation entre Occident et Islam, qui aujourd'hui déjà semble devenir un nouveau marqueur potentiellement dangereux, bien que derrière cette problématique, se jouent tant des questions économiques qu'une approche américaine du monde, laquelle se traduit dans une vision expansionniste récurrente.

La mise sous pression, considérable, de l'ensemble des milieux (le local), due à la globalisation telle qu'elle opère actuellement, montre qu'il paraît nécessaire de vouloir porter et définir un nouveau modèle de mondialisation, en revenant du global au local, pour trouver des formes de résilience. La crise des énergies et des ressources ne nous laissera bientôt plus le choix. Les diverses identités du monde, qui forment sa véritable dimension, la *terre-monde*, celle-ci comme pensée de l'ensemble de notre univers vivant, la situent à rebours de la surexploitation, de la surconsommation, et d'un modèle d'expansionnisme et de croissance dont nous savons, maintenant, qu'il ne peut plus être un modèle global, sous peine de nous entraîner dans une chute aussi vertigineuse qu'inéluctable.

3.9.4) Une nouvelle architecture des milieux : de la guerre économique à une tension généralisée ?

Dans la sphère de l'art actuel confronté à la mondialisation, le transnational, le transculturel tout comme le devenir régional (régions du monde) apparaissent comme des processus de perturbation de la globalisation, se jouant dans un espace qui n'est plus tout à fait national et qui n'est pas non plus global. L'imbrication et la coexistence des identités se manifestent autant dans les déplacements incessants des savoirs, des pratiques, que des contenus mixtes, même si les identités se crispent à l'ère d'une globalisation outrancière et forcenée. *No logo*⁶¹⁰, *altermondialisation*⁶¹¹, *nouveaux réseaux d'informations et de contestations, logique*

⁶¹⁰ Pascal Boniface, *La géopolitique : les relations internationales*, Paris, Ed. Eyrolles, 2011, p. 55-56.

⁶¹¹ Naomi Klein, *No Logo : la tyrannie des marques*, Arles, Ed. Actes Sud, 2000.

*anticonsommation, concept de décroissance, chimie verte*⁶¹³, toutes les stratégies sont possibles face à cette vision globalisée prônant l'hyper rentabilité, l'information en temps réel, le toujours plus, la réalité virtuelle, au moment même où le *modèle de croissance actuel*, à l'instar d'une démographie dangereusement élevée et en expansion, accentue un risque généralisé. Une rupture pouvant se dessiner sur plusieurs axes, notamment celui de la biosphère, qui ne sera plus en capacité d'absorber toutes les atteintes. Une planète indéniablement fragilisée, de toutes parts, où la détérioration de l'ensemble des milieux, en même temps et à une échelle jamais constatée jusque-là, peut et va entraîner une rupture des équilibres, avec un risque d'emballement en chaîne des curseurs, du climatique à l'épuisement des ressources, de l'économique au géopolitique.

Dans ce jeu de tensions et cette guerre des économies, la volonté d'affirmer la culture comme un outil de domination et de conversion à un système de pensée et à ses valeurs, peut nous mener à une *guerre des cultures* d'une rare intensité, notamment en raison de l'univers des nouveaux médias et supports de diffusions, qui, quasiment partout, recouvrent la planète. Une culture globale, fashion, tentant d'imposer ses valeurs, et la propagation d'une vision symbolique, face à un monde de singularités de plus en plus inaudible, et dans des positions qui apparaissent comme inconciliables.

L'exploitation et la propagation des contenus, des données et des symboles, illustrent cette tendance à exporter et confronter les cultures dans un rapport toujours disproportionné entre certaines cultures sur-dominantes face aux cultures minoritaires et marginales. L'art contemporain, à l'instar de certains domaines de la création artistique, peut amener une réponse différenciée sur ce plan, alliant critique, imaginaire et formes diverses de savoirs⁶¹⁴. En introduisant ou en soutenant à la fois toutes les formes de dialogues et

⁶¹² Voir les recherches de Susan George notamment : *Un autre monde est possible si ...*, Paris, Ed. Fayard, 2004, et *Leur crise, nos solutions*, Paris, Ed. Albin Michel, 2010.

⁶¹³ Laura Maxim (sous la direction de), *La chimie durable, au-delà des promesses...*, Paris, CNRS Ed., 2011.

⁶¹⁴ Voir l'article de Mélanie Bouteloup, "Sous tensions", in *Intense proximité. Une anthologie du proche et du quotidien*, Okwui Enwezor (Dir.), Paris, La Triennale, Palais de Tokyo, 2012, p. 44. L'auteur évoque le rôle de l'artiste historien et d'autres acteurs dans leur quête d'une autre histoire, incluant la matrice anthropologique.

d'échanges entre les cultures, et leurs immersions dans la scène internationale, l'art peut nous faire prendre conscience de cette identité métisse, qui se magnifie dans cette traversée du temps, "le présent du passé"⁶¹⁵, selon la formule d'Yves Coppens. L'hybridation est sur ce point un vecteur considérable, entre tactique de résistance, pluralité des questionnements, multiplications des translations possibles, ainsi que la possibilité d'affirmer un monde de singularités, face à ce monde standardisé.

3.9.5) La *translation* dans l'art actuel comme autre modèle

Dans une dialectique interculturelle consistant pour une culture à revendiquer toutes ses composantes (traditionnelles autant que très contemporaines) y compris pour se revitaliser, en utilisant le modèle de l'hybridité comme un acte de perturbation d'un ordre et d'un régime de catégories lui appartenant, les formes de résistances et les champs d'actions s'avèrent multiples. Sans doute ces principes directeurs se sont-ils transposés et modifiés pour s'affirmer dans l'art actuel, la conversion et la reconversion, ainsi que la translation induisant notamment pour l'art extra-occidental un processus d'émancipation face aux cadres d'approches. L'art actuel promouvant déjà la conversion (face aux technologies nouvelles) et la reconversion (face aux formes, données et contenus du déjà-existant qu'il s'agit de rescénariser ou réagencer), le modèle de l'art extra-occidental s'insère donc naturellement dans ce nouveau paradigme de l'art. Une autre mondialisation est nécessaire, elle passe sans doute par une cohabitation culturelle⁶¹⁶, comme Dominique Wolton l'indique. Elle implique, en premier lieu, un phénomène de reconnaissance de ce qui, irréversiblement, est parfois radicalement autre, en dehors de notre périmètre.

⁶¹⁵ Yves Coppens, *Le présent du passé. L'actualité de l'histoire de l'homme*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2009. Interroger l'histoire, le passé, permet aussi de comprendre le présent et de l'explorer sous toutes ses dimensions, et y compris en donnant une actualité à ce passé, un présent à ce scénario de l'odyssée de l'espèce.

⁶¹⁶ Dominique Wolton, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p. 175 et p. 205. Dominique Wolton précise : "en réalité le défi de la cohabitation culturelle est la *réponse* au mythe technocratique de la société de l'information. " (p. 205)

L'intensité de l'art se situe aujourd'hui plus que jamais dans cette dynamique possible, ces réciprocités entre toutes les cultures traduisant de nouveaux lieux de créations et d'explorations. *Intense proximité* (2012), organisé au Palais de Tokyo⁶¹⁷, montre cette errance désormais naturelle entre les cultures, les savoirs, les conditions et cette ouverture au *No man's land* qui est devenu un fait commun. On peut voir, dans cette reconnaissance des diversités, un probable modèle de résilience⁶¹⁸ et reliance⁶¹⁹ entre les cultures. Celles-ci peuvent se jouer à différents niveaux et selon différentes entrées dans l'histoire des œuvres - du politique à l'ethnologique, des technologies à l'évolution de la définition de l'art, du rôle actuel des nouveaux médias à l'historiographie culturelle – sans doute l'évolution actuelle de l'art oblige à une lecture croisée, sollicitant de multiples perspectives et la combinaison de multiples champs d'analyses. Sans doute, comme l'indique Okwui Enwezor, assistons-nous aujourd'hui à une renégociation "du proche et du lointain"⁶²⁰. L'horizon ethno-anthropologique y prend une part considérable, permettant d'ouvrir ce nouveau récit d'investigation, qui comporte aussi un requestionnement de la relation, toujours complexe, entre art et politique, art et déterminations contextuelles, art et cultures. L'imbrication de diverses temporalités et facteurs, dans ce présent, nous oblige à situer divers cheminements dans les approches conjointes du réel et de la création artistique à l'ère de la mondialisation. Une ère marquée par ce moment "d'intense proximité"⁶²¹ qui se situe comme un réceptacle de cette incroyable richesse, et de sa transposition dans une très grande diversité des imaginaires, au sein de laquelle nous sommes immergés. Ceci entre en résonance à une mutation en cours qui s'est enclenchée, dévoilant un

⁶¹⁷ Okwui Enwezor a réalisé cette exposition montrant la très grande diversité de la production actuelle, qui se joue par ailleurs sur les thématiques du nomadisme, de l'hybridation, du métissage et touche aussi aux problématiques de la mondialisation, insufflant une nouvelle dynamique.

⁶¹⁸ Le concept de résilience induit autant des questions de psychologie que la faculté à stimuler les capacités de résistance et d'expression chez un individu. On évoque aujourd'hui ce même principe (résilience écologique) pour revitaliser et dynamiser un paysage, un écosystème, une espèce. Boris Cyrulnik a particulièrement étudié ce principe, qu'il a développé en tant que précurseur dans son activité de psychothérapeute. Voir à ce sujet, Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Ed. Odile Jacob, 2002 (1999).

⁶¹⁹ La notion de reliance, comme Edgard Morin l'a explicitée, peut se construire entre les idées, les disciplines séparées, mais aussi les identités culturelles. Une reliance au monde pour approcher une relation à une "terre-patrie", ou reconnaître la question de la complexité. Voir Edgard Morin, "Vers une théorie de la reliance généralisée", in Marcel Bolle de Bal, *Voyages au cœur des sciences humaines. De la reliance*, Paris, L'Harmattan, 1996, Tome 1.

⁶²⁰ *Intense proximité. Une anthologie du proche et du quotidien*, Okwui Enwezor (Dir.), *op. cit.*, p. 21.

⁶²¹ *Op. cit.*, p. 22 et 24.

monde multipolaire, et un espace-temps "sous tensions"⁶²² comme le suggère Mélanie Bouteloup. Un instant où "les distances du lointain et du proche sont au bord de l'éradication"⁶²³, et n'ont jamais été à ce point remises en question. La situation de coexistence "entre les identités et des expériences culturelles, sociales et historiques"⁶²⁴ instaurent à la fois de nouvelles dynamiques, tout en comprimant et exacerbant les lignes de fractures toujours existantes entre les cultures. Sans doute, comme le remarque judicieusement Enwezor : "il semble que notre époque est à la fois caractérisée et traumatisée par l'effondrement des distances. Et avec cet effondrement la différence devient visible"⁶²⁵. On pourrait ajouter également inéluctable, face à l'histoire.

On évoquera ici une sélection non exhaustive de quelques artistes hors Occident, représentant cette très grande diversité des cultures du monde dans la création actuelle, même si l'une des caractéristiques actuelles justement, réside dans le fait que les artistes extra-occidentaux sont et seront de plus en plus nombreux sur la scène de l'art contemporain international, élargissant ainsi cette nouvelle scène désormais en perpétuelle expansion. (cette liste ne comprend pas les artistes de l'est pour éviter d'être trop importante).

Frédéric Bruly-Bouabré

Concernant l'Afrique, on peut retenir de nombreuses propositions, à commencer par Frédéric Bruly-Bouabré, qui a marqué une époque, par une production artistique exemplaire, bien que reconnue tardivement. Les inventaires de dessins-récits sur des centaines de petits formats, agencés en de gigantesques ensembles, disposés en séries superposées, constituent des installations. Dans son œuvre, l'écriture et le dessin dévoilent un récit imaginaire et fragmentaire, une forme d'encyclopédie du vivant, un regard sur une ethnologie du quotidien, de l'un des artistes les plus marquants et fascinants de la scène africaine.

⁶²² *Op. cit.*, p. 37.

⁶²³ *Op. cit.*, p. 24.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 24.

Abderrahmane Sissako

L'oeuvre cinématographique d'Abderrahmane Sissako explore le paysage, la question du politique et de l'exil. Dans *Rostov Luanda* (1997) présenté lors de la Documenta X, Sissako réalise une vidéo entre art et documentaire, dans laquelle il traverse l'Afrique (l'Angola), transposant une sorte de journal de voyage dans l'univers filmique. Sissako est également très connu en tant que cinéaste, notamment avec son film intitulé *Bamako* (2006), plaidoyer pour l'Afrique, contre une mondialisation (néolibérale) dévastatrice et parfaitement organisée.

Pascale Martine Tahou / Ghada Amer

Les installations ou projections vidéos intimistes de Pascale Marthine Tahou montrent une autre approche du quotidien. Dans ses *Plastics trees* (amas de sacs en plastique monochrome) elle inclut une diversité de signes de l'iconographie africaine, qu'elle traduit dans une forme singulière, en dehors du champ traditionnel. Les peintures, installations, broderies de Ghada Amer, imbriquent la question du politique et de l'esthétique, se transposant dans la création de l'objet et de l'imagerie, dont s'empare cette artiste égyptienne.

William Kentridge

L'oeuvre graphique de William Kentridge est repensée dans la création de films animés, dans un univers singulier où le réel fait irruption, entre peinture et cinéma, collage et théâtre du quotidien, notamment avec l'oeuvre *Shadow procession* (1999).

Meshac Gaba

Dans l'installation *Musée d'art contemporain africain*, de Meshac Gaba, l'ironie et l'humour pointent les normes, les systèmes et les modes, qui interagissent autant dans le monde des affaires que celui de l'art. Celle-ci compte onze sections et s'inscrit dans une multitude d'événements, de

⁶²⁵ *Op. cit.*, p. 22.

Amsterdam (1997) à Kassel (2002), et s'inscrit dans une double logique, celle de prospérer et d'être l'espace possible d'une multitude d'échanges⁶²⁶.

Kendell Geers

L'artiste questionne avec tenacité l'effondrement des systèmes de croyances et des idéologies en utilisant toutes sortes de matériaux, objets et images, à l'image de l'œuvre *T.W.* (un crucifix de grande taille recouvert d'un scotch bariolé de couleur blanc et rouge). Il perturbe de manière significative les codes de représentations et les principes moraux admis, en utilisant toutes sortes de procédés et médiums, allant jusqu'à l'excès ou la transgression radicale. Il met ainsi en relief les rapports de violence et de pouvoir, au sein des sociétés, que l'on retrouve agrégés derrière toute symbolique ou système idéologique, y compris dans la production ou la monstration des objets de consommation ou dans la sphère de l'art.

Body Isek Kinguelez

Body Isek Kinguelez réalise des maquettes de paysages urbains futuristes à partir d'objets recyclés correspondant à l'économie du tiers-monde. À l'image de l'œuvre *Ville fantôme* (1996), cette simulation assez chaotique d'un amoncellement de formes architecturales et de signes criards, accentue l'aspect fictionnel des formes d'ordonnements et de hiérarchies, que diffuse la société occidentale.

Mona Hatoum

Les installations, à la fois inquiétantes et énigmatiques de l'artiste libanaise Mona Hatoum, magnifient la simple présence d'objets et la prégnance de leurs formes géométriques, soumis à un système d'éclairage souvent très subtil. La mise en scène de l'œuvre à l'image de *Light sentence* (1992), laisse le spectateur dans l'incertitude et le questionnement, entre un espace d'exclusion ou au contraire quasi-mystique, où plus aucune certitude ne prévaut.

⁶²⁶ Iolanda Pensa, *La biennale de Dakar*, Thèse de doctorat, Dir. Jean-Loup Amselle, Rossella

Anish Kapoor

Les formes sculpturales de l'artiste indien Anish Kapoor, en particulier la série des *Powder pieces*, font référence à la culture hindoue. Des formes quasi minimales et organiques d'objets, en fait simplement recouverts de pigment pur, dont tous sont cernés par une seule couleur. Plus récemment, Anish Kapoor réalise des sculptures assez monumentales, à partir de matériaux réfléchissants, intégrant des déformations de nature géométrique, savamment maîtrisées, tant au niveau de la forme obtenue que de la couleur, qui envahit ces structures sculpturales, comportant une forte dimension visuelle. Le spectateur est absorbé par la matière, les reflets et l'abstraction d'une image énigmatique, dont la couleur varie en fonction de son déplacement, à l'image de *Untitled* (1998).

Subodh Gupta

Utilisant des objets de la vie quotidienne, Subodh Gupta, dans une poétique de l'infime, assemble ou met en scène des objets dans des installations ou sculptures en privilégiant un effet d'unité générale, qu'il génère en choisissant des matériaux ayant la même matérialité, se jouant de l'ordre et du désordre, du rationnel et de l'irrationnel. Il compose ainsi des œuvres singulières, entre des motifs de l'Inde et une approche conceptuelle des œuvres⁶²⁷, liée à la culture de l'Occident.

Gabriel Orozco

Les installations, sculptures et performances de l'artiste mexicain Gabriel Orozco se situent dans une appréhension de divers médiums, une forme de totalité où chaque geste est indissociable des autres. Ses photographies sur des univers quotidiens, à l'image de son projet pour le Portikus de Francfort, dévoile un art se jouant dans une poétique de la relation au réel, se manifestant dans une expérience de l'infime et de l'extraordinaire à la fois. L'artiste, lors de ce projet, réalise à cette occasion plusieurs sculptures éphémères qu'il intègre dans une série d'images où le banal, la vie, le quotidien, sont observés de manière méticuleuse. Une autre œuvre, présentée au Centre Pompidou, *Mesas de trabajo* (Tables de travail / 1990-

Salerno, Paris, Juin 2011, p. 251.

2000) est un ensemble de sculptures (71 pièces) formant une véritable installation aux formes diverses et combinatoires, celles-ci constituant un véritable univers. Un imaginaire composé de sculptures, dessins, maquettes, objets récupérés de toutes sortes, restitue la relation entre l'art et la vie dans un lieu de tension et d'interaction entre croyance, réalité, et une poésie de l'éphémère. Cette œuvre, forme d'inventaire de l'artiste, peut être vue comme un projet préparatoire ou une œuvre évolutive, restituant autant les dimensions diverses du travail d'Orozco, qu'une forme de cabinet de curiosités, qui s'articule pourtant complètement au travail de cet artiste.

Cildo Meireles

L'artiste brésilien Cildo Meireles conçoit des œuvres où le dérisoire, le politique et le poétique se croisent, l'artiste s'emparant souvent du réel pour mieux le détourner et l'interpréter. *La bruja*, œuvre organique et monstrueuse, envahit l'espace de manière proliférante et exubérante, la sculpture devenant semblable à un organisme vivant. Avec *Babel* (2002), Meireles réalise une tour constituée de 700 postes de radios superposés et branchés sur des ondes diverses, laissant échapper des sons qui finissent par devenir inaudibles. Des sons diffusant *les bruits du monde*. Cette sculpture sonore, cathédrale d'objets comportant aussi une dimension visuelle, laisse paraître dans l'obscurité un ensemble de petites lumières infrarouges. L'œuvre, chez Cildo Meireles, traduit aussi la participation du spectateur, comme dans l'une de ses œuvres parmi les plus fascinantes, *Déviations vers le rouge* (1976-1984), entre trouble intense et fascination, dévoilant une poésie de la subversion (le sol rouge imprégnant les pas du spectateur qui passe dans l'installation).

Ernesto Neto

Ernesto Neto conçoit des univers entre architecture et corps, des structures polyamides qu'il tend dans l'espace, étant perceptibles comme une véritable forme organique, une peau à l'intérieur de laquelle sont disposés des éléments de même nature représentant des orifices.

⁶²⁷ *Art now*, volume 3, 2008, Köln, Ed. Taschen, p. 200.

Jorge Pardo

L'artiste cubain Jorge Pardo conçoit des projets se situant entre architecture, design et un art de l'espace, dans une dialectique entre nature de la forme et fonction. Il confond ainsi volontairement une pratique de la sculpture avec un espace architectural, à l'image de son projet d'embarcadère qu'il présente lors de la manifestation *Sculptur project*, à Munster, en 1997.

Alfredo Jaar

L'artiste chilien Alfredo Jaar interroge sans cesse, dans ses œuvres, la question du politique et de l'économique, réalisant des installations et d'autres formes d'interventions dans lesquelles il scrute les rapports de dominance, la relation nord/sud, l'impact et la réception des images... Il souhaite ainsi mettre en évidence la relation entre les aspects symboliques et idéologiques dans les formes de représentation. Face à la guerre, choisir de ne pas montrer certaines images peut se comprendre comme une "stratégie radicale du retrait, de la réserve"⁶²⁸, face à la surabondance visuelle et à l'horreur, pour concevoir des "tombeaux d'images", qui renferment à jamais dans des boîtes noires hermétiquement closes plus de trois milles clichés pris par l'artiste sur les lieux.

Chen Zen

Chen Zen s'est positionné, dans son oeuvre, entre deux cultures, entre deux identités, en travaillant sur une synergie et une complémentarité des savoirs et des compétences, dans des registres très divers. Il inclut ainsi à sa démarche artistique une approche de la médecine (chinoise), de la philosophie, de l'identité culturelle, de l'écologie, du politique, marquant son concept de "transexpérience" en dehors de toute forme de dominance culturelle. Son travail, souvent lié à l'installation, explore cette situation médiane, toujours paradoxale et pleine d'ambivalences, d'un artiste se situant *entre les cultures*, entre deux mondes, trouvant d'autres formes d'interrelations et d'approches du réel, à l'image de *Field of synergy* (2000).

⁶²⁸ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Ed. Flammarion, 2004, p.195.

Nobuyoshi Araki

Son œuvre photographique se déploie sur une succession d'instantanés, incluant sa vie dans ses multiples facettes, entre documentaire et art. Son œuvre se joue dans cette tension entre univers quotidien, gestes très intimes, ou sur l'exploration d'un univers des fleurs qu'il restitue à l'intérieur d'accrochages et de dispositifs d'images globaux, conférant le sentiment d'observer des formes d'inventaires composites et descriptifs singuliers.

Mariko Mori

Son œuvre (très inégale) est peuplée du monde des mangas et de la bande dessinée, allié à l'univers de la photographie et du numérique, à l'image de *Empty dream* (1995), révélant ses mondes croisés emprunts de surnaturel et d'artificialité, générant des images troublantes et factices.

Takashi Murakami

Les dessins de l'artiste japonais Murakami transposent l'univers des mangas, et de la subculture *Otaku*⁶²⁹, par l'utilisation de motifs et de personnages qui vont se juxtaposer et proliférer dans des compositions assez chaotiques et arbitraires. La culture de masse est ici confondue avec la haute culture. A l'instar de l'œuvre de Mariko Mori, les peintures de Murakami se rapprochent de produits culturels comme les autres, où souvent l'image, comme la sculpture, se joue dans un aspect très composite, ainsi qu'un mélange des signes volontairement débridé.

Yayoi Kusama

Chez l'artiste Yayoi Kusama, le motif (divers ronds de couleurs et de tailles différentes) s'inscrit, comme dans l'œuvre *Dots obsession* (2000), dans l'espace entier. On perçoit ainsi une forme quasi abstraite, proliférante et qui contamine les sculptures qui la composent, renvoyant l'œuvre à l'univers intérieur de l'artiste, comme il le stipule. Dans certaines installations lumineuses des myriades de couleurs investissent les objets et l'espace entier d'exposition, transformant l'œuvre en un univers multimédia.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 70.

Koojeong-a

L'installation de l'artiste coréen Koojeong-a joue sur un raffinement entre objet et intervention picturale minimale, ainsi qu'un regard quasi poétique, qui laisse entrevoir une mise en scène délicate des éléments dans l'espace. L'artiste conçoit des actes provisoires et précaires, dans lesquels il interroge « l'espace entre deux choses stables », comme dans l'installation *Sans titre* (2000), composée d'un lustre et d'une peinture uniforme, qui imprègne l'espace entier et le détermine comme une forme de lieu intérieur.

Lee Bul

Lee Bul conçoit des sculptures matérialisant de véritables monstres androgynes, corps issus du cyberspace ou organismes irréels. Ces formes désarticulées et démembrées issues de l'imaginaire, de l'univers cinématographique, du rêve et de l'influence de la culture des mangas, semblent avoir été délibérément croisées pour surgir dans ses créations.

Young Jin Kim

Young Jin Kim associe de manière subtile histoire, mémoire, à ses propres souvenirs comme dans l'œuvre *Liquid*, présentée en 1995 à la troisième Biennale de Lyon, où l'artiste s'intéresse davantage au processus temporel, en projetant de grandes gouttes d'eaux que les projecteurs font migrer, donnant à ses images une nature quasi immatérielle.

Ai Weiwei

Thème central de son travail : le choc des cultures. Utilisant des objets traditionnels et l'approche philosophique, le chinois Ai Weiwei élabore une œuvre toujours décalée, en mouvement, touchant la problématique identitaire et sa possible fluctuance.

Yang Fudong

Empreinte de références à la culture chinoise et au cinéma contemporain, cette œuvre intimiste explore les diverses composantes d'un même récit, comme une sorte d'introspection de la condition du vivant, un trait d'union entre l'homme, la nature et l'animal, où se jouent des liaisons, mais

également des interrogations profondes sur le devenir et l'existentiel. Son œuvre incarne un regard singulier, par ses installations d'images séquencées en gros plans successifs, englobant en partie l'espace mural, l'immersion dans un cinéma d'exposition.

Kim Sooja

Nomadisme et identités mixtes, Kim Sooja se déplace d'une culture vers une autre. Ses tissus arborent des motifs divers comme un trait d'union entre héritage culturel, identité et devenir. Ses performances traduisent une forme de méditation d'un corps qui reste présent dans la foule, face au flux, la mondialisation, l'accélération et la contrainte du mouvement. Kim Sooja provoque et dévoile ainsi une autre temporalité, celle, immuable de la présence du corps, ainsi que de la question de *l'être soi*, face au monde et face aux identités.

Rirkrit Tiravanija

L'artiste sollicite en général la participation du spectateur à des dispositifs ou expériences qu'il conçoit comme conviviales et relationnelles, selon le nom de la même esthétique. Ces actions très éphémères sont par la suite réutilisées dans des dispositifs sonores ou des vidéos, retranscrivant d'autres instants de cette forme d'expérience du réel. Des propositions d'interventions dont le contenu formel et le principe de la reliance, instituée et légitimée (par les institutions), pose question et se joue davantage dans une rencontre, que dans un aspect réellement subversif et novateur, face à l'histoire de l'art.

Ayşe Erkmen

Les installations et sculptures de l'artiste turque Ayşe Erkmen, à l'image du projet *Remix* (1999), réalisés à Goppingen, s'articulent autour de ses interventions dans l'espace public, dans lesquelles l'artiste a conçu des projets spécifiques en fonction de l'architecture et de l'histoire des lieux investis. Ces interventions éphémères et souvent infimes interrogent l'identité, la frontière, le nomadisme, en s'emparant d'un univers de signes, dans lequel celle-ci définit son propre vocabulaire de formes et une relation

à la traduction des mots, des images, des langages se jouant entre plusieurs cultures.

Sarkis

Travaillant en résonance avec les contextes et éléments historiques ou quotidiens qui intègrent sa démarche, Sarkis travaille à la croisée de différentes mémoires, tel « un sismographe »⁶³⁰. Il déploie divers univers en questionnant notre identité, notre présence, nos cadres d'analyses, dans une approche multiperceptive où se combinent objet, image, architecture, langage, récit, mobilisant toujours une forte intériorité et théâtralisation. Il met en évidence une approche du réel singulière, tel le grand mur intitulé *La frise des trésors de guerre*, qu'il présente lors de l'exposition *Intense proximité*.

Kutlug Ataman

Dans le projet *Küba*, Kutlug Ataman mêle, dans un dispositif, différents registres⁶³¹, déstabilisant les catégories et les normes de monstration de ce type d'objet. Cette installation vidéo, composée de multiples téléviseurs en tous genres, installés en rectangle, simplement sur des tables et des pupitres, montre, sur chacune des vidéos, le témoignage d'un des habitants d'un bidonville d'Istanbul. Il en résulte un spectacle où les sons et les images se chevauchent, produisant un aspect assez chaotique, et imposant ainsi un autre regard sur cette irruption du réel, que contribue à restituer de manière saisissante l'aspect singulier de ce dispositif.

Fareed Armaly

Dans l'installation présentée lors de Documenta XI, Fareed Armaly combine divers éléments se jouant d'une œuvre comportant de multiples références et données à caractère sociétal, géopolitique et éminemment contextuel, comme Peter Weibel l'indique. Il transpose ainsi l'espace d'exposition en un lieu hybride, entre médiation et champ d'observation. Cette installation, sorte de bureau d'étude à l'image de *From/to* (2012), regroupe ainsi textes, diagrammes, vidéos, projections, documents dans un espace d'exposition global. Une œuvre se situant à l'intersection entre art et non-art, art et

⁶³⁰ Abdellah Karoum, *Intense proximité*, Guide d'exposition, Palais de Tokyo, Paris, 2012, p. 55.

politique, un territoire où l'artiste sans cesse agrège différents domaines (art public, programmes universitaires, outils de communication, conceptions d'expositions) pour interroger les notions d'identités et d'interactions, qui participent à notre compréhension du réel et de ses cadres de réception.

Jonathan Hernandez

À travers ses compilations d'images ou de signes, Jonathan Hernandez revisite le collage en créant des assemblages hétéroclites, transcrivant des signes ou formes graphiques dans des ensembles visuels de diverses natures. Ces combinaisons visuelles sont constituées d'images qu'il va minutieusement sélectionner dans l'univers des médias, générant par ce type de détournement une sorte d'univers mixte.

Aziz Oulab

Cet artiste revendique dans son œuvre ses multiples racines. *Le souffle du récitant comme signe* (2004), présenté lors de l'exposition *Traces du sacré* au Centre Pompidou, nous révèle cet héritage complexe tissé de liens et d'approches différentes, les images et le son, très prenants, de ce dispositif, nous renvoyant à une autre mystique, entre méditation et transmission d'une expérience différente du réel.

Hassan Khan

Dans l'exposition *Intense proximité*, Hassan Kahn nous entraîne dans une installation vidéo (Jewel - 2010) marquant à elle seule l'esprit de l'événement, entre récit singulier et coutume, entre fiction et expérience du réel, sons du monde et art vidéo. L'image nous dévoile le rite de passage entre un poisson luminescent des grands fonds et une structure lumineuse disposée sur un haut parleur, laissant ici l'espace progressivement s'emplier d'une musique imprégnant autant l'espace d'exposition que la scène de danse improvisée entre deux personnages, tant envoûtante que réflexive, sur le rôle de la culture dans une société.

⁶³¹ Nicolas Bourriaud, *Le radicaire. Pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 35.

V) Affirmation d'un nouveau paradigme : conversion et reconversion dans l'art actuel

4.1) La culture hybride comme conséquence du processus de dématérialisation

L'affirmation d'un nouveau paradigme de l'art, vecteur principal de l'hybride dans l'art actuel, s'inscrit dans l'extension du phénomène de dématérialisation de l'art des années 60-70, et d'une pratique du hors-limite qui aujourd'hui a tendance à devenir un fait commun. Alors qu'auparavant cette expérience traduisait une culture de l'expérimentation, qu'il s'agissait de mettre en acte et de faire coïncider à des gestes artistiques volontairement transgressifs, imposant de contester toutes sortes de limites et de définitions.

La notion d'hybride, qui avait déjà un rôle majeur dans les nouvelles formes d'art, se voit conforté par la multiplication des installations et des performances dans l'art aujourd'hui, ainsi que dans la dimension d'un art associé à de nouvelles technologies. Le terrain sur lequel s'est constitué l'art contemporain, ainsi qu'une nouvelle esthétique, celle du postmodernisme des années 60-70, a considérablement contribué à permettre à l'hybride, en tant que notion, de devenir un vecteur de cette nouvelle forme d'art. La prolifération des formes hybrides au sein de l'art actuel s'affirme comme une tendance majeure et manifeste, se jouant dans toutes les phases d'élaboration de l'œuvre. Cette redistribution s'est effectuée grâce à ce terrain favorable de l'art contemporain qui, en suscitant l'hybride comme un marqueur décisif, car éminemment présent dans de nombreux gestes emblématiques, a permis, indéniablement, sa future expansion.

4.2) Vers un syndrome de convergence : l'image plasticienne, la performance plurielle et l'art multimodal comme symptômes

Désormais les œuvres sont conditionnées par une réflexion axée davantage sur le processus de formation, l'idée et le concept, la méthodologie de recherche et d'expérimentation qui les génère, que sur l'usage d'un médium ou sur la production finale de l'objet obtenu. Cette situation de désagrégation et de mise en doute quasi-totale du mythe moderniste de Greenberg n'empêche pas les pratiques de coexister et les disciplines respectives d'être toujours distinguables, en comportant aussi des œuvres pouvant clairement être identifiables à un médium. On peut remarquer qu'un phénomène d'auto-exploration continu, au sein de chaque pratique, se perpétue, dont on n'affirme cependant plus le principe de pureté ou d'homogénéisation comme un aspect directeur ou un critère de catégorisation des objets.

Par ailleurs, l'arrivée des nouvelles technologies, l'élargissement du champ de l'art à d'autres pratiques et d'autres référents, ont induit indiscutablement un phénomène de rapprochement de certaines pratiques. L'interaction et l'interpénétration des pratiques montrent que désormais les vocabulaires des formes permutent, franchissent les frontières, coagulent, se superposent, et peuvent aussi se combiner. La photographie avait déjà été fortement inspirée par les autres médias, et en particulier l'univers de la peinture et l'art conceptuel, avec l'ouverture au numérique et au multimédia. On assiste désormais à un redimensionnement de toutes les techniques de l'image, y compris de la photographie, au sein d'un champ commun : l'image plasticienne. Ce n'est plus le champ de la peinture qui domine les autres, mais un univers fait du croisement des pratiques, que justement symbolisent les nouvelles technologies et la capacité de manipuler tous les types d'images au sein d'un seul et même médium.

Effet de réciprocité, la photographie, tout comme la peinture et les autres types d'images, y compris la vidéo et les images des nouvelles technologies, convergent vers un seul milieu, qui n'est plus tout à fait la peinture ou la photographie, mais un espace mixte de l'image, qu'elle soit fixe ou en

mouvement. L'image domine ainsi comme forme plastique, bien plus que les médiums, impliquant en pratique qu'un médium non seulement peut être traversé par les autres, mais que le champ de référence désormais ne peut plus être forcément circonscrit à un seul domaine. Les expérimentations, enjeux et innovations, se situant dans les différents registres de l'image, multiplient la compréhension de ce champ commun, dont Paul Ardenne remarque qu'il s'est considérablement élargi⁶³². Si l'identité de l'image est plus que jamais multiple, dans un même ordre de donnée, la performance plurielle recoupe tous les types d'actions et d'interventions des artistes dans ce vaste domaine d'expression touchant au corps. Une expérience allant parfois au frontières du spectacle vivant, mais également se transposant à des dispositifs de projections et d'autres formes de propositions.

Le multimédia, à l'ère du numérique et des multi-supports, progresse lui aussi vers un nouveau glissement, un art de plus en plus interactif, participatif, mais aussi fait de croisements et d'univers connexes. Un art multimédia se manifeste autant dans les flux d'informations de tous ordres et de ses capacités désormais étendues à de multiples possibilités, supports et interfaces. L'art multimédia s'apparente aujourd'hui à une sorte de plateforme multimodale, où toutes les techniques s'échangent, circulent, sont associables et mobilisables au sein de contenus artistiques de plus en plus débridés. Cet art multimodal se joue autant dans les dispositifs technologiques, le cybert art, que les multisupports qui permettent au spectateur d'interchanger, convertir ou mobiliser différents types d'informations ou d'expériences perceptives, caractérisant ici la fonction multimodale, décrite par ce terme issu de la technique.

Dernier aspect, et il n'est pas des moindres, l'expansion continue des installations, consacrant toutes sortes de pratiques, et l'éclatement des frontières allant du cinéma d'exposition aux pratiques sonores, des dispositifs mixtes et multimédias aux environnements visuels. L'ouverture aux autres champs de la création, de l'architecture, au design, la mode, la BD, mais surtout les arts vivants avec le théâtre et la danse contemporaine, impliquent

⁶³² Paul Ardenne, *Art, le présent*, Editions du regard, Paris, 2009, p. 115. L'auteur évoque à ce sujet

une migration encore plus forte des contenus et des pratiques, de tous les territoires.

4.3) L'interaction généralisée et l'interpénétration : deux tendances marquées dans l'art actuel

La dynamique portée par l'art contemporain s'est considérablement accentuée. L'interaction qui se jouait entre des disciplines de l'art et qui se transposait par l'émergence d'œuvres se construisant dans l'échange, la relation et le transfert de données à d'autres disciplines, est aujourd'hui devenue un fait courant. Ce redimensionnement de la peinture, la sculpture, la photographie et la vidéo, à divers niveaux, montre des œuvres cheminant dans une diversité de langages, y compris la performance et les autres arts. L'interaction s'est concrétisé comme un fantastique catalyseur et facteur d'ouverture, vers des contenus variables, mais a permis également la possibilité, au sein de chaque médium, d'inventer ou d'explorer de nouveaux récits ou croisements, ce qui explique l'aspect de plus en plus combinatoire, et de plus en plus mixte des œuvres.

À ce phénomène s'ajoute celui de l'interpénétration massive des médiums ou des contenus, où se jouent de nouveaux alliages ou alliances possibles aboutissant à des œuvres multiformes, particulièrement constatables dans l'univers de l'art multimodal et des installations, comme dans la performance plurielle. Divers médiums sont associés, incrustés, ou combinés, créant des œuvres particulièrement hétéroclites. Ouverture vers de nouvelles possibilités, l'interpénétration, historiquement, s'est déterminée dans le multi-média des années 50-60, notamment du point de vue de la réception, pour s'étendre aujourd'hui à une multitude de propositions, en favorisant précisément les types d'œuvres incarnant la notion d'hybride, comme la performance et l'installation.

4.4) Conversion et reconversion : le recyclage généralisé et l'univers de la *Postproduction*

L'activité protéiforme des artistes met en relief la très grande relativité dans laquelle s'inscrit l'activité artistique aujourd'hui, et sa capacité de se mouvoir sans cesse sur divers territoires, en utilisant indistinctivement tous les langages de l'art. Cet art d'attitude, déjà amorcé dans les années 70, est devenu progressivement la règle, dans la mesure où l'art de la fin des années 80 concrétise à une plus grande échelle la production de concepts et de démarches en généralisant, de surcroît, une entreprise de réexploitation du champ de l'art, comme matériau à réinterroger et réinvestir à l'infini. Une situation à partir de laquelle de nouvelles problématiques d'interventions seront mises en jeu par les artistes.

Si l'enjeu de l'art se situe davantage par rapport à la problématique et la démarche, l'effet de dématérialisation a contaminé l'ensemble de la sphère artistique, et impose aux artistes une pluralité de choix, et des possibilités jusque-là inédites. Utiliser n'importe quel médium et indistinctivement n'importe quel matériau, y compris en jouant des possibilités de modulation ou d'assemblages hétéroclites des contenus et des pratiques, accentue cet aspect. "Un geste pour s'enfoncer dans la forêt des signes, encore"⁶³³ comme le remarque justement Paul Ardenne, pour réexplorer à nouveau et autrement, l'immense lexique de formes et d'actes déjà existants. Celui-ci est devenu une des bases essentielles de nouvelles méthodologies de recherche, où nécessairement la question de l'hybride devient incontournable dans la nature même des transformations opérées. Sa traduction aujourd'hui comme forme de culture marque ce franchissement décisif. L'hybride n'est plus simplement une notion, une catégorie, un caractère ou une forme, il représente un champ d'expression pluriel et multiple.

Cette action d'un art à la fois auto-exploratoire et extra-exploratoire, en capacité d'aborder de nombreux autres types de formes, d'objets ou de

processus, y compris non artistiques, traverse la création actuelle. Cette navigabilité aléatoire et cet usage de l'errance participent de ce phénomène de contamination, d'infiltration, de dissémination où l'hybride ne réside pas forcément dans le caractère principal d'une œuvre, mais parfois simplement dans le processus de conception mis en œuvre pour créer ou penser un objet. Diversité et mixité d'approches favorisent ce faisceau de formes hybrides en tout genres, qui déjouent de manière quasi constante, précisément, la question des limites et des frontières, renforçant la nature irrégulière, instable et mouvante de l'art. L'art actuel aspire autant au composite, qu'à traduire des formes de croisement pour ouvrir constamment de nouvelles trajectoires.

En dehors de ces diverses perspectives se dessine enfin une grille de lecture nécessaire : l'évolution même de la notion, qui par son histoire et ces multiples signifiances inscrit la culture hybride actuelle dans un processus continu, où précisément l'hybride est passé de l'occultation aux marges, du phénomène exceptionnel à un principe récurrent et fondamental, marquant avec la culture actuelle l'hybridation comme principe exponentiel. Le processus de « recyclage »⁶³⁴, pratique élémentaire de l'art actuel, que l'on peut analyser à partir d'autres gestes, tels que le mixage ou le remix, accentue cette capacité de l'hybride à se propager et se disséminer dans l'art en général.

Ce processus d'hybridation permet aussi de dépasser les clivages entre les différentes cultures et les différentes formes d'expressions artistiques, en se constituant comme un fait commun à l'ensemble du champ de la création et en induisant une diversité de connexions, des arts plastiques aux autres formes de créations, à l'image de la mode, l'univers musical, la littérature... et les autres types de savoirs. Ce n'est pas un hasard s'il se détermine comme un enjeu de réflexion, qui traverse autant les nouvelles technologies que les formes d'arts les plus traditionnelles, impliquant aussi une immersion dans les savoirs généralistes, en intégrant des domaines tels que la

⁶³³ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op.cit., p. 379. L'expression correspond au titre de la conclusion de cet ouvrage.

⁶³⁴ Yann Beauvais, *Troisième Biennale de Lyon d'art contemporain*, op. cit., p. 61.

sociologie, l'anthropologie, les sciences, la philosophie et les sciences politiques.

4.5) L'ère de la *Postproduction*

Appropriation, détournement, déplacement, transfert, reconfiguration, mélange des pratiques, l'art des années 90 se singularise par une hétérogénéité des pratiques et une instabilité de la notion d'œuvre d'art, par la mise en évidence d'une esthétique de la contamination⁶³⁵. Recyclage permanent d'idées ou de formes, l'acte auto-exploratoire de l'artiste commence à dessiner un nouveau territoire de l'art. Tout est possible et sur le plan des médias, comme le remarque Dominique Baqué, "partout l'hétéronomie est devenu la règle"⁶³⁶. Les médiums sont de plus en plus imbriqués entre eux ou mis en relation, focalisant ainsi l'attention sur l'hybridation, qui devient un des enjeux majeurs dans ce nouveau régime de l'art.

Nous sommes bien rentrés dans l'univers de la *Postproduction*⁶³⁷, tel que Nicolas Bourriaud la décrit, mais pas seulement, car le paradigme de la reconversion, dont il faut prendre conscience, est en réalité un phénomène plus général. La reconversion induit de nombreuses pratiques dans le domaine des nouvelles images, qui redimensionnent certains gestes, attitudes et formes, en induisant de nouvelles solutions possibles. La reconversion se rapproche de la *Postproduction*, vaste domaine de réécriture et de requalification des formes ou des données artistiques déjà là ou à saisir, et qu'il s'agit d'exploiter dans de nouveaux scénarios, tels que Nicolas Bourriaud le décrit dans son ouvrage intitulé *Postproduction*. Ce type d'intervention est parfois exemplifié par des gestes énonçant ces problématiques, comme centre même de réflexion de l'œuvre, du *remake*, à la reprogrammation d'œuvres. La *Postproduction* favorise ainsi plusieurs grandes tendances, comme le souligne l'auteur, considérant que l'action se

⁶³⁵ Paul Ardenne, *Art. L'âge contemporain*, op. cit., p. 297.

⁶³⁶ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*, op. cit., p. 263.

joue dans cette phase structurellement marquée et identifiée : comme la dernière phase de la production. La reconversion, qui s'avère nécessaire dans le secteur économique, industriel, et technologique, implique en fait de requestionner l'ensemble des phases de la production, y compris celle, cruciale, de la conception, face aux mutations actuelles, imposant divers types de réadaptation tant stratégiques, que qualitatifs. Cette situation s'affirme aussi dans la sphère de l'art en regard d'une autre dimension, plus générale, d'autant plus que de nouvelles extensions du domaine de l'art sont possibles et envisageables, au travers de l'usage des nouvelles technologies et de l'influence de la mondialisation. Cette situation contextuelle révèle un élargissement conséquent du champ des possibles et de l'identité même du champ de l'art. La culture hybride joue ici un rôle majeur dans cette nouvelle phase qui s'ouvre.

On peut voir des points communs entre post-production et conversion sur de multiples aspects. On peut citer quelques-unes des nouvelles modalités d'actions qui s'affirment, dont Nicolas Bourriaud a repéré les principaux axes, dans son ouvrage *Postproduction*, répertoriant la plupart de celles-ci.

- Reprogrammer ou reconcevoir des œuvres existantes.
- S'appropriier de nouveaux territoires, extra-artistiques et /ou des imaginaires, pour les transplanter dans l'art.
- Revisiter des formes, des données et des styles artistiques pour les instrumentaliser et les transformer en générant de nouvelles versions.
 - Transposer l'art dans d'autres secteurs ou formes d'activités pour créer ou perturber les genres.
- Concevoir de nouvelles formes d'expériences entre spectateur, œuvre d'art, et lieu d'exposition comme espace d'intervention, pour induire de nouvelles relations, à l'image de "l'esthétique relationnelle"⁶³⁸, ou du principe de la "relation comme forme", énoncé par Jean-Louis Boissier.
- Annexer des contextes ou des récits en les intégrant à un vocabulaire de formes spécifiques.

⁶³⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Ed. Les Presses du réel, 2003.

⁶³⁸ Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Ed. Les Presses du Réel, 1998.

- Réexploiter des images ou des contenus variables dans de nouvelles formes d'écritures.
- Mélanger des formes hétérogènes dans de nouvelles formes de combinatoires.
- Utiliser les nouvelles ressources technologiques à l'ère du numérique pour créer des formes de circulations ou d'interprétations des données face à ces nouveaux langages.
- Interroger les codes, normes et conventions de l'art et d'une culture donnés pour mieux les travestir, les détourner, ou les instrumentaliser.

Tous les contenus sont indexables, et l'art peut-être envisagé comme un domaine favorisant autant la divergence que l'hybride. Une divergence signifiant cette capacité d'aller dans toutes les directions, induisant la dispersion, pour proposer des solutions extrêmement variables se jouant ou se jouant dans un rapport à des cheminements singuliers dans et face à l'art.

L'hybride participe à la constitution d'une multitude de processus et catégories, constituant une problématique centrale dans cette nouvelle identité culturelle, qui se joue sur de multiples plans : ère de l'hypertechnologie, mondialisation, interaction et interpénétration généralisée, associée à une dématérialisation et immatérialité de l'art (issues du contexte de l'art contemporain). La reconversion des données relève aussi d'une capacité de l'art à se mouvoir sur de nouveaux champs. L'hybride n'est plus seulement une catégorie du postmodernisme ou une notion, comme dans la période de l'art contemporain, il est devenu une culture à part entière, participant au phénomène d'indexation, mais aussi à l'aspect emblématique de cet art de la reconversion.

4.6) L'artiste polymorphe comme acteur et entrepreneur

Le brouillage des catégories se généralise dans l'art actuel, touchant également la figure de l'artiste, qui devient maintenant un acteur polymorphe,

pouvant solliciter l'ensemble des disciplines et s'emparer de n'importe quel objet. Constituer un vocable artistique singulier peut ainsi tourner tant autour de la question de l'art, qu'inversement autour de la dérision de cette question, d'où un fourmillement de propositions, qui exemplifie un art multidirectionnel. L'action de l'artiste se désincarne, se désagrège, elle n'est plus apparentée à un style ou à un médium, elle s'incarne de plus en plus dans un nomadisme de pensées et d'activités. Par ailleurs, l'artiste peut être le décideur, celui qui commanditera l'ensemble de son œuvre et organisera les différentes phases de production, et fera exécuter sa réalisation par une multiplicité d'acteurs (assistant, entreprise, spécialiste, ingénieur...). Ce phénomène s'est accru avec le modèle de l'artiste entrepreneur, qui se déplace par ailleurs dans des univers artistiques où les collaborations, ainsi que l'expertise de certains contributeurs, deviennent décisives. Ce déplacement sur un ensemble de terrains démontre qu'un projet peut solliciter une véritable ingénierie et un concours de multiples savoirs et de formes d'interventions très diverses. Pour exemple certains projets d'envergure, comme le projet quasi cinématographique de Matthew Barney, ou les projets sculpturaux vus sous un aspect monumental de Jeff Koons. On peut aussi remarquer que la phase de conception ou de réalisation de l'œuvre impose des formes de collaborations de divers ordres, permettant aux artistes d'investir des territoires qui jusque-là étaient impensables à appréhender, l'extension de l'art vers d'autres domaines favorisant l'extension des pratiques (tout en comportant aussi certains risques). La logique entrepreneuriale peut prendre d'autres formes, l'artiste, par l'utilisation de nouvelles technologies, ou par la mobilisation d'autres compétences, pouvant très facilement produire, réaliser, concevoir et diffuser son œuvre. La multiplication des supports, notamment dans le numérique, induit un effet de démocratisation sans précédent. De nombreux gestes sont rendus plus aisés par l'amélioration et la généralisation des nouveaux médias et de leurs multiples capacités.

L'action de l'artiste peut se transposer à d'autres sphères, allant de l'action modeste à la communication et à la création d'entreprise, pouvant être au cœur du projet, comme dans l'esthétique relationnelle qui valorise toutes les

formes de relation participative, dont Paul Ardenne⁶³⁹, comme Dominique Baqué⁶⁴⁰, trace cependant aussi les failles. Se déplacer vers d'autres types d'expériences possibles ne semble cependant pas aisé et peut devenir problématique à plus d'un titre. Entre apathie ou spectacularité "consacrée" d'un *art fashion*, acte de dérision dérisoire ou véritable forme d'action novatrice, chaque projet prend le risque de se défaire de son identité, ou d'être voué à ne rester qu'un acte isolé. Voire aussi correspondre à une tendance artistique qui risque de se limiter dans le temps et parfois même être légitimée davantage par l'institution, en quête d'objets innovants, alors que celui-ci ne comporte aucune forme de subversion.

4.7) Pratiques du quotidien, de l'infime, de l'errance : pour investir de nouveaux territoires.

Le divers, le quelconque, le banal, le quotidien, pris comme sujet, caractérisent cet effet de dispersion et d'induction que provoque l'art actuel, en contribuant à ce phénomène par lequel n'importe quel matériau et sujet peut intégrer le domaine de l'art. Ces aspects, sans imposer l'hybride, néanmoins le favorisent, car la démultiplication des associations, combinaisons ou croisements deviennent véritablement exponentiels.

D'autres enjeux se dessinent, même si il est possible de constater au travers de cette pratique désormais régulière du *hors limite*, un effet de contamination générale des pratiques, autant que des savoirs et des concepts, qui de ce fait participe davantage à un art *en connexion* et *en relation* avec divers univers, se transposant sur de multiples rapports. Cet aspect marque un art proche du documentaire, de l'inventorisation, de la communication, de l'archive, des savoirs autres et de l'intrusion dans divers contextes, un "art contextuel" comme le nomme Paul Ardenne. Un art qui s'imprègne également du virtuel et de la fiction comme d'un autre espace de réflexion ou d'une vision chimérique. On se rapproche à nouveau ici du

⁶³⁹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op.cit.*, p. 197-199.

⁶⁴⁰ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, *op. cit.*, p. 143-173.

phénomène de reconversion, qui se joue également dans la multiplicité des échanges et des mises en contact.

4.8) Vers une esthétique totalisante : forme particulière de l'hybridation

Que cela soit au niveau des installations ou des dispositifs vidéo, la logique de détournement ou de manipulation s'impose de plus en plus dans des œuvres touchant à une esthétique totalisante et hybridée. Une multitude d'objets sont intégrés dans des espaces où le sonore, la lumière, le visuel, le dispositif et la conception de l'espace prennent une importance considérable, en déroulant ou magnifiant un scénario où toutes les formes peuvent être intégrées (et manipulées), dans des environnements visuels de plus en plus sophistiqués, et ce à des œuvres issues de nouveaux protocoles d'actions. L'installation devient ainsi un *théâtre d'action* que le spectateur va au fil de son passage pouvoir ressentir, à l'image du *cinéma d'exposition* qui apparaît comme une des tendances nouvelles de l'art des années 90, redimensionnant l'image-écran ou l'image-objet dans une scénographie de l'espace. L'esthétique totalisante peut ainsi se comprendre comme la mise en application d'un scénario qui englobe complètement une diversité d'objets ou une série de propositions reliées les unes aux autres, dans un processus évolutif. On peut évoquer les œuvres de Claude Lévêque, Alain Séchas, Tatiana Trouvé, Dominique Gonzales-Foester, Fabrice Hybert et Thomas Locher.

4.9) Une indétermination des pratiques et des objets : l'installation comme modèle dominant

Surgir et questionner l'œuvre d'art permet à de nombreux artistes de ne plus se déterminer dans une seule pratique de référence, mais plutôt de se situer entre les pratiques, dans la continuation du processus de l'intermédia. Formuler des propositions touchant à plusieurs disciplines et en cela interroger ou associer les spécificités de chacun des médiums permet

d'ouvrir d'autres perspectives, notamment au travers de l'expérimentation de l'installation et de la performance, lesquels favorisent l'indétermination et le composite.

L'hybride n'est en général pas le sujet de l'œuvre mais sa présence souvent effective, participe de cet effet de déconstruction et de décroisement mise en œuvre par les artistes. Car c'est davantage la facilité d'exploiter une pluralité de gestes et leurs potentialités de combinaisons, vers lesquels tendent les artistes, afin de continuer à promouvoir un art comme activité, non plus de transgression, mais davantage comme un *projet de recherche*. Infiltration et interaction jouent ici un rôle essentiel, y compris pour pouvoir concevoir de véritables architectures ou environnements, où la peinture, la sculpture et d'autres médiums sont redimensionnés dans l'espace ou dans la sphère urbaine, et non plus dispositionnés simplement à un espace mural. Cette situation permet de comprendre une des évolutions majeures de l'ensemble des disciplines, y compris celle de la peinture ou de la sculpture, qui peuvent ainsi se situer en dehors de leur champ, en étant intégrées, de plus en plus, à des installations ou à des objets et dispositifs composites, voire associées à d'autres médiums dans des contenus mixtes. Postuler sur l'entre-deux, l'intermédiaire, les pratiques mixtes, les croisements, permet ainsi de trouver d'autres usages et approches de l'image ou de l'espace, devenus dans l'art actuel des formes complètement banales. L'association de plusieurs formes et disciplines artistiques devient un principe d'action, produisant des œuvres de plus en plus hétéroclites, et correspond aussi à l'avènement de l'installation, en tant que discipline quasi dominante dans l'art actuel.

4.10) L'œuvre comme lieu de transaction : le jeu et les pratiques anarchiques

De "l'inframince"⁶⁴¹ intégrant le modeste, le quasi-nécessaire, l'accidenté, voir l'indicible nuance, ou à l'inverse la surabondance de gestes ou d'images,

⁶⁴¹ Notion abordée par des protagonistes de l'esthétique relationnelle quand ils qualifient certaines œuvres. Notamment Eric Troncy, dans son ouvrage *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, textes (1988-1998), Dijon, Ed. Les presses du réel, 1998. Voir l'ouvrage abordant une

l'hybridation peut se comprendre de diverses manières, allant de l'excès à un alliage quasi-imperceptible, imprégnant ainsi un nuancier de possibilités assez incroyable.

Les artistes de l'art contemporain, et plus encore l'art actuel, se servent du jeu, de la possibilité de décupler les choix, les variables et les permutations de tout ordre, allant du déplacement dans les nouvelles technologies aux pratiques participatives d'élaboration des œuvres. Déplacer les objets sur le territoire de l'incertain ou de l'expérience faite par le spectateur de l'œuvre, est devenu un des principes pour instaurer de nouvelles modalités entre le spectateur et l'œuvre, mais aussi porter l'idée que les œuvres sont davantage incarnées par des lectures croisées, des entrées multiples et des capacités d'ouvertures et de redéterminations, à l'image d'œuvre consultables, modifiables et expérimentables. Les zones de transaction se multiplient, incitant aussi à penser l'œuvre dans sa présence en relation à l'espace, l'architecture, les zones intermédiaires, et la question de la scénographie ou muséographie, qui prend une importance cruciale. L'interrogation des lieux de pouvoirs, et des conventions ne se fait plus simplement dans le cadre de la représentation, mais peut être directement déplacée dans la relation à la physique de l'espace, ou en confrontation *au corps éprouvé*, comme dans de multiples performances.

4.11) Le principe connexe

L'œuvre connexe, un des enjeux de l'art actuel, manifeste cette interdépendance de l'œuvre à un aspect plus global, dessinant un réseau potentiel ou probable, dans lequel se construit l'activité de l'artiste. À l'image d'un vaste organisme, une production matérialise le corpus d'une œuvre, se tissent et s'insèrent dans une multiplicité d'extensions ou de liaisons, dans la lignée des projets exemplaires de Joseph Beuys et de Marcel Broodthaers. Le *principe connexe*, mis en œuvre par Beuys, sur le plan du rapport entre

démarche, processus, action et usage, intègre une dimension plus générale, *le politique et l'histoire*, dans un concept de sculpture sociale comme champ d'appréciation et d'interprétation (des matières, des énergies, des symboles, des actions). On peut aussi observer chez Marcel Broodthaers un principe analogue dans la relation entre action, processus et exposition, notamment au travers de son exposition sur le motif de l'aigle, permettant à l'instar des pratiques actuelles, la possibilité de faire basculer l'œuvre dans des ensembles, des registres très divers et non plus simplement dans un mouvement unitaire ou concentrique. Le multiple et les procédés divers de transpositions des œuvres dans différents univers rendent possible ce type d'œuvre qui ne correspond plus à une forme unitaire, mais traverse différents objets et médiums, à l'image des projets de Matt Mullican, Claude Closky, Peter Kogler, Antoni Muntadas, ou Joel Hubault.

Après avoir évoqué certains aspects marquants, je propose ici de réexplorer chaque discipline en liaison à son propre corpus, en abordant une multiplicité de projets d'artistes, dont je définis une sélection restreinte.

4.12) L'installation

Installations et environnements de toutes sortes prolifèrent aujourd'hui dans l'art actuel, marquant l'expansion continue de cette pratique apparue dans les années 60, et qui s'étend à toutes sortes d'expériences et de problématiques. L'installation s'affirme comme une pratique génératrice de formes hybrides de toutes sortes, déployant plus que jamais son caractère hétérogène, transversal, multidirectionnel, mais aussi le principe d'interaction constitutif de cette pratique où divers éléments sont mis en relation. Une discipline qui induit de plus en plus un nouveau marqueur : une scénographie de l'espace et une attraction pour les "phénomènes d'ambiances", ainsi qu'une capacité extraordinaire de promouvoir les structures composites. L'installation peut tour à tour être un studio de production, une zone de relaxation, un univers techno, un espace de cinéma d'un nouveau genre, une

archive, un sanctuaire dédié à la méditation et au sacré, un théâtre d'investigation protéiforme, un espace "d'agencements sonores", ou symboliser une construction éphémère.

L'autre caractéristique évidente, à l'origine de cette discipline, est que celle-ci, en condensant les autres médiums de l'art au travers de combinaisons multiples et incessantes, génère d'innombrables dispositifs hybrides. Tout peut être intégré ou composé à l'intérieur de cette discipline, mais aussi être re-scénarisé en incorporant l'espace et l'expérience du corps multiperceptif, où l'hétéroclite et le visuel aujourd'hui culminent. Ceux-ci se concrétisent à la fois dans un processus d'images en mouvement, et d'une irruption du réel de plus en plus intrusive, y compris sous une certaine forme de physicalité, l'installation étant aussi un formidable réceptacle du monde et du divers, touchant autant à l'intime qu'à la sphère publique.

Joël Hubault

L'installation peut résulter de divers types d'actions. Chez Joël Hubault, le choix d'une couleur constitue le principe d'une collecte d'objets et d'éléments divers, qui seront réunis pour une rencontre impromptue, comme dans l'œuvre *La place rouge à Deauville* (1996). Ces actions s'inscrivent ensuite dans le registre de l'installation. La conception d'une installation hétéroclite intitulée *Bûro orange pour l'agence C.L.O.M.-trok* (2000), présentée lors de l'exposition *Micropolitiques* au Magasin de Grenoble, est un savant mélange d'éléments et d'objets de toutes sortes, rapportés autant par le public que par l'artiste et transplantés dans l'espace de façon judicieuse. Son travail se lie tel qu'il l'affirme à la problématique de l'hybride⁶⁴², inhérente à sa démarche, proche du sampling et du mix, car tout matériau est recontextualisable.

Thomas Hirschhorn

Dans les projets de Thomas Hirschhorn, l'installation touche autant à la question de la performance, dans sa relation au site investi, qu'à la réflexion

⁶⁴² Joël Hubault revendique clairement l'hybride dans son travail : "je ne travaille pas sur l'hybride, je pense hybride", cité par Astrid Gagnard "penser hybride, Joël Hubault", in *Hors d'œuvre* n°14, L'hybride, Juin 2004, p.7.

sur le rôle et la fonction de l'art, par l'utilisation d'un vocabulaire plastique volontairement ordinaire et pauvre, fait de matériaux désuets, jetables, pris dans le quotidien, qu'il recouvre, contient et regroupe en les enveloppant en général de film plastique, de feuilles de papier aluminium et de carton. Ces structures, qui apparaissent comme des assemblages ou bricolages hétéroclites et chaotiques, comportent pourtant une multitude d'informations, le monde tel qu'il est constitué de réseaux, mais aussi de divers canaux d'informations et de formes de médiations. L'artiste met en relief, dans son approche, autant les questions sociétales qu'identitaires, dans des espaces qu'il conçoit en questionnant les systèmes et les modes de fonctionnement des sociétés, à l'image de *Virus austellung* (1996).

Barbara Kruger / Jenny Holzer

Dans leurs travaux, qu'il s'agisse de Barbara Kruger ou de Jenny Holzer, l'installation peut devenir un fantastique outil visuel, sous la modalité de photographies, comme dans *Sans titre* de 2002, une œuvre se composant d'un espace entier de textes et d'images incrustées, ou de projections multimédias, à l'image du projet *Power pleasure desire disgust* (1997). Chez Jenny Holzer, l'œuvre peut aussi apparaître sous forme de bandes lumineuses, qui rythment l'espace de phrases comme dans *Installation view* (1989), pouvant aussi bien intégrer l'espace urbain que des architectures spécifiques.

Sylvie Fleury

Chez Sylvie Fleury, l'installation peut devenir un espace d'accessoires de mode, où sont disposés avec minutie une multitude d'objets reconstituant un univers. Elle crée aussi des dispositifs, des performances, des environnements, et des formes sculpturales singulières, où design, mode et art se confondent et se croisent volontairement, dans une forme d'expérience quasi scénographique et théâtrale, se jouant à l'intersection de ces mondes.

Claude Lévêque

Dans un registre différent, Claude Lévêque intègre dans certaines installations toutes sortes d'objets, alliant musique, couleur, lumière, odeur...

en jouant sur les diverses sensations qu'éprouve le spectateur. Entre univers cinématographique et acte poétique, l'œuvre *Valstar barbie* (2003) nous plonge dans un univers fictionnel, mêlant différents registres, dans une mise en scène sophistiquée où tout se passe dans l'immersion sensorielle, l'expérience d'un théâtre visuel d'ambiance. L'aspect, souvent assez radical, de certaines œuvres, leur confère une approche ambivalente, dont la dimension critique n'est pas négligeable.

Tobias Rehberger

Tobias Rehberger conçoit des œuvres entre espace architectural, design, et installation. Elles se composent d'un univers d'objets dans lequel vidéos, photographies, peintures murales et objets fonctionnels, délimitent une sorte de forme exponentielle, générant souvent des espaces ou des structures. Tous les objets d'un dispositif y fonctionnent ensemble, comme dans l'œuvre *Lichtof 1*, comportant un nombre impressionnant de luminaires suspendus, présentés lors d'une exposition rétrospective au musée d'art contemporain de Karlsruhe en 2002. La conception de certains projets le rapproche d'une œuvre totale, fascinante, faite d'une multitude de signes visuels qui contaminent l'ensemble de l'espace, comme pour le projet qu'il a proposé pour le café de la Kunsthalle de Baden-Baden.

Thomas Locher

L'œuvre de Thomas Locher correspond toujours à une forme mixte, une sorte d'inventaire ou d'énumération entre récit, méditation et forme conceptuelle. La présence de divers objets réalisés par l'artiste et d'installations, se décline au sein d'un langage multipliant les références et les formes textuelles (voire visuelles), qui envahissent subtilement ses œuvres. Il questionne ainsi le champ de la communication, autant que celui de l'art et de sa fonction, touchant à la question d'une abstraction qui est induite par la présence de référents au réel, qui se déclinent diversement dans un vaste inventaire, sur toutes sortes de supports ou d'objets, nous rappelant que l'art est aussi et demeure un objet qui transcende.

James Turrell

James Turrell conçoit des installations épurées, où la physique des éléments et leur mise en œuvre matérialisent dans l'espace la présence d'une forme. Celles-ci opèrent souvent à partir de formes géométriques issues d'un vocabulaire commun. Cependant l'usage de la lumière artificielle et naturelle, ainsi que la présence de la couleur, leur donnent une charge intense, se jouant dans une dynamique de l'espace.

Olafur Eliasson

Si l'installation éprouve les sens, chez Olafur Eliasson, elle devient un facteur d'expériences entre spectateur et œuvre, entre le processus de fonctionnement de l'œuvre et l'espace dans lequel celle-ci se matérialise. En reproduisant des phénomènes naturels dans le contexte de l'art, tout en ne dissimulant pas le dispositif qui régit l'œuvre, Eliasson intègre divers procédés en tant qu'éléments constitutifs de ces installations. Il exploite ainsi ce dernier dans une dimension à la fois physique et sensorielle, où la couleur, l'humidité, la température, le vent, le froid et les éléments opèrent sur le spectateur. Celui-ci est ainsi soumis à une expérience de la relation à l'œuvre qui est conçue par l'artiste, de surcroît, comme une forme d'environnement sensible.

Lothar Baumgarten

Lothar Baumgarten aborde l'art sous l'angle anthropologique et autobiographique, scrutant diverses formes de cultures au travers d'une approche du réel et d'un questionnement des formes de représentation et logiques identitaires. Dans ses œuvres, il intègre le contexte et l'expérience du quotidien, un périple dans l'ailleurs, dans son expérience fondamentale, à l'image de l'œuvre *Vaakum* qu'il a présentée à la documenta X.

Mischa Kuball

L'œuvre peut être source de projections lumineuses intenses et combinées, leurs mises en mouvement diffusant une multiplicité de formes projetées et induites à la fois par des dispositifs, ainsi que des boules à facettes. De

nombreux projecteurs sont souvent associés et caractérisent la dimension visuelle et spatiale, que manifeste la lumière, comme dans son projet *Believe disbelieve* (1999).

Damien Hirst

Dans l'œuvre *Love lost* (2000), divers objets et des animaux sont suspendus dans le formol. On distingue également les entrailles, qui sont littéralement piégées dans une structure spécifique, une vitrine close, qui laisse entrevoir cet environnement. La forme sculpturale qui s'en dégage réside également dans le choix du design de la vitrine, dont la dimension imposante par ailleurs se conjugue avec l'univers qu'elle dévoile. Ces étagères remplies de médicaments ou objets, tel *Still* (1994), ces peintures proches de l'univers du nuancier dont les titres sont toujours évocateurs, à l'instar de *Cocaïne hydrochloride* (1993), aux sculptures et diverses installations, mobilisent de multiples structures et langages formels. La logique du détournement est ici incorporée à une attitude, un geste cinglant et provocant, questionnant les formes de représentation du réel.

Peter Kogler

Chez Peter Kogler, l'installation acquiert souvent une dimension spatialisante, en comprenant l'espace comme un environnement visuel. Ces interventions sont souvent réalisées à partir de matériaux tels que le papier peint, appliqué de manière *all-over*, appréhendant l'espace de manière totalisante, en le remodelant à partir d'un univers d'images que décline l'artiste comme une forme de motif. Divers signes ou éléments graphiques capturés et assemblés, composent ces véritables réseaux ou structures de signes visuels disposés dans de vastes espaces par l'artiste, à l'image de l'œuvre *Wall paper* qui recouvrait l'ensemble de l'entrée de l'espace d'accueil de la documenta X (1997) de Kassel, ou de son intervention au Frac Montpellier en 1994, et plus récemment d'installations multimédias.

Matt Mullican

L'œuvre de Matt Mullican se situe entre graphisme, multimédia, architecture et art. Il crée notamment des formes correspondantes à des signalétiques,

des diagrammes ou des pictogrammes abstraits, qui se propagent et se déclinent sur une diversité de supports du champ de la communication : le net, des séries d'immenses panneaux, drapeaux, affiches, murs de dessins et diverses formes d'installations. Son travail est en partie réalisé par ordinateur. Une série d'images photographiques apparaissent sous forme de paysages aseptisés dans des caissons lumineux, comme lors de l'exposition au Portikus de Francfort. Il conçoit également des modules architecturaux s'assemblant et formant une sorte de pavillon, un prototype. Son œuvre protéiforme appréhende autant les symboles, formes visuelles, que la notion d'espace, intégrant toutes sortes d'images et symboles à une simulation et manipulation des codes visuels, où l'imaginaire se joue des normes et des conventions, investissant une véritable *cosmogonie*.

Jason Rhoades

Les installations de Rhoades sont conçues et élaborées de façon à être totalement chaotiques et hétéroclites. Elles se composent comme une syntaxe visuelle particulière, se jouant dans un amas d'objets répartis dans un très grand désordre apparent, laissant apparaître en écho la société de surproduction et surconsommation, mais aussi l'irrationalité dans laquelle Rhoades perd volontairement le spectateur.

Absalon

Installations ou sculptures, l'œuvre d'Absalon s'inscrit résolument en dehors des conventions, étant tour à tour présenté sous forme de maquette ou à taille réelle. Entre sculpture et installation, ces espaces architectoniques et utopiques condensent, à l'image de la série des *Cellules*, un univers homogène et géométrique à l'échelle matérielle du corps. Ses projets, tout en demeurant très minimaux et variables dans leurs contenus formels, contribuent à donner aux structures qu'il conçoit une présence toujours inexorablement énigmatique.

Dominique Gonzales-Foester

L'installation *Une chambre en ville* (1997-1998) de Dominique Gonzales-Foester se constitue en une forme d'intérieur, retranscrivant par un univers

composé de quelques objets et en général d'une couleur dominante une ambiance, suscitant un univers indéniablement fictif dans lequel nous plonge l'artiste. Un univers dont la théâtralité ou la référence à la culture cinématographique nous dévoile un espace intermédiaire, mais qui peut se percevoir aussi comme une déclinaison d'un imaginaire toujours à saisir.

Tatiana Trouvé

Chez Tatiana Trouvé, les objets et la conception de l'espace transcrivent de manière irréversible une relation à un théâtre singulier, *Le bureau activité implicite*, une œuvre unique que l'artiste sans arrêt réutilise, régulièrement, pour créer de nouveaux modules, de nouvelles installations, comme dans un processus où l'œuvre serait en perpétuelle excroissance. Les divers objets et leurs dimensions, la nature du dispositif et de l'espace, volontairement réduit et restreint, participent de cette logique où la mise en scène devient un espace d'expériences que Tatiana Trouvé à chaque fois reconstitue, dans une sorte d'auto-fiction⁶⁴³ permanente et extraordinaire.

Claudio Parmiggiani

Claudio Parmiggiani, avec l'œuvre *Polvere* (2004), conçoit une sorte "d'environnement colonisant"⁶⁴⁴, selon le propos de Paul Ardenne, produit à partir d'une performance. Cette installation en demeure la trace évanescence, affirmant également pour l'artiste le rôle fondamental de l'espace en relation à ses œuvres.

Urs Fischer

L'installation *Jet set lady* (2000-2005) est composée de 2000 petits formats d'images élaborés par l'artiste, auxquels sont juxtaposés 24 tubes fluorescents. Cette œuvre monumentale structurée dans une forme quasi sculpturale dévoile des images suspendues et accumulées. Urs Fischer utilise dans cette œuvre différents types de procédés de productions de l'image pour réaliser de très nombreux petits formats, accentuant l'aspect

⁶⁴³ *Zones de productivités concertées*, Ed. Mac/val, 2007, Musée d'art contemporain du Val de Marne, p. 203.

⁶⁴⁴ Paul Ardenne, *Art. Le présent, op. cit.*, p. 263.

totallement hétéroclite de cette "installation", très complexe à réaliser, et qui est le produit d'une multiplicité d'images visibles dans un dispositif hybride.

Gabriel Lester

Lors d'une exposition organisée au Mudam en 2011 sur la thématique du paysage, Gabriel Lester présente *Flat as the world is round (2010)*, une oeuvre atypique et quasiment inclassable. Dans ce projet, l'aspect visuel se manifeste au travers d'une sorte de théâtre d'ombres en mouvement, un cinéma éphémère, où la graphie des images se découpe dans l'espace lors de la projection. Sculpture, dispositif, machine expérimentale, ou objet lumineux, les catégories sont bouleversées par cette proposition. Sans doute peut-on qualifier cette oeuvre d'installation. Un "objet" possédant autant une dimension de l'image plasticienne, que d'un petit théâtre d'objets en mouvement perpétuel, symbolisant l'art machine.

Julien Salaud

Julien Salaud réalise, avec la *Grotte stellaire (2012)*, une installation visuelle qu'il a conçue par un tissage de dizaines de fils extrêmement minutieux, révélés par un éclairage bleu, ce qui produit une image dont on pourrait croire qu'elle est issue d'un dispositif multimédia très perfectionné, parodiant en quelque sorte cette technique. Cette oeuvre fixe, transposée dans un espace général (sur les divers côtés d'une surface haute et l'ensemble du plafond), montre que l'image plasticienne se joue de ces diverses identités et peut se construire dans des environnements visuels. Touchant, dans son approche générale, aux bestiaires et à la question de la chimère, le travail de Julien Salaud nous renvoie, dans le cadre de ce projet, à un trait d'union entre les premières images ornant les grottes et cette somptueuse image, apparaissant dans un univers quasi-abstrait, et qui s'avère être proche, en fait, des nouveaux médias.

4.13) La performance plurielle

Plus que jamais la performance affirme son aspect pluriel et une dimension d'ouverture et d'absorption de tous les médiums, qui contribuent à affirmer,

tout comme pour l'installation, une dimension hybride intrinsèque. Fortement liée au croisement des pratiques, la performance accentue une scénarisation des œuvres, de Matthew Barney à Cindy Sherman. Elle est un terrain d'expériences propice à toutes sortes de dialogues et de prospections. En incluant les nouvelles technologies (des outils aux dispositifs), mais aussi les cultures du monde, elle devient un moyen d'entrer dans de nouvelles approches perceptives du réel. Devenir corps machine (Roman Signer), ou image-corps troublante (Thomas Bayrle), la performance traduit autant de nouvelles postures possibles que de nouvelles approches de transaction, rites, célébrations, ou des formes de narration ou d'investigation du réel... La performance inclut donc une très grande diversité de registres, pouvant y compris toucher ou se confondre quasiment à d'autres domaines. Allant des simulations de défilés de mode de Vanessa Beecroft aux gestes d'une poétique de l'éphémère de Gabriel Orozko, retranscrits par l'image photographique, à une interrogation plus fondamentale, celle de l'être-soi face au monde, à l'image de Kim Sooja s'arrêtant dans la foule. Les déplacements dans une relation à la géographie de l'espace dévoilent d'autres modalités d'interventions à partir de toutes sortes d'inventaires de gestes possibles et d'un travail d'observation qui se transcrit aux frontières de l'expérience du réel, de la fiction, de Marc Pataut, Alan Sekula, André Cadere à Patrick Corillon. Une autre dimension de celle-ci montre à quel point elle est aujourd'hui indissociable du champ des arts vivants et de nouvelles formes d'écritures, la liant aux nouveaux médias, du son au visuel, de la lumière aux événements multi-médias. De Laurie Anderson, Robert Lepage à Dump Type et Christian Marclay, elle marque le croisement d'une diversité de médiums, correspondant aussi à une activité liée au monde de la scène et du spectacle multidimensionnel.

Alain Declercq

La performance peut s'assimiler à une image photographique, avec *Welcome home, boss* (2001), constituant ici un acte radical : des éclairages surpuissants amenés par l'artiste sont dirigés sur des demeures habitées des quartiers chics, révélant les dogmes extrêmement puissants à l'œuvre dans une société ultra-sécuritaire et hiérarchisée à outrance. La performance, en

étant l'objet d'un scénario quasi filmique, nous montre pourtant un monde réel ressemblant de plus en plus à un parc d'attractions, conçu sur la base d'une partition des zones (riches/pauvres, nord/sud), l'artiste parodiant délibérément ce type d'ordonnement. Chez Declerq comme chez de nombreux artistes de la performance, la scénarisation du geste devient propice à produire une œuvre qui peut investir et traverser divers médiums.

Natacha Lesueur

Transformer son corps en une forme organique, recouverte d'un masque ou d'une peau végétale ou alimentaire, à l'image de l'œuvre *Aspic* (1999), peut permettre de revisiter la question du corps sous plusieurs angles, un corps arborant des formes visuelles, assumant son statut hybride. Natacha Lesueur conçoit à partir de cette performance une série d'images photographiques restituant l'ambivalence de son geste, tout en questionnant l'univers de l'image et de l'identité de la femme, dans ce que l'on pourrait nommer comme une tendance de la performance : *la plasticité du corps*.

Philippe Ramette

Pour Philippe Ramette, la performance correspond à une mise en situation soigneusement étudiée, où l'artiste prend une posture exemplaire, étrange ou invraisemblable, que l'image photographique restitue. Une photographie qu'il stimule comme outil de perception et réception du réel. En réalisant ce type de performance, et c'est là justement leur intérêt, l'artiste s'interdit des formes de manipulations du médium photographique, qui seraient sans doute plus aisées à réaliser, mais ne comporteraient plus ni la même signification, ni le même impact.

Grazia Toderi

Une performance entre danse et geste d'une poétique de l'instant, montre Grazia Toderi se déplaçant habillée tout en faisant des mouvements presque ordinaires, mais qui prennent ici une charge particulière dans cette mise en situation. Le simple déplacement au fond d'une piscine - *Zuppa del l'eternita*

a luce improvisa (1994), marque cet acte poétique de l'infime se transcrivant de la performance à l'art vidéo, pour lequel elle a conçu cette *action*.

Jun Nguyen-Hatsushiba

Dans son installation vidéo *Mémorial project nha trang...* (2001), l'artiste nous convie à un voyage hypnotique dans une "lente performance, à la fois chaotique et onirique"⁶⁴⁵, où est décrit un récit de fuite, qui ici se magnifie dans cette procession éphémère, se jouant autant de la matière historique - une histoire du Vietnam - que de sa révélation d'un monde partagé entre diverses identités, diverses mémoires et perceptions du réel.

Christian Marclay

Avec *One hundred turntables* (1991), Christian Marclay a conçu une performance d'une heure jouée à partir d'une centaine de platines installées en spirale, diffusant du son ainsi que des textes, mixées par 4 disques-jockeys en temps réel, pendant que simultanément étaient projetées sur les murs des vidéos de grand format. Cette performance, en se déterminant par un protocole d'organisation qui rejoint une orchestration généralisée, ici dans le secteur de la culture du sampling et du mixage, se construit comme un événement multi-média.

4.14) La sculpture

À l'instar des autres médiums, la sculpture se construit autour d'une nouvelle identité, un processus de reconversion, l'hybride devenant un vecteur très important dans le renouvellement de cette discipline. Les croisements et la dématérialisation de cette pratique amènent un nouveau vocabulaire des formes. La sculpture entre en interaction avec le visuel, la performance, la peinture, le multimédia, le non-art. Ce déplacement est d'autant plus effectif qu'elle intègre l'installation, au sein de laquelle elle peut être insérée, ou superposée à d'autres d'objets.

Jeff Koons

Objets et images de grande consommation sont systématiquement détournés et mis en situation par Jeff Koons en se jouant des tensions et paradoxe entre objets communs, standardisés et un travail sculptural de précision, parfois même d'une entreprise collective impliquant de multiples compétences. Les sculptures de Jeff Koons, par leurs réintégration à une autre dimension, celle d'œuvre d'art, révèlent autant une dimension kitsch, parfois volontairement surchargée, qu'une approche se jouant dans une production très sophistiquée. Koons réalise ainsi des objets uniques, précieux, souvent par le choix des matériaux utilisés et l'entreprise nécessaire pour parvenir à aboutir à leur réalisation définitive. *Puppy* (1991), sorte de nounours élaboré par Koons comme une sculpture monumentale, intègre des formes colorées composées de milliers de végétaux, se transposant ainsi en une véritable architecture formelle. La matière et la forme de la créature reproduite, ainsi que sa mise en situation, la font basculer de l'objet commun à l'objet extraordinaire.

Haim Steinbach

Etagères ou présentoirs muraux ajustés au mur, et sur lesquels sont disposés à chaque fois quelques objets de différente nature (précieux ou quodidiens, industriels ou fabriqués de manière spécifique) sont la marque du travail de cet artiste. Par ce traitement, Haim Steinbach donne l'impression de rapprocher l'art d'un univers marchand. Perturbant les conventions, ses assemblages parfaitement organisés posent la question de la fonction des objets, de leur valeur, de leur qualification et de leur identification. Ce petit théâtre du quotidien, car Steinbach dépasse naturellement la question de l'après ready-made, provoque un dialogue toujours plus énigmatique qu'il n'y paraît, entre contenant et contenu, entre les divers objets en présence et leur socle, ou plutôt ici leur support. Son œuvre reste inclassable, une forme de croisement entre sculpture et installation.

⁶⁴⁵ Frédérique Baumgartner, "Jun Nguyen-Hatsushiba", in *Collection Nouveaux médias Installations*,

Ettore Spaletti

Les dispositifs d'Ettore Spaletti apparaissent comme des univers de sculptures aux formes géométriques fortes, à l'image de *Fonte dei passeti* présenté au Portikus de Francfort (1990). La couleur envahit les différents volumes réunis dans un espace, où sont également disposées des peintures au mur, toujours agencées dans un ton monochrome volontairement sobre, rapprochant indéniablement la sculpture de l'univers de la peinture, mais également de l'installation.

Robin Minard

Un dispositif de transmission des sons peut être similaire à une forme de corps organique par la nature même des objets (et de leurs formes) présentés dans l'exposition, comme chez Robin Minard. Celui-ci est ainsi complètement intégré à ce type d'installations sonores. Le système de propagation du son est composé d'une multitude d'éléments, qui par leurs assemblages, proches d'une membrane ou d'une forme végétale, accentuent leur aspect sculptural. L'univers sonore et lumineux, associé aux objets, souvent complète cette forme sculpturale à part entière dans un dispositif où le son reste l'élément prédominant, envahissant l'espace de ce que l'on pourrait qualifier comme une catégorie "d'agencements musico-plastiques"⁶⁴⁶, selon l'expression de Christophe Kihm.

Hugues Reip

Hugues Reip, dans le projet *Eden*, exposé au centre d'art de Sète en 2003, se sert d'images de formes végétales, notamment des fleurs photographiées et agrandies, qu'il intègre sur un plexiglas soigneusement redécoupé, déterminant des sculptures-visuelles qui composent une installation. Ces photographies-sculptures semblent dévoiler un monde imaginaire et onirique, accentuant leur aspect irréel.

op. cit., p. 220.

⁶⁴⁶ Christophe Kihm, "Agencements musicaux plastiques", in *Sons & lumières*, *op. cit.*, p. 103.

Boyd Webb

Dans un autre ordre, entre photographie et sculpture, Boyd Webb conçoit des objets et sculptures, à l'image de *Without* (1990), dévoilant un univers onirique et fantasque à l'intérieur d'environnements tout aussi factices. Il se joue ainsi des diverses catégories de l'art afin de produire une image toujours équivoque, restituant fondamentalement un imaginaire fantastique.

Jean-Michel Othoniel

Formes organiques, structures touchant autant à l'ornemental qu'à une forme d'abstraction, les éléments et univers de formes qu'assemble Othoniel, apparaissent comme des évocations ludiques et poétiques d'objets touchant aussi bien à la figuration, dans certains cas, qu'à l'imaginaire dans d'autres. *Le kiosque des noctambules* (2000), tout comme d'autres sculptures, *Mon lit* (2003) ou *Lagrimas* (2002), témoignent de cet univers singulier qu'il a su constituer. Ses œuvres se jouent souvent dans une forme d'excroissance ainsi que dans un monde onirique, questionnant le merveilleux, la métamorphose du réel, au sein de ce théâtre poétique ou fictionnel, où l'artiste entraîne le spectateur.

4.15) L'image plasticienne

Lieu de convergence des champs des arts visuels et de l'image, l'image plasticienne recoupe tous ces récits singuliers de chaque domaine de l'image. Des domaines, qui par leur interaction et l'intensité de leurs croisements et échanges, ont contribué à générer ce nouveau champ d'exploration commun. De nombreuses productions se construisent désormais sur cette identité multiple et extensive. L'image plasticienne intègre plus généralement toutes sortes d'images, sans forcément distinguer l'art et le non-art, le créatif et le banal, mais en induisant un espace ouvert. Un espace où la peinture n'est plus simplement la peinture, car elle se traduit davantage dans le champ de l'image, pensée en tant que telle, mais aussi par un processus qui se manifeste en réaction à cette nouvelle culture, où l'image est devenue un vecteur très présent.

L'image plasticienne participe plus généralement de cet essor de l'image imprimée et numérique, qui peut être invariablement manipulée, notamment dans sa production, et s'assimile à de fortes liaisons avec l'univers de la peinture, en raison de la matérialité de ces nouvelles images, allant de l'impression, la capture, la numérisation, à la recomposition. L'identité multi-support et le multimédia ajoutent à cette expansion des domaines de l'image, allant des techniques dites plus traditionnelles aux techniques les plus sophistiquées. Autre aspect marquant que l'on peut relever, le passage du micro au macro⁶⁴⁷, les savoirs en mouvement induisant aussi ce phénomène d'investigations et de reconversion générale des pratiques et des formes. L'art d'aujourd'hui se joue aussi dans les "micro-pratiques"⁶⁴⁸, l'infiltration généralisée des contenus, la dissémination et l'expérience multidimensionnelle.

L'image plasticienne incarne cette ouverture à la fois à divers domaines, mais aussi l'importation des images des nouveaux médias, qui intègrent ce mélange des données qu'offrent les technologies numériques, cette multitude de transferts possibles et cette fluctuance d'une grande partie des images, qui se dessinent dans leur statut ambivalent et instable entre art, document, design visuel, image picturale.

L'image plasticienne condense ainsi divers pôles d'activités, la photographie, la peinture, le dessin, l'art vidéo et tous les modes de recompositions ou productions de l'image, notamment l'univers de *l'image imprimée* qui prend aujourd'hui une place considérable sur plusieurs plans. Une image imprimée qui provient également des codes de l'édition, notamment les formes d'éditions en art, conférant à l'image un statut extraordinairement protéiforme en liaison avec la PAO. Certaines "images" intégrées à des productions renvoient à une indistinction, on ne peut plus vraisemblablement les classer, les catégoriser, tant elles sortent des conventions habituelles ou sont issues de plusieurs médiums. Cette "esthétique en transfert"⁶⁴⁹, comme la nomme Paul Ardenne, est aussi la marque, il le précise, d'une omniprésence du

⁶⁴⁷ Dominique Baqué, *L'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004, p. 10.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁴⁹ Paul Ardenne, *Art, le présent*, op. cit., p. 40.

divers et d'un brouillage des "notions de genre et d'espèce", de même que celle de la "qualification" du médium, de moins en moins "adaptée", pour approcher des œuvres se caractérisant dans un multidimensionnement et, comme je l'ai déjà indiqué, dans des parcours d'artistes liés à un nomadisme de la pensée et de la création.

4.15.1) La photographie

L'incursion de ce médium dans les arts plastiques marque sa dimension plasticienne. Dans l'art actuel, il se définit par cet ancrage en s'emparant d'une multiplicité de références, de codes et de modalités de présentation, qui affirment l'image dans toutes ses potentialités. L'image photographique n'a jamais été aussi présente en tant que telle et tend pourtant à s'effacer, car elle traverse tous les supports et se définit aujourd'hui davantage dans le champ de l'image plasticienne que dans un univers spécifique, même si la "forme-tableau" a considérablement participé à l'évolution de celle-ci, en relation au domaine de la peinture. Débordement, transposition, conversion, la photographie plasticienne avait inauguré cette mutation profonde en arrimant la photographie aux arts plastiques. La photographie se joue de cette identité pour parcourir de nouvelles trajectoires, en se situant autant dans de nouvelles mises en situation (sculptures, multiprojections, installations, performances), que dans sa fonction à réinterroger le réel et ses divers registres (documentaires, autofictions, univers de la mode). On peut aussi l'observer dans sa possibilité à demeurer une pratique expérimentale pour mieux apparaître comme un objet mixte, hétéroclite, de plus en plus associé à des environnements visuels ou des installations.

Désormais les catégories de l'image ont éclaté. L'univers de l'image devient, de plus en plus, un univers commun où, même si les identités des médiums subsistent encore et peuvent toujours être l'objet d'une auto-exploration, la tendance générale se joue dans cette volonté *de prospective* et au travers des mutations de l'image, dans l'espace des nouveaux médias. Dans cet espace, l'image se déploie davantage vers des territoires externes, en

particulier les projections⁶⁵⁰ d'images, investissant de nouveaux supports en réseau. La question de l'irruption de l'image dans l'espace implique, dans certains cas, la nécessité de concevoir un dispositif qui participe aussi de l'œuvre, voire se manifeste dans une forme d'objet expérimental, induisant parfois le dispositif image à se construire comme une installation, à l'instar des projets de Ulricke Grossarth, Joelle Tuerlinckx, Mischa Kuball...

Ce périmètre de l'image qui évolue aujourd'hui est aussi celui qui marque le passage progressif de la photographie plasticienne à l'image plasticienne.

Sandy Skoglund

Un univers théâtral et fictif compose les images photographiques de Sandy Skoglund comme dans *The green house* (1990), où la question du montage et de la mise en scène préalable à l'image produite participent du processus de construction de celle-ci. Semblable à une sorte de bestiaire revisité, touchant au fantastique, l'installation est complètement construite par l'artiste, constituant le *corps de l'image*.

George Rousse

L'élaboration de l'image photographique, chez George Rousse se concrétise en plusieurs étapes, en premier lieu une intervention picturale éphémère et *In situ*, nécessitant ensuite l'usage de la photographie, à la fois comme acte de transmission du geste et d'intervention, ainsi que comme production à part entière à partir d'un unique point de vue. À partir de cette logique inhérente au médium photographique, poussé ici à l'extrême, Georges Rousse applique invariablement, dans l'espace investi, une peinture sur les divers éléments en présence, en créant également une forme, souvent de nature géométrique, mais visible uniquement de ce point, à l'image de *Montréal* (1997). Son œuvre se situe ainsi entre intervention *In situ*, peinture

⁶⁵⁰ Dominique Païni évoque le terme "d'image-machine" à propos des dispositifs et indique : "des images transportées par la lumière, hypnotiques par leur proximité, aveuglantes par le faisceau qui les porte, génératrices de récits embryonnaires portés en boucle, indissociablement liées par leurs effets et leur contenu iconographique à la machine qui les projette...". Dominique Païni, "Faut-il en finir avec la projection ? ", in *Projections : les transports de l'image*, Dominique Païni (dir.), Paris, Le Fresnoy Studio national des arts contemporains, Hazan, 1997, p. 174.

et photographie, dont il utilise les conventions pour produire une image grand format.

Sophie Calle

Sophie Calle construit un scénario à partir d'une intervention qui fixera les modalités de construction d'un récit et des images qui lui seront attribuées. Une méthodologie mise en pratique : Sophie Calle se fait ainsi volontairement suivre par un détective privé dans *La filature* (1981). Il en résulte ainsi un corpus de textes et d'images constituant l'œuvre et se déclinant dans une diversité de situations, qu'elles soient fictives ou le fait d'un acte de voyeurisme, comme pour *L'hôtel, chambre n°28* (1983), amenant une forme d'inventaire d'images illustrant un récit. Celui-ci peut aussi se structurer par les réponses à une sorte de questionnement intrinsèque, comme pour *Les aveugles* (1989), que Sophie Calle avait contactée pour réaliser ce projet. Interroger le réel revient, chez cette artiste, à mettre en place une expérience pour questionner une multitude de récits, en liaison à une grande variabilité de contextes, que la relation à diverses formes de narration, notamment la dialectique texte-image, retranscrit à plusieurs niveaux, laissant entrevoir un processus où l'acte est une sorte de possible reconstitution d'un événement.

Florence Paradeis

Chez Florence Paradeis, capturer le réel consiste à saisir dans le quotidien des situations troublantes et troublées, pour mettre en perspective une sorte de mise en scène du corps, quasi-théâtrale, où le sujet semble demeurer dans une situation suspendue, le temps d'un instant, comme dans l'œuvre *Détail* (1992).

Suzanne Lafont

Suzanne Lafont entretient une dialectique entre l'univers de la photographie et du cinéma, en utilisant la narration comme principe dans ces ensembles de photographies, qui constitue la trame des œuvres *Le bruit* (1990) ou *L'argent* (1991), où chaque image recèle une scène, une forme de théâtralité. Ces ensembles d'images renvoient à l'univers du montage, de

plans séquences qui semblent se succéder de façon très instinctive, correspondant aussi à la nature très subtile de l'accrochage du dispositif d'images. Chaque instant, comme l'indique Jean François Chevrier, devient tableau, les images de la série *Le bruit* se rapprochent ainsi de l'univers pictural, tant par leurs formes que leurs traitements méticuleux.

Jean-luc Moulène / Lewis Baltz / Marc Pataut / Sophie Ristelhueber / Jacqueline Salmon / Sean Snyder

Toucher à la question du territoire se situant entre art et documentaire est un pari risqué en raison de l'histoire de la photographie. Seuls quelques artistes revisitent différemment cette histoire du style documentaire se jouant dans l'art, dont historiquement Walker Evans, Robert Adams, Helen Lewitt sont les figures tutélaires. Plus récemment, cette approche s'est encore davantage greffée aux arts plastiques, à l'image de quelques artistes qui investissent divers territoires : de l'enquête, l'archive, la collecte, au récit de voyage, et à l'immersion. On peut citer Jean-Luc Moulène (*Les objets de grève*, 1999), Allan Sekula (*Série fish story*, 1989-1995), Lewis Baltz (*Fos secteur 80*, 1986-88) Sean Snyder (*Island ghetto* 2008), Marc Pataut (*Le grand stade*), Jacqueline Salmon (*Le hangar*, 2001) Sophie Ristelhueber (*Fait*, 1992). Chacun crée un langage formel possédant une esthétique singulière, intégrant l'image à des formes d'approches questionnant le sociétal, le politique, l'environnement, l'histoire. La question de la forme plastique photographique prend ici tout son sens, par le dispositif de monstration (la nature de l'accrochage, tout comme la nature des formats et de leurs répartitions dans l'espace), conférant un statut singulier au dispositif photographique.

Tom Drahos

Dans son livre *Métamorphoses*, en 1981, Drahos aborde la photographie de manière atypique, en l'articulant à la sculpture, l'installation et une mise en scène, comme l'indique François Soulages⁶⁵¹. La matière photographique est une matière "dotée d'une mémoire visuelle". Drahos exploite celle-ci en utilisant toutes sortes de procédés comme dans *Périphérie* (1985). Il la mixe

⁶⁵¹ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, op. cit., p. 273.

à la matière peinture, n'hésitant pas ainsi à l'altérer, en la broyant et la déchirant, pour la mélanger au pigment et produire une nouvelle matière, comme dans l'œuvre *La chair de l'étoile* (1989). Elle reprend forme dans un aspect nécessairement pâteux et opaque. En s'emparant de divers savoirs du monde, ainsi que de la nouvelle matérialité numérique de l'image, Drahos associe et combine les techniques pour créer des formes mixtes et abstraites. Il recompose des œuvres où le principe hybride est favorisé de diverses manières, y compris en l'imposant dans de multiples installations comme dans les œuvres *Substance* (1987), *Le corps, la galère* (1988), *Continuité discontinuité* (1991). Il participe à une exposition collective sur *L'hybride dans la photographie*⁶⁵², organisée en 1987, dévoilant à cette occasion une des premières expositions touchant à cette problématique.

Jean-Marc Bustamante

Si tout un courant de la photographie contemporaine porte le principe de la forme tableau, Jean-Marc Bustamante est un des artistes, avec Jeff Wall, qui est sans doute le plus représentatif de ce courant dont les références à la peinture sont évidentes, tant au niveau des formats, des sujets, que de leur traitement. La dialectique peinture-photographie est particulièrement abordée dans la série *Les cyprès* (1991), ou les photographies de *No man's land*, que Bustamante nomme par ailleurs "tableaux". Le souci du détail, la question du cadrage et la présence d'une forme magnifiée par le simple usage d'un format imposant, à l'image des *Cyprès*, montre l'influence et la dimension plasticienne, que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres du champ photographique actuel, de Beat Streuli à Valérie Jouve, d'Andréas Gursky à Thomas Ruff.

Dennis Adams / Barbara Kruger / Jochen Gerz

La photographie, chez de nombreux artistes, se comprend dans des dispositifs-installations où elle est mélangée à une diversité de médiums ou d'objets, dans des installations telles que celles de Jochen Gerz. L'image photographique est aussi convoquée sur de nouveaux supports, relevant parfois de la communication, comme les affiches de Dennis Adams et les

⁶⁵² *L'hybride dans la photographie : Delrieu, Drahos, Maillard...*, catalogue d'exposition, Centre d'art

installations visuelles de Barbara Kruger, dans lesquels le vecteur de l'image devient un élément se jouant du rapport art-communication, et d'une culture nomade qui se déplace sur l'ensemble des territoires.

Bertrand Gadenne

La projection fixe de diapositives peut devenir une forme d'installation comme chez Bertrand Gadenne, qui par un mécanisme de permanence de l'image projetée, interroge son statut ambivalent, la laissant apparaître, telle une image en mouvement, encore sensible. La série *Des pierres* illustre ce principe, où l'image, projetée et agrandie, demeure flottante dans l'espace, restituant la forme minérale de l'élément. La nature des oeuvres conçues introduit ses images dans de véritables installations, incluant le dispositif de projection.

Krzysztof Wodiczko

Dans le cas de Krzysztof Wodiczko, la projection monumentale devient une action très démonstrative transformant le lieu, l'espace architectural en écran. Entre performance et acte de réappropriation de la réalité, induit par les images qu'il diffuse et qui investissent un espace. Celui-ci selon l'expression de l'artiste est "attaqué par surprise"⁶⁵³. Son projet se situe dans une dimension de l'art public, l'artiste abordant divers sujets sous un axe critique revendiqué⁶⁵⁴.

Jurgen Klauke

Le travail photographique de Jurgen Klauke, à l'origine quasi-performance, met en scène le corps de l'artiste, toujours dans un contexte scénarisé, une sorte de surthéâtralité qui témoigne d'une mise en question du corps. Un *corps mutant* en perte d'identité. Son aspect, tout comme sa mise en situation, détermine un espace à la fois anxiogène et oppressant, caustique et dérisoire. Ces images, tant par leur construction (souvent sérielle) que par leur traitement méticuleux, se rapprochent de l'univers de la peinture. *Invasion du désir* (1996-1998) atteste de manière significative que l'évolution

de Bretigny-sur-Orge, 1987.

⁶⁵³ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, op. cit., p. 160.

⁶⁵⁴ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, op. cit., p.112-125 et p.126-129.

de son travail photographique possède une dimension plasticienne particulièrement aboutie, ici par la qualité du traitement de l'image, générant une atmosphère singulière et nous montrant le réel dans un effet de suspension. Peintre également, Jurgen Klauke, à l'inverse, peut aussi dimensionner une série de peintures - *Troisième orientation viennoise* (1991), sur divers objets déclinés en les rapprochant de manière ambiguë de l'univers de la photographie.

Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans intègre la photographie à des dispositifs de monstration complexes. Les différents types d'images apparaissent au travers d'un montage très diversifié dans l'espace, alors que pourtant les images juxtaposées sont souvent de nature très différente. Dans certains accrochages, Tillmans croise des images organisées en série, à d'autres mises dans l'espace de manière hétéroclite. L'accrochage ici prend la forme d'un dispositif visuel d'une rare efficacité, jouant de l'asymétrie tout comme de la symétrie, dans une mise en scène du regard où l'image fabrique un espace quasi mental. Pour Tillmans, scruter indissociablement divers aspects du réel permet de rendre visible sa complexité, en associant une diversité d'images, tant par leur forme que leur contenu, tant par leur sujet excentrique ou par leur banalité. Tillmans mélange volontairement des œuvres liées à sa pratique de l'art, son univers personnel (autobiographie), à des images issues de commandes, introduisant l'univers de la mode ou le champ de la communication à ces vastes ensembles. L'univers de Tillmans dépasse et perturbe ainsi les codes, notamment du style documentaire, en se rapprochant davantage d'un univers singulier où la question de l'imaginaire reste centrale, l'effacement du cadre de ces images (souvent épinglées) nous donnant à voir un aspect indéniablement pictural, transcrit à l'intérieur d'un assemblage composite d'éléments et de situations.

Roberto Pelegrinuzzi / Alain Paiement

Les œuvres de Roberto Pelegrinuzzi, *Le chasseur d'images* (1991) ou d'Alain Paiement, *Chantier* (1991), incorporent la photographie à des structures particulières, véritables installations, voire forme quasi-

sculpturales. Le dispositif constitue à la fois un support matériel des images, se situant dans une dimension importante, qui se déploie dans l'espace, tout en restituant aussi une forme particulière.

Thomas Demand

Thomas Demand organise ses ensembles de photographies à partir de maquettes qu'il a préalablement constituées et méthodiquement agencées. Véritable espace laboratoire, la maquette lui permet d'investir une diversité d'espaces et de lieux (paysages, espace public et privé, architecture...) qu'il retranscrit, en construisant une relation au réel, à la fois énigmatique et fascinante. Une relation nécessairement suspecte, au travers de cette approche, résultant d'une stratégie de mise en scène et d'un rapport constant à une forme de théâtralité, qui transparaissent dans ces images. La question de la manipulation et du factice devient un des enjeux stimulants des compositions photographiques très perfectionnées de Thomas Demand, qui abordent divers sujets de la photographie en leur conférant une identité tout à fait singulière.

Thomas Bayrle

De nombreuses œuvres numériques, ou relevant d'autres supports, peuvent être à l'origine d'images de nature photographique, leur manipulation ou leur reconstruction par divers outils ou logiciels leur conférant une dimension plasticienne, à l'image du travail de Thomas Bayrle. Le principe d'incertitude s'applique à l'ensemble des images que construit cet artiste, sur une diversité de médiums, de la peinture à l'imprimé. Réalisée à partir d'une répétition d'une même forme sélectionnée et soigneusement reportée sur une grille de lecture, chaque image devient ainsi, par cet effet de superpositions et de multiples couches assemblées, une forme quasi-artificielle, dévoilant une sorte d'hybride entre la figure et la forme, mais également de façon surprenante entre figuration et abstraction. L'image est ainsi source d'une combinatoire permanente, que Thomas Bayrle transforme en la convertissant en un objet parfois extraordinairement équivoque.

4.15.2) La peinture

Appréhender la peinture aujourd'hui impose d'aborder une multiplicité d'approches et de combinaisons, le traitement de l'image pouvant se rapprocher de différents univers, de la BD au design graphique. Ce dernier peut aussi se synthétiser à partir d'une culture de signes visuels et graphiques, contaminant ainsi toutes sortes de supports et d'objets, des environnements visuels aux nouvelles modalités de productions de l'image. Ceux-ci, par bien des aspects, opèrent un rapprochement de l'image (sous ses divers statuts) du champ de la peinture et réciproquement, quand ils ne se confondent pas littéralement, dans certaines productions. La peinture s'est aussi en quelque sorte réactualisée, à partir d'autres approches en dehors de son univers, pouvant aussi bien être insérée dans l'installation, ou réappropriée par de nouveaux gestes.

Bertrand Lavier

La peinture est et reste un objet de détournement. Il peut se produire là ou il n'est pas attendu, lui donnant un caractère hypothétique et profondément perméable. Bertrand Lavier peint plusieurs objets, matérialisant ainsi leurs "modifications" et leurs entrées, pourtant équivoques, dans le champ de la peinture, croisant sculpture, peinture et image⁶⁵⁵ dans un même dispositif. Toujours dans le dérisoire, l'incongru, la dimension ironique de Lavier contamine l'ensemble des registres. Il applique à son œuvre une série de codes et de normes du champ de l'art et de la représentation, qu'il s'ingénue ensuite à tourner en dérisoire, créant des situations toujours improbables. Il repeint ainsi une peinture ancienne ou réalise une série de projets, comme les *Wall Disney Productions*, commencés en 1984, qu'il réalise sur différents supports à partir de motifs qu'il sélectionne dans la BD de Wall Disney, et qu'il recycle ainsi dans son œuvre. Il élabore une série de travaux, de la sculpture à l'environnement, dans lesquels il conjugue peinture, sculpture, dessin, peinture murale, en se jouant ainsi autant des catégories que de la question du statut toujours précaire de l'œuvre. Une œuvre non seulement reproductible, mais déclinable à souhait par ce type de méthode.

Luc Tuymans

Chez Luc Tuymans, l'univers photographique et filmique est omniprésent dans sa relation à la figuration, ses images provenant parfois directement de séquences filmées, qu'il réutilise et ajuste à sa peinture. Souvent intégrées à une dimension sérielle, ses peintures peuvent apparaître, par leur traitement aux couleurs estompées, comme une tentative de captation d'un réel qui tend à s'effacer. Elles sont ainsi influencées par la question de la disparition du médium, la peinture, contribuant à un rapprochement avec d'autres univers de l'image.

Allan MacCollum

La peinture, la sculpture et l'œuvre graphique peuvent se comprendre dans de gigantesques installations, Allan MacCollum réunissant, dans l'espace ou sur les murs, des échantillonnages de formes quasi identiques. L'exposition confère à ces objets un statut paradoxal, où la question de la dimension et l'effet de variation (que l'on constate par exemple dans la forme plastique ou graphique, voire concernant le format et la couleur des cadres de ces petits tableaux) dévoilent une stratégie de perturbation de la logique sérielle, pourtant à l'œuvre. L'identité de l'œuvre devient ici non plus l'objet unique, mais le dispositif, l'installation comprise dans une certaine démesure, les objets étant intégrés à de vastes ensembles et recouvrant un espace de manière monumentale.

Felice Varini

La peinture peut également devenir une extension d'un lieu et en définir les limites, en se propageant à l'espace, par un système de marques qui opère un prolongement des formes architecturales ou se transpose, en relation à l'architecture dans l'espace d'exposition.

⁶⁵⁵ Bernard Blistène, *Une histoire de l'art au XXe siècle*, op. cit., p. 161, et *L'hybride*, revue *Dits* N°1,

John Armleder

John Armleder assimile et réemploie les signes de la culture et du design en les redimensionnant sur une diversité de supports de l'espace mural, du tableau à l'installation. Il agrandit, détourne, reconstruit, récupère et recycle une diversité de motifs ou formes, qu'il réinsère dans des installations très hétéroclites, composées de sculptures, mobiliers, peintures, objets, vidéos. La pratique de l'assemblage, selon les termes de l'artiste, lui permet de concevoir des formes atypiques - *Ne dites pas non !* (1996-97). Il réalise aussi d'immenses fresques murales, ou des formes drapeaux comme *Snow crystals*, dans lesquelles des centaines de formes ogivales apparaissent, pareilles à une immense fresque d'images, illustrant le principe de l'image plasticienne et la production d'œuvres de plus en plus inclassables.

Fabrice Hybert

Chez Fabrice Hybert, peinture, graphisme et objets mixtes intègrent de véritables installations. La peinture, comme le dessin, est incluse à une œuvre protéiforme et connexe, car l'un des principes de Hybert est que l'œuvre prolifère, croît, en traversant de multiples supports et champs, en se définissant à l'intérieur d'un corpus toujours en perpétuel extension. *Peinture homéopathique n°13* montre un dispositif de peintures, intégrant dessins, photographies, ektachromes, photocopies, diapositives, présentés au travers d'un accrochage volontairement composite. Ce projet, sorte d'action préparatoire, est la matrice du projet d'installation multimédia que Hybert va concevoir pour la Biennale de Venise. Hybert n'hésite pas, en créant une société à responsabilité limitée, à investir le monde de l'économie pour "favoriser les échanges impurs", comme le déclare le psychanalyste et critique Jean-Michel Ribettes⁶⁵⁶, et appréhender les champs qui lui sont dévolus, tels que la communication et la consommation. Il formule de nouveaux objets, en étant aussi bien producteur d'émissions de télévision, que concepteur de prototypes d'objets (les pofs), à la limite entre art et non-art.

Stéphane Dafflon

La peinture inévitablement se déplace vers de nouveaux supports dans l'espace, comme chez Stéphane Dafflon, Peter Kogler, Matt Mullican. Avec des peintures murales utilisant des motifs proches de l'univers du graphisme, de la mode ou de la décoration, qu'il assemble, Stéphane Dafflon requestionne le statut de l'image en se rapprochant de l'univers du design visuel.

Sarah Morris

Sarah Morris, avec *Endeavor* (2006), conçoit une grande fresque murale, représentant les espaces géométriques et architecturaux urbains en les déclinant sous forme de motifs d'une peinture qui s'assimile à un diagramme. Une peinture se situant dans une zone hybride, entre abstraction et réel, peinture et décoration, motifs et formes géométriques. Le déplacement d'un champ de références (signes modernes) dans une tout autre configuration et rescénarisation de l'image, traduit cette mutation des formes plastiques qui peuvent être réintroduites autrement, dans de nouvelles propositions.

Liam Gillick

Dans le cas de Gillick, l'œuvre se conçoit dans un statut ambivalent entre structure et peinture, objet conceptuel et forme plastique, dans des installations mixtes à l'image d'une montagne se découpant en une multiplicité de structures peintes, que Gillick a réalisée au Palais de Tokyo. L'art demeure, dans sa démarche, toujours lié à une forme de codification et de lecture du champ sociétal, dans lequel on peut se servir de multiples codes pour énoncer et traduire de nouveaux agencements.

Philippe Cognée

Chez Philippe Cognée, l'image peut être photographique, prise par caméscope ou sur le logiciel de navigation urbain *google earth*, ce qui lui permet de transférer divers types de paysages dans l'espace de la peinture. L'effet de transfert ici se fait par la projection de l'image directement sur la

⁶⁵⁶ *Ibidem.*, p. 164.

toile à partir de laquelle Philippe Cognée réalise un dessin préparatoire (au fusain) qui précède la réalisation de la peinture, l'un et l'autre constituant le corps d'une image en train d'apparaître.

Raymond Pettibon / Alain Séchas / Camille Morineau / Olivier Nottellet.

La tendance graphique et l'intrusion de la bande dessinée est de plus en plus évidente dans certaines installations mixtes de Pettibon, Séchas, Camille Morineau et Olivier Nottellet. La nature des installations devient indissociable d'une scénarisation de leurs œuvres, dans lesquelles peinture ou dessin s'inscrivent en général au travers de dispositifs mixtes et visuels. Ces installations concrétisent une certaine manière d'appréhender l'espace dans lequel ces artistes nous entraînent, aux croisements de divers univers, notamment du graphisme, qui est redistribué entre peinture et image.

Claude Closky

Dans un genre quasi similaire, l'œuvre de Claude Closky se situe dans le registre de l'image, l'artiste utilisant tous les médiums : peinture, dessin, sérigraphie, photographie, objet, vidéo, installation. Il constitue à partir de méthode de classements et d'ordonnements, pourtant arbitraires, une logique de mise en ordre contribuant à générer des formes d'inventorisations du divers, et des collections improbables d'objets et de situations. Pour l'œuvre *Sans titre, supermarché* (1999), quelques objets sélectionnés sur une affiche publicitaire, soigneusement capturée et isolée, intègrent en fait une seule et même image, reproduite comme un motif dans un espace entier, allant jusqu'à le saturer. La peinture est ainsi reléguée ou remplacée par une multitude de gestes artistiques ou de procédés se situant à sa périphérie, comme la sérigraphie. L'image devient dans cette œuvre un environnement visuel.

Stéphane Calais

Motifs divers et variés, formes décoratives, ou formes ordinaires, Stéphane Calais explore et associe une diversité de supports dans ses expositions, en questionnant les différentes strates qui composent notre culture. Artiste polymorphe, il réalise des œuvres intégrant aussi bien le dessin et la

peinture, à des installations mixtes composées d'objets et de sculptures souvent très hétéroclites. Il réalise notamment des fresques murales au Musée d'art contemporain à Marseille (prêt), où l'univers de la BD et du graphisme contaminent la matérialité de sa peinture.

Daniel Pflumm

Daniel Pflumm utilise des signes ou des formes graphiques épurées qu'il transpose à des structures lumineuses comme l'œuvre *Leuchtkasten* (1998), déclinant des formes ou des objets. Entre le champ sculptural et celui de la peinture, la nature géométrique et la dynamique portée par l'usage de la couleur, savamment utilisée par Daniel Pflumm, est d'autant plus équivoque que ces objets sont accrochés et forment des structures. La nature des formes et la couleur renvoient aussi à l'univers du logo, de la publicité et de la communication, dont Pflumm s'empare, de manière générale, pour mieux contourner les nouvelles formes idéologiques du champ de la communication, en les perturbant⁶⁵⁷. Il expose son travail dans divers lieux, de la galerie au club, et dans d'autres types de lieux de diffusions, jouant aussi de l'aspect nomade des images.

Helmut Dorner

Chez Helmut Dorner, la peinture est toujours un objet détourné, ses célèbres peintures à la laque pouvant se lire comme des objets indéterminés, jouant d'une matérialité spécifique tout à fait singulière. Le motif de la peinture reste la peinture, par son abstraction potentielle emprunte de couleurs, de gestes, de mélanges. La peinture présente et saisissante par sa matière, associée de manière subtile à un fond neutre, le plexiglas, lui confère un caractère particulièrement dynamique. Le rapport fond et forme, support-objet, confère à sa peinture un statut intermédiaire manifestant la question du transfert.

Bruno Peinado

Un dispositif d'objets peints peut générer une installation comme pour *Good stuff 2*, dans laquelle Bruno Peinado s'approprie une multitude de signes et d'éléments visuels qu'il y insère. Il réalise des installations en utilisant toutes

⁶⁵⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, op. cit., p. 78-79.

sortes de médiums, voire en les combinant. Privilégiant le composite et une certaine culture du mixage, il utilise les nouveaux supports de communications ou de créations, croisant toutes les sortes de langages et formes, pour créer des télescopages atypiques, comme dans *Sans titre - antipure 03*.

Danielle Riede

Que reste-t-il de la peinture ? Danielle Riede en donne une réponse possible avec ces infimes résidus de peintures qui tissent de fines structures d'images de forme linéaires, inclassables, dont on ne sait plus même comment les qualifier. On peut voir dans ces substrats de matières présentes dans la collection du Musée d'art contemporain de Sérignan, une archéologie de la peinture, réduite ici à l'état pur de matière colorée et extraordinairement fragile.

Dave Muller

Lors de l'exposition *Playlist* au Palais de Tokyo en 2003, l'œuvre *Dave's top records, Friday october 24 th 2003*, dévoilait une forme de diagramme (de noms d'artistes) dessiné muralemment, reproduisant le réseau, la connexion, la navigation, la multitude, le déplacement. Autant de thématiques que l'on retrouve aujourd'hui dans la culture hybride, qui s'est inscrite sur un terrain propice et fécond. L'image ici se situe à l'intersection entre dessin et peinture, entre un champ d'influence décrit et un organisme vivant.

Xavier Veilhan

L'œuvre intitulée *La plage* (2000) est un projet redimensionnant une image sur un grand format panoramique, mural, investissant un espace important. Celui-ci est composé en fait d'une multitude de cartes de petit format imprimées en offset et montées sur des modules, reconstituant minutieusement les multiples fragments de ce paysage, quasi onirique et fantastique. Jean-Pierre Criqui, évoquant l'œuvre de Veilhan, parle de son "impressionnisme cybernétique"⁶⁵⁸, d'un projet se situant dans sa facture,

⁶⁵⁸ Propos évoqués dans le texte accompagnant l'œuvre, sur le site du Mudam, dans la rubrique concernant les œuvres de la collection de ce musée.

autant que dans son élaboration, à la croisée du genre de la peinture historique et des nouveaux médias.

Gerwald Rockenschaub

Gerwald Rockenschaub présente au Musée d'art contemporain de Wolsburg, en 2011, *Multidial*, une œuvre hybride constituée de multiples signes visuels, comprenant des motifs ou éléments du quotidien, convertis dans des pictogrammes composant une œuvre murale gigantesque. Cette oeuvre aborde l'influence des images des nouveaux-médias sur notre champ de perception du réel, et celle du domaine des images en général.

4.15.3) L'art vidéo

Collage, montage, installation ou performance, la nature des dispositifs d'art vidéo est de plus en plus adaptée à l'espace d'exposition, œils écran, machineries objet, cinéma d'exposition, environnements multimédia, installations en tous genres, les dispositifs hybrides⁶⁵⁹ et objets de projections prolifèrent, induisant la migration des images en mouvement dans des configurations très diverses. La vidéo, en intégrant tous les registres de la fiction, l'autobiographique, le documentaire, l'archive, la télévision et l'univers cinématographique, devient un art fortement imprégné par la question de l'hybridation. Cet aspect est aussi renforcé, aujourd'hui, par ce vaste champ d'action qu'ouvrent les techniques numériques, où diverses manipulations des images leur confèrent un statut de plus en plus protéiforme et hybride⁶⁶⁰, y compris dans leur degré de manipulation et orchestration de l'espace.

Plusieurs moniteurs vidéo, agencés par une répartition méthodique dans l'espace, peuvent se concevoir comme une véritable installation dans laquelle la vidéo est repensée dans un dispositif global, incluant objet, lumière et espace, comme dans de nombreuses œuvres de Gary Hill, à

⁶⁵⁹ Christine Van Assche, "Aspect historiques et muséologiques des œuvres nouveaux médias", in *Collection Nouveaux Médias, Installations, op. cit.*, p. 27.

⁶⁶⁰ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain, op. cit.*, p. 355.

l'image de *Disturbance* (1988) ou *Crux* (1983-1987). Dans *Inasmuch as it is* (1990), les formes des écrans sont modifiées, générant un dispositif spécifique et atypique, opérant une mise en résonance des images, par leur nature même. Quelques exemples illustrent la très grande diversité des propositions actuelles.

Doug Aitken

Les vidéos peuvent être projetées sur des multi-écrans spécifiques, comme chez Doug Aitken, déterminant la forme d'une installation à l'image de *Electric earth* (1999), *Diamond sea* (1997), *New skean* (2002), *Thaw* (2001). Une forme spécifique de narration s'établit entre ces différents récits, que Doug Aitken choisit de fractionner dans l'espace et dans le temps de la chronologie⁶⁶¹, développant une autre stratégie cinématographique.

Diana Thater

La vidéo peut aussi être conçue pour se manifester sur l'entièreté des espaces d'expositions à l'image de *Broken circle* de Diana Thater, où plusieurs images grands format se superposent dans un espace total, le mur et l'espace devenant un écran global.

Lorna Simpson

Le dispositif vidéo peut générer une installation imposante à partir de sa mise en espace, ici, des écrans superposés de manière frontale face au spectateur, comme dans l'oeuvre *31 2002* (2002). 31 moniteurs dévoilent de manière immersive la vie d'une personne quasiment en continu sur une journée entière. L'installation contribue ici à déterminer l'aspect spécifique que cette forme vidéo aborde, en se jouant de cette multitude d'instantanés projetés simultanément.

Eija Liisa Ahtila

La vidéo peut devenir un matériau proche de l'univers du cinéma comme dans l'oeuvre *The house* (2002), de Eija Liisa Ahtila, qui conçoit des installations multidirectionnelles, comprenant souvent plusieurs grands

⁶⁶¹ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, op. cit., p. 315.

écrans, qui sont dispositionnés dans un espace entier. Une oeuvre qui convoque divers genres, entre théâtre, performance, fiction cinématographique et documentaire⁶⁶², se jouant d'une tension qui sans arrêt affleure.

Douglas Gordon / Christian Marclay / Pierre Huyghe

La vidéo peut être composée par le matériau cinéma dans une sorte de collage-montage ou par de nouvelles formes d'écritures, portant un autre récit face à un univers filmique, comme dans certaines oeuvres de Douglas Gordon - dont *Feature film* (1999)⁶⁶³. Douglas Gordon a réalisé aussi une installation multimédia qui révèle un récit composite et fragmentaire de l'univers du cinéma. Christian Marclay, avec l'oeuvre *Telephones* (1995), dévoile un scénario improbable constitué à partir d'une accumulation de fragments d'image du cinéma, montés les uns après les autres, recréant ainsi un nouveau récit. Pierre Huyghe avec *Eclipse* (1998), nous replonge dans la matrice cinéma et sa possible réinterrogation, ici en trois temps, le visiteur étant confonté à trois projections alternées entre trois écrans, où l'image permute.

Steve Mac Queen / Chris Marker / Lewis Baltz

Entre art et documentaire, la vidéo interroge autant les conventions que les systèmes de représentation. La vidéo peut introduire ou explorer la question du quotidien ou de l'information, et être ainsi proche du documentaire, en fonction du traitement de l'image, comme chez Steve Mac Queen, explorant avec force l'univers social et le quotidien. Chez Chris Marker, l'image se confond quasiment au documentaire, faisant irruption dans la guerre - *Prime time in the camps* (1993) -, ou chez Lewis Baltz, qui explore un lieu ravagé par l'industrie.

Pipilotti Rist

Le récit fantastique d'une vidéo peut se combiner à une installation d'objets, comme dans le travail de Pipilotti Rist, *Remake of the weekend* (1999), qui

⁶⁶² *Ibidem*, p. 190.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 309-310, le passage du cinéma dans l'exposition, comme l'énonce Jean-Christophe Royoux.

intègre une vidéo proche de l'univers du cinéma, notamment par la présence d'images recolorisées, introduisant une forme de narration touchant au fantastique. Projetée sur une cuisine d'intérieur, l'image est absorbée ainsi de manière énigmatique, cet environnement domestique imposant une autre lecture de l'objet vidéo.

Ugo Rondinone

La vidéo peut être intégrée à des sculptures dans une installation spécifique, comme dans l'œuvre *The evening passes like any other* (1998), réalisée par Ugo Rondinone, où la présence du son et d'un dispositif d'images confère une tonalité singulière à cet environnement global. L'espace de cette œuvre apparaît comme un univers atypique, que renforcent le traitement des murs et le choix d'une dominante de couleurs, ici en l'occurrence le jaune et le blanc.

Joëlle Tuerlinckx

La multiplication des supports, dispositifs et formes de projection peuvent ponctuer, ou s'assembler au cœur d'une installation déconcertante et éclatée, dans laquelle un univers d'objets et dispositifs de projections sont associés à diverses images fixes et en mouvement. Certaines images vidéo intègrent cette installation complètement hétéroclite, *Aqui havia historia cultura agora – o* (2002), que Tuerlinckx a conçue pour la Documenta XI.

Ann Sofi Siden

L'installation peut aussi assimiler la vidéo dans un univers d'objets, où elle devient un outil caractéristique de celle-ci, correspondant à l'univers des vidéos de surveillance dans un espace domestiqué et contrôlé que représente, dans un des travaux de cette artiste, une grande étagère de matériel d'un hôtel. Quelques moniteurs y sont disposés de manière subreptice, comme dans une œuvre présentée lors de la Biennale *Manifesta* à Luxembourg, en 1998.

Mona Hatoum

Avec *Corps étranger* (1994), Mona Hatoum fait projeter sur une structure cylindrique une vidéo, dont l'objet est l'intrusion d'une caméra endoscopique filmant une partie de son corps. Cette installation vidéo devient ici emblématique d'un dispositif conçu spécifiquement, tant au niveau de l'architecture que de la structure sur laquelle l'image, littéralement, est positionnée, semblant nous laisser voir comme une forme d'organe.

Chris Marker

Zapping zone de Chris Marker est une installation de 20 moniteurs déployés dans l'espace, où se croisent des images de différents univers - photo, vidéo, film -, comme un corpus commun d'un langage visuel, auquel il adjoint des images qu'il a lui-même programmées. De cette culture des images et de l'instant, ainsi que de la présence de ces divers médiums, se dévoile aussi cet inlassable passage à toutes sortes de thématiques ou de sujets, matérialisant un déplacement qui tisse de nouvelles identités.

Igor et Svetlana Kopystiansky

Lors de la Documenta XI, Igor et Svetlana Kopystiansky ont conçu une installation où plusieurs vidéos sont disposées sur chaque paroi murale, dans un espace rempli d'un seul et même gris, laissant apparaître une forme énigmatique, quasi fantomatique, comme en suspension. Celle-ci, semblable à quelque chose de presque irréel et qui en fait se déplace simplement, très lentement dans l'eau, dévoilait une forme d'acte poétique infime, imposé seulement par cet objet évanescent et dérivant. Un regard sur le monde, la perte, l'irréversibilité du temps. Ces images d'un format assez petit demeuraient saisissantes dans cet environnement.

Anri Sala

Anri Sala réalise un environnement visuel et sonore où diverses projections vidéos se déplacent sur plusieurs espaces muraux spécifiques, intégrant plusieurs bandes sons, dont certaines étaient indépendantes des bandes sons liées aux vidéos, créant un dispositif d'interaction particulier dans cet univers de sons qui se rencontraient successivement, en différents lieux de

l'espace d'exposition et des temporalités conçues par l'artiste. Sons et images migraient ainsi dans divers espaces, dans cette installation d'un nouveau genre, au-delà de l'audiovision, mélangeant à la fois différents films déjà réalisés par l'artiste antérieurement, et présentés lors d'autres expositions. Un remixage tant de son parcours, que des sons et musiques spécialement travaillés pour cette exposition, accentuant cet aspect d'une œuvre évolutive et connexe. Les divers univers visibles dans ses vidéos dévoilaient une multitude de frontières, de territoires du monde, et de contextes multi-identitaires, combinés pour cette réexploration, par l'artiste, de son propre travail.

V) Les hybrides culturels

5.1) Cinéma et autres genres hybrides

Les divers domaines de la création artistique sont marqués par ce processus d'évolution des technologies autant que des approches nouvelles de la création artistique : microgestes, inclusions, associations multiples, reconversion et extensivité des pratiques à des formes extra-artistiques, interaction de plus en plus évidente entre des contenus variables. L'enjeu hybride s'est ainsi déplacé dans l'ensemble de la sphère culturelle. Tous les matériaux et toutes les données peuvent être réagencés dans de nouvelles propositions et se reconfigurer pour aboutir à de nouveaux contenus, inédits.

Si ce processus induit un changement de paradigme plus profond dans le domaine des arts plastiques, c'est parce que ce champ s'est déjà très diversifié, antérieurement, grâce à la notion d'hybride, et qu'il opère sur une multitudes de disciplines artistiques très diverses. Il est ainsi, en cela, exemplaire d'une culture hybride, qui se manifeste dans l'ensemble des

disciplines et opère à différents niveaux. Les nouvelles technologies, dans leur ensemble, imposent l'irréversibilité de ce processus d'hybridation généralisée et son impact désormais prégnant. La nouvelle identité de l'art, marquée par un phénomène de mondialisation, qui correspond à l'un des vecteurs de requestionnement des identités actuelles, participe considérablement à cette expansion des hybrides culturels de toutes sortes. Une évolution qui traduit un effet profond de dé-définition en série et de déspecialisation, où toutes références et aspects formels peuvent se décliner ou se transposer à l'intérieur d'univers très divers. Univers où certains objets sont de plus en plus difficilement catégorisables, magnifiant le croisement comme symbole de l'irruption de nouveaux modèles. La dématérialisation générale, et l'influence grandissante de l'immatériel, ajoutent à cette mutation des champs de la création, où l'hybride est un principe, participant à l'accentuation de l'émergence de cette culture composite et profondément éclectique.

5.2) Le rôle moteur des arts plastiques dans l'affirmation des hybrides culturels

Les arts plastiques incluent ainsi ce vaste mouvement d'hybridation qui englobe aussi bien l'univers publicitaire, la mode, le cinéma, le design, l'architecture, les savoirs croisés ou en mouvement, que les créations graphiques ou numériques. Jouant un rôle essentiel, ils catalysent encore davantage ce phénomène par sa capacité d'expérimentation et d'induction, ainsi au cœur de ce mouvement de brassage général des contenus, de l'affirmation de la pluridisciplinarité comme vecteur potentiel de redéfinition du champ de l'art actuel et de ses objets.

L'hybridation, depuis les années 90, sensiblement, est devenue un élément constant dans l'ensemble de la culture contemporaine. Incursion dans d'autres genres, compositions mixtes, répliques transposées ou transformées d'un médium à l'autre, la greffe, l'interaction, le composite, la combinatoire, sont devenus des éléments communs pour formuler ou

reformuler de nouvelles écritures et induire de nouvelles possibilités de jonctions ou de combinaisons dans tous les registres de la création. Certains, comme la greffe et le croisement, sont directement influencés par leur réactualisation au sein des nouvelles technologies où, paradoxalement, ces catégories n'ont jamais été aussi proches du quotidien et du réel, et d'une détermination effective, car désormais ces caractères sont devenus des pratiques pouvant atteindre ou approcher toutes les catégories du vivant - y compris l'environnement de l'homme, à l'instar de son corps -, tout en les modifiant profondément. Greffes et croisements rejoignent ici les catégories du monstrueux, de même qu'une redéfinition des usages du corps et des équipements quotidiens qui, sur un autre plan, celui du "prendre soin", s'assimilent à d'autres fonctions, qu'elles soient réparatrices ou extensives.

5.3) Modalité de nouvelles incursions et programmatiques

5.3.1) *Les histoires du cinéma* de Jean-Luc Godard

Sur un autre plan, l'hybridation peut se refléter comme une formidable incursion dans la matière histoire et l'inclusion de données diverses qu'il s'agit de réagencer, requestionner et dimensionner dans une écriture hybride. *Les histoires du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, s'avèrent sans doute une œuvre emblématique, "une pensée en images"⁶⁶⁴ traversant l'histoire, le récit personnel, les jeux connexes entre les différentes formes d'images et les résonances, entres elles, face à l'univers du cinéma. *Les histoires* sont avant tout une œuvre combinatoire et fragmentée, dévoilant une incursion entre les sujets de la peinture et du cinéma, mais aussi l'usage de divers procédés du cinéma ici réintroduits dans ce récit : le remontage, le collage, le fragment, l'inclusion, le mélange de différents types de visuels et de sons, les musiques, les dialogues. Ceux-ci génèrent, paradoxalement, avec la technique vidéo qu'utilise Godard, une forme du cinéma d'exposition, en convertissant l'image à l'espace muséal : une vidéo présentée en 2001 dans la collection permanente du Centre Pompidou, dont

⁶⁶⁴ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, op. cit., p. 296.

ici pourtant l'objet-sujet est le cinéma. Une esthétique hybride du régime des images, où les images du cinéma sont associées aux graphismes de l'écriture, aux productions de la peinture et de la photographie, au textuel, comme un aller-retour sur un vaste ensemble de citations, réinterprétées dans ce récit singulier de Jean-luc Godard, entre documentaire et fiction.

5.4) La logique du déplacement, un nomadisme volontaire de la création

Jan Fabre illustre cette figure de l'artiste polymorphe appréhendant de manière indistincte plusieurs disciplines, se servant des apports de chacune et construisant un vocabulaire de formes à partir des multiples jonctions qui apparaissent entre les installations, la danse et la performance. William Forsythe allie subtilement l'univers de la danse contemporaine à l'installation, en introduisant dans ses chorégraphies des dispositifs vidéos littéralement disposés comme des outils visuels à l'intérieur de ses spectacles. Sidi Larbi Cherckaoui marque l'intrusion de cultures très différentes qui coagulent et forment un langage artistique singulier entre théâtre et danse, entre univers médiéval et cultures du monde, avec son trypique *Foi, Myth et Babel*. Frédéric Flamand combine la danse aux technologies du multimédia les plus élaborées ou à d'autres formes de collaborations avec l'architecture. La danse contemporaine s'ingénue à côtoyer les limites et les frontières⁶⁶⁵ pour apporter des propositions inédites et formuler de très nombreuses formes d'interventions posant la question de l'hybride, notamment sous l'influence réciproque des univers des arts plastiques et du théâtre.

Dans le domaine du théâtre contemporain, le télescopage ou la superposition des pratiques, comme le conçoivent Thomas Ostermeier, Heiner Goebbels, ou Robert Wilson, montrent une capacité à mettre en scène et concevoir le croisement des pratiques pour aborder de nouveaux contenus, avec l'entrée remarquée de nouvelles technologies ou de la vidéo, parfois y compris dans le théâtre le plus radical ou le plus engagé.

⁶⁶⁵ On peut aussi penser aux origines des formes d'interpénétration entre danse et arts plastiques, de l'exposition de Diaghilev intitulée *Mir Iskusstva*, à la revue Nord-Sud fondée par Reverdy, à laquelle Diaghilev a contribué.

5.5) Le transfert généralisé ou les savoirs croisés

5.5.1) Architecture, une problématique hybride

Le design, à l'image des structures ou objets d'Erwan et Ronan Bouroullec, ou encore les travaux et créations de Ron Arad, se confond avec le vocabulaire des arts plastiques, que cela soit dans des installations ou des objets proches de la sculpture. Dans le domaine architectural, Franck Gehri, avec l'élaboration du projet du Guggenheim de Bilbao, a réalisé cette oeuvre architecturale à partir d'un logiciel de modélisation (Katia) issu de l'aéro spatiale. Une oeuvre exemplaire du phénomène de transposition d'un médium vers un autre, où la technologie permet de révolutionner l'approche d'une discipline, ici l'architecture contemporaine. L'usage de ce logiciel a permis pour la première fois de modéliser et concevoir la structure d'une architecture dans des courbes qui n'étaient jusque là ni réalisables, ni même concevables. La dimension technologique et le recours à des savoirs multiples, d'un domaine vers un autre, marque cette évolution emblématique, où l'hybridation devient un phénomène culturel particulièrement révélateur de nouvelles mutations et de la constitution de zones d'échanges généralisées. L'architecture, dans ces diverses phases, est révolutionnée par l'usage des nouvelles technologies, permettant d'appréhender autant la phase projet et conception, que la réalisation dans de nouvelles pratiques alliant virtuel et réel, au travers d'une multitude de formes d'interventions et potentialités nouvelles, mettant en jeu des savoirs et des contenus croisés.

L'architecture non-standart s'inscrit dans cette perspective d'élargissement. Elle se rapproche de la sculpture ou d'univers multimodaux. On peut voir aussi des gestes expérimentaux subvenir, tels que la conception d'espaces atypiques par Francois Roche, avec son projet *I've Heard about...* (2005),

qui matérialise par sa construction un "hybride culturel", ainsi qu'une nouvelle catégorie, "l'ambiancement"⁶⁶⁶, comme le souligne Paul Ardenne.

L'architecture est également un domaine d'exploration des formes en mutation, en interaction avec le milieu dans lequel celles-ci se meuvent, déterminant une très grande diversité de formes hybrides, à l'image de la bibliothèque de Sendai (2001), réalisée par l'architecte Tochio Ito, qui symbolise l'extraordinaire adaptabilité de l'architecture à son environnement. Celle-ci est comparable à une forme lumineuse la nuit et réfléchissante le jour, par ses panneaux en verre. Elle exprime le croisement entre le monde physique, organique, et l'univers virtuel, autant dans sa forme générale que ses divers aménagements.

Sans doute les musées d'art contemporain se sont-ils transformés depuis peu aux standards hybrides, en devenant eux-mêmes des structures et architectures semblables à des œuvres, mais aussi en amenant des possibilités incroyables de dialogue entre l'espace de l'architecture, les espaces modulables (on pourrait dire séquencables) et les œuvres. L'exposition est devenue un scénario, et non plus simplement un parcours. La question des muséographies y demeurent cruciales, mais souvent assez négligée ou peu efficace⁶⁶⁷, excepté quelques expositions remarquables. La pluridisciplinarité comme espace de création et de réflexion, au sein du musée, a introduit cette idée d'un art touchant aux questions des dialogues et hybridations, à l'image du projet de Ponthus Hulten pour la création du Centre Pompidou Paris, se voulant pluriel dès son origine. On pourra ici signaler l'extraordinaire travail d'investigation d'une scène de l'art dans l'Allemagne des années 20, comportant quarante musées, dont le premier musée d'art Moderne d'Etat, qui ouvre en 1919 à Berlin⁶⁶⁸, lesquels ont

⁶⁶⁶ Paul Ardenne, *Art, le présent, op. cit.*, p. 273.

⁶⁶⁷ Une tendance problématique, y compris de la part d'institutions muséales ou autres, qui lors de certaines expositions ne laissent plus de *temps d'existence* aux œuvres, les entassent comme des quasi-marques, ce qui se manifeste autant dans la figure du musée comme outil touristique et communicationnel, que dans des stratégies en quelque sorte de pouvoir, - où l'on montre l'étendue des objets que l'on a mobilisé pour un événement -, voire aussi atteste plus simplement d'un symptôme d'encombrement (de l'esprit). La visite de collections de certains musées peut ainsi être édifiante et l'on peut s'étonner de l'absence d'une critique engagée face à cette situation, perceptible en France particulièrement, dans le cadre de certains événements.

⁶⁶⁸ Molinet Marylin, *L'art de la crise, op.cit.*, p. 195-233.

développé une politique d'animation et d'activités inédites jusque-là, et notamment par une ouverture au pluridisciplinaire. Ils ont inauguré des approches et concepts novateurs, qu'il s'agisse de la muséographie ou d'outils didactiques et communicationnels, que reprendront d'autres musées par la suite, du MOMA au Centre Pompidou.

5.5.2) Le biomimétisme comme modèle : concilier le champ du vivant à celui des nouvelles technologies

À l'image du biomimétisme, la science et l'ensemble des domaines de la connaissance peuvent influencer directement sur la création de toutes sortes d'objets ou de processus, y compris par le concours des nouvelles technologies, mais aussi de savoirs transposables à toutes sortes de domaines, montrant l'infinité de connexions et de conversions qui induisent ce nouvel espace d'observation et d'exploration du réel. Un espace allant du macro au micro-système, de la complexité à l'hypercomplexité, du végétal à l'animal. Lorsque l'on étudie le champ du vivant, on se rend compte qu'il recèle une incroyable et extraordinaire intelligence, relevant d'une interdépendance généralisée. Ces recherches ont pour objet de transférer ces données d'étude, dévoilant des systèmes ou propriétés transposables dans des domaines d'application très divers (du train à grande vitesse Japonais, à des vêtements ayant de nouvelles fonctions), dans le but de concevoir de nouveaux objets plus adaptés et très performants.

De ces nouveaux alliages ou croisements, se renouvelle l'appréhension des potentialités, du textile à l'architecture, du design aux propriétés des nouveaux matériaux, et à la capacité de simuler l'existant dans des procédés sophistiqués. Ce domaine particulièrement créatif en liaison aux technologies les plus perfectionnées, permet aussi d'élaborer des formes de créations contemporaines, en architecture et design d'objet (tout en repensant les modèles et approches en sciences humaines et sociales), à l'image de multiples propositions dans l'espace urbain. La création d'un espace environnemental illustre ces perspectives inédites, dans la réalisation

d'un pavillon urbain (proche d'une sculpture modulable disposée dans un espace public de la ville de Stuttgart), conçu à l'intersection entre principe et structure biologique, ainsi que nouvelle application et simulation par système multimédia, réalisées conjointement par les architectes des instituts ICD et ITKE de l'université de Stuttgart. On peut mentionner également à ce sujet l'exposition *Multiversités créatives* (2012) qui a abordé au Centre Pompidou Paris cette question. Le biomimétisme, indéniablement, nous montre une voie pour concilier le champ du vivant aux nouvelles technologies et non l'inverse, l'hybridation étant ici une composante clé de cette discipline et de cette vision du monde.

5.5.3) Les savoirs en mouvement

Le brassage planétaire est le résultat d'une agitation incessante des flux autour de la planète : vents, courants marins, transhumances animales et humaines, par quoi les espèces véhiculées se trouvent constamment mélangées et redistribuées. (...) Le jardin, pris dans le sens traditionnel, est un lieu privilégié du brassage planétaire. Chaque jardin, fatalement agrémenté d'espèces venues de tous les coins du monde, peut être regardé comme un index planétaire. Chaque jardinier comme un entremetteur de rencontres entre espèces qui n'étaient pas destinées, à priori, à se rencontrer.⁶⁶⁹

Gilles Clément

A la réflexion sur l'association entre nouvelles technologies et différents savoirs mis en dialectique, s'ajoute un potentiel d'interrogations diverses se manifestant autant sur la façon d'aborder et d'intervenir dans le réel, que face à une diversité de problématiques ou contextes que l'on apprécie diversement : en regard des mutations des nouvelles technologies ou techniques, ainsi que par la mobilisation de nouvelles approches empiriques et domaines de réflexions, qui peuvent nous engager à reconsidérer nos

⁶⁶⁹ Gilles Clément, Le jardin planétaire, texte de présentation sur www.gillesclement.com. Comme Gilles Clément l'indique le brassage planétaire par son ampleur menace la diversité.

cadres conceptuels d'analyses, autant que nos méthodes de fonctionnements ou nos usages.

Reconsidérer notre approche du vivant et du réel, va ainsi de pair avec un questionnement sur divers objets : du rôle du paysage, du corps, de la conception de l'urbanisme et de la gestion multidimensionnelle des espaces ou de l'habitat à nos modèles de déplacements et de consommation ou à la question du monde animal, tant en termes de sanctuarisation, de droit, que d'une éthique qu'il s'agirait de définir de façon générale. On peut citer les réflexions sur le *Tiers espace*⁶⁷⁰ de Jean Viard, le *Manifeste du Tiers Paysage*⁶⁷¹ édité par Gilles Clément, le *Design végétal*⁶⁷² de Patrick Nadeau, la conception de murs végétalisés de Patrick Blanc, jusqu'à la réflexion pionnière sur la biodynamie initiée par Rudolf Steiner et redécouverte aujourd'hui. La question de l'environnement, tout comme celle sur notre relation à l'animal, oblige l'homme à prendre conscience de se devenir commun, et d'une hypercomplexité des mondes de la terre, bien au-delà de notre champ de perception habituel, que les savoirs en mouvement contribuent à de multiples niveaux à connecter, interragir ou assembler.

Inductions de nouvelles propriétés ou qualités, les objets et leurs contenus migrent, tout comme les savoirs et le mélange des cultures. Zaha Hadid conçoit une architecture mélangeant les références formelles, tout comme Jean Nouvel, Philippe Starck, Karl Lagerfeld ou Christian Lacroix créent de nouvelles formes par le détournement ou l'inclusion d'une diversité de signes ou de données d'ordre artistique et culturel, nous montrant à quel point le monde est composé d'une myriade de mosaïques, croyances, récits, traits d'unions et divergences à la fois.

⁶⁷⁰ Jean Viard, *Le Tiers espace. Essai sur la nature*, Paris, Ed. Klincksieck, 1990.

⁶⁷¹ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet Objet, 2004.

⁶⁷² Thierry de Beaumont, *Végétal Design / Patrick Nadeau*, Paris, Ed. Alternatives, Particule 14, 2012.

5.5.4) Une culture du remix comme modèle. La trajectoire Moby.

Recyclage des sons généralisé, comme dans la culture remix : à l'image du titre mythique de Depech Mode⁶⁷³ "*Behind the wheel*", interprété diversement sur un même CD (1987) et remixé à nouveau depuis, qui montre à quel point l'univers musical des années 80 consacre un territoire expérimental de la culture. Celui-ci va innover l'ensemble des autres domaines de la création, incluant le mixage et le sampling, en se généralisant à l'univers techno et en manifestant un attrait pour les musiques ou sons du monde. De nouveaux langages apparaissent, à l'image du travail musical de Moby. Tout son œuvre se constitue autour d'un vaste répertoire de sons, musiques et voix, qu'il capture et réagence en permanence, en utilisant et en mélangeant des formes musicales de différentes natures, tout en procédant également à de nouvelles formes de manipulations du son, qu'il réalise en utilisant un matériel très sophistiqué. Tiré de son célèbre album *Play* (1999), le titre *Unknown* à lui seul illustre cette musique, oscillant de manière incroyable entre des catégories et des univers de sons très différents. Un télescopage dans ce cas improbable et pourtant merveilleux, que Moby réussit en intégrant des musiques traditionnelles tirées de sons probablement océaniques, qu'il insère à des sons issus de synthétiseurs, ayant une forte tonalité contemporaine et mystique à la fois. Sa démarche générale porte la problématique de l'hybride dans l'ensemble de son répertoire, car il traverse toutes les tendances et une très grande diversité de styles, agglomérés pour chacune de ses créations à de nouvelles formes d'écriture, marquant comme il le revendique, la figure de l'artiste comme nomade et sampleur. Cette dimension fortement expérimentale dans les milieux de la musique, qu'elle soit instrumentale ou populaire, va significativement influencer les arts plastiques.

5.5.5) Solliciter l'insolite, l'exubérance des hybrides

De la littérature au cinéma, les hybrides culturels se multiplient sur tous les plans. Le *Journal intime* de Nanni Moretti illustre ces nouveaux partis pris possibles. Une œuvre cinématographique peut ainsi être lue comme une forme se situant à la limite du documentaire et du récit autobiographique. Xavier le Roy, avec *Self unlimited*, nous renvoie aussi à cette distorsion des limites, sa conférence parlée pouvant se comprendre comme une performance ou une initiative atypique dans le champ de la danse contemporaine, voire simplement comme une description globale exécutée dans le cadre d'une véritable conférence. La « poésie de performance »⁶⁷⁴ de Serge Pey, initiant des processions proches du rituel (Kassel, 1997), le spectacle poético visuel et multimédia *Tag surfusion* de Jacques Donguy ou la performance théâtrale⁶⁷⁵ de Bernard Heidsieck *Tout autour de Vaduz*, marquent l'étendue d'un mouvement allant de la « poésie restreinte à la poésie généralisée »⁶⁷⁶, comme Philippe Castellin le mentionne. - Dialectique, interrelation, plasticité - du texte-image, ainsi que par extension de la performance, des pratiques sonores et du son-image, dévoilent un langage démultiplié, qui a investi l'ensemble des sphères de la création. Déjouer les codes ou les instrumentaliser afin de formuler ou reformuler de nouveaux langages devient un des enjeux de la création aujourd'hui, que l'on explore désormais dans tous les domaines et qui traduit un des aspects majeurs de la problématique hybride, croisant l'analyse à d'autres imaginaires.

"Plutôt que de fabriquer des images de corps humains ou animaux à la ressemblance de modèles, en effet, les Indiens d'Amazonie se sont plutôt attachés à transformer les corps humains, eux-mêmes en images, en n'hésitant pas à emprunter pour ce faire des motifs et des attributs aux corps animaux. (...) De sorte

⁶⁷³ Groupe emblématique de la culture du remix, Depech Mode a produit de très nombreux remix de ses propres musiques sur plusieurs albums.

⁶⁷⁴ Serge Pey, *Si on veut libérer les vivants il faut savoir libérer les morts*, Elne, Voix éditions, 2000, p. 209.

⁶⁷⁵ Cette œuvre est emblématique du mouvement de la poésie sonore et se situe à l'intersection des pratiques théâtrales et plasticiennes.

qu'en récupérant sur le corps des animaux certaines des dispositions d'un corps originaire qu'ils ont eux-mêmes perdues, les humains cherchent à capter à leur profit une parcelle de l'expérience du monde que d'autres espèces mettent en œuvre grâce à leur physicalité particulière." ⁶⁷⁷

Philippe Descola

Comment qualifier l'hybride et le percevoir impose aussi un questionnement et peut nous permettre de découvrir une diversité de regards, autant que d'enjeux de réflexions, à l'image de la perception de l'hybride originel homme-animal, tel que Descola le décrit dans l'exposition *La fabrique des images*, et qui parcourt de nombreux récits de la création, dont on peut retenir l'approche singulière du corps par les Indiens d'Amazonie.

5.6) De la science à l'usage des nouvelles technologies : hybridation / sur-hybridation, une ambiguïté corrélative.

5.6.1) Sur-hybridation et logique identitaire

La problématique hybride, qu'elle soit liée au corpus des images ou à la question du corps mutant, voire également à un environnement d'équipements, montre une généralisation des prothèses, implants, greffes et autres technologies qui ont de plus en plus tendance à affecter, infecter ou accompagner, et aider un corps souffrant ou mis à l'épreuve. Cette maximisation et généralisation de l'hypertechnologie appliquée au corps a pourtant tendance à le faire décroître dans son identité propre, lorsqu'il s'agit de l'astreindre à toutes sortes d'équipements et de gadgets, ou à l'inverse, en lui permettant d'être toujours existant, fonctionnel et performant, ou tout simplement encore valide.

La sur-hybridation technologique porte donc une très forte ambivalence, à son origine et dans son évolution, entre méthodologie du contrôle ou progrès

⁶⁷⁶ Philippe Castellin, "De la poésie restreinte à la poésie généralisée", in Blistène Bernard (sous la direction de), *Poésure et peinture - d'un art l'autre, op. cit.*, p. 285-317.

scientifiques indéniables, mais aussi sur un autre plan, entre accès ou non accès à ce nouveau type de service ou de fonction, qui se manifeste au travers d'une géolocalisation de la richesse et de la répartition des innovations, très inégalitaires et partiales. Les nouvelles technologies, en outre, contribuent aussi à asseoir une logique de produit et de production, imposant par le modèle technologique et scientifique, et aujourd'hui de l'hypertechnologie, l'identité d'un modèle de civilisation occidental, basé à la fois sur une rentabilité maximale et sur le *tout consommable*, qui n'est pas sans risque. Ceci influe sur un changement d'identité, notamment dans certains secteurs où le rapport à des savoirs multiples pourrait permettre d'éviter de recourir à toutes sortes d'objets, et permettait de conserver une vie plus saine, nécessairement plus axée sur la prévention et le prendre soin.

Un modèle de l'hypertechnologie qui nous entraîne, à contrario, inexorablement et presque logiquement, dans un espace où le virtuel semble privilégié, comme une forme d'échappatoire dans l'univers des technologies, censées pouvoir réparer ou remédier à nos erreurs, sur une planète pourtant bientôt quasiment en passe d'être totalement dévastée, ce qui induit une ligne de fracture entre deux mondes. Un réel qui, aujourd'hui, semble être assimilé à une logique de quasi-sanctuarisation et de protection d'espaces de plus en plus confinés, privatifs, manifestant l'échec du modèle occidental. Le regard tout comme la pensée se déplace ici de l'infini à un monde fini, clôturé de partout, dont on connaît autant les limites que toutes les contrées. Cette situation participe de cet effondrement de notre pensée face à une détérioration significative du champ du vivant, notre modèle hyperconsumériste contredisant par ailleurs l'évolution de l'histoire du vivant et des sociétés humaines, qui ont construit, historiquement, des modes de vie se situant à l'inverse de ce schéma, à l'instar des *peuples nomades*, systématiquement pourchassés et honnis durant des décennies.

⁶⁷⁷ Philippe Descola, *La fabrique des images. Visions du monde et de la représentation*, op. cit., p. 36.

5.6.2) Le champ du vivant mis à l'épreuve

La dominance et l'application à grande échelle du modèle occidental par l'imposition du système ultra-libéral montre ici son véritable visage, et marque dans un effet d'accélération et d'absorption de toutes les richesses et les ressources, une mise en tension généralisée des milieux, et un effondrement prochain, inéluctable, de cette mécanique. Le monde reste divers, tout comme la terre s'apparente à un organisme vivant, qui lui aussi ne peut, indéfiniment, être altéré. La biosphère, de même que les écosystèmes, ont un seuil de tolérance. La situation de dégradation actuelle va impacter non seulement l'équilibre des milieux - dont certains reposent, comme nous venons de le découvrir, sur des systèmes millénaires, toujours en interdépendance, à l'image des systèmes globaux de régulation du climat -, mais l'ensemble du schéma du vivant.

L'idéologie néo-libérale, qui partout s'impose alors qu'elle est disqualifiée par une crise de l'économie mondiale, continue à affirmer le principe consumériste. Un principe du "toujours plus", générant des objets, des molécules, des appareils, des désirs, et une volonté d'expansion continue, nous conduisant à l'émergence générale d'une logique de surproduction et surconsommation au niveau global. Une référence occidentale qui s'inscrit et contamine de manière généralisée les espaces du local. Une mondialisation dont le paradoxe est, qu'aujourd'hui, elle affecte gravement les milieux, de la biodiversité à la diversité culturelle, des modèles sociaux-économiques locaux aux diverses pensées minoritaires ainsi qu'au nomadisme, pourtant essentiels à l'ensemble des systèmes vivants. Du micro au macro, la surhybridation (technologique) peut devenir un facteur déstabilisateur, tout comme elle peut impliquer une phase d'adaptation mobilisant un jeu des savoirs et un jeu de la négociation, même si elle impose une logique d'opposition pour l'instant entre deux modèles : l'hybride artificiel (construit par l'intervention de l'homme et l'usage de technologies), et l'hybride naturel (présent dans la nature). Le *principe de résilience* des paysages, à l'instar du *biomimétisme*, peut faire appel aux deux modèles et à leur union, démontrant que d'autres actions sont possibles.

5.6.3) Une péréquation de l'ambiguïté

La sur-hybridation, dans sa dialectique avec l'hybridation (naturelle et normale), est aussi un facteur de questionnement, car à l'image du réseau internet et des nouveaux médias, elle peut générer de nouvelles possibilités et formes de résistances, d'échanges ou de partitions, autant que la possibilité, à l'inverse, de dissoudre toutes les informations ou les rendre inefficaces, par des modalités de brouillage ou par un appauvrissement des contenus et flux d'informations. Penser la complexité nécessite *une pensée de la complexité* faite de nuances, paradoxes, antagonismes. Paul Bourguin⁶⁷⁸ révèle, par son étude concernant les grands réseaux interactifs, que plus ils sont adaptables et réduits, plus ils permettent de générer des mondes et une efficacité de leur fonction. Internet, comme le cerveau humain, fait partie des systèmes hypercomplexes qu'il faut appréhender tant au niveau de leur organisation que de leur capacité à évoluer pour s'adapter à de nouvelles situations, de même que leur possibilité d'autodétermination et d'extensivité. Essai ou implant, technologie ou pratique, l'ère de la sur-hybridation est celle d'une tentation ou tension irrésolue, dans l'incapacité d'apporter des réponses ou de nouvelles formes de transactions avec le réel, auquel pourtant nous n'avons pas assez accordé d'attention. Seule la maîtrise de nos gestes et une relation à l'éthique peuvent permettre une approche respectueuse et efficiente du champ du vivant, de même que la logique du "prendre soin" devrait être plus globale et diversifiée pour l'humain. Comme Beuys l'indiquait déjà dans ses écrits, soigner ou créer peut exiger de faire appel à tous les savoirs et à toutes les réponses possibles, induisant nécessairement une dimension d'ouverture, ici fondamentale.

5.6.4) Prédation et dépréciation : du champ du vivant au système idéologique

La sur-hybridation technologique se compose donc d'un versant ostensiblement négatif : allant du clonage à la volonté de modifier le champ du vivant à partir d'éléments non naturels, pouvant aussi provoquer des atteintes diverses. La marchandisation du vivant permet donc, à l'image du brevetage du vivant, de déposséder diverses cultures de leurs propres savoirs et de leurs richesses. La technologie et la science, dans le contexte de l'hybride, peuvent donc être utilisées en altérant ou en impactant significativement l'environnement, dans lequel ces recherches vont évoluer d'une part, et ainsi ne plus correspondre à un progrès, mais plutôt s'apparenter à une approche du monde dans lequel ces deux domaines se singularisent et reportent une forme de dominance. La prédation et la dépréciation du champ du vivant, comme des autres cultures, nous éloignent de l'hybride positif, et nous imposent la rigueur d'une réflexion sur notre volonté de coexister avec les autres peuples. Ce qui imposera de pouvoir s'adapter à un monde qui devra évoluer en dehors du modèle de la globalisation. Nous sommes ainsi passés à une nouvelle échelle du risque, la sur-hybridation comme modalité de *corruption* du réel, que cela soit par la contamination ou la dissémination des nano et biotechnologies, OGM (qui menacent significativement la bio-diversité) au risque nucléaire (qui de la contrée de Tchernobyl à Fukushima nous laisse apparaître des mutants). Comme Marc Augé le souligne, d'un point de vue général, en abordant la multiplication des points aveugles dans notre société, "nous vivons dans un modèle d'images, où c'est l'image qui sanctionne et promeut la réalité du réel"⁶⁷⁹. Or précisément, nous allons devoir sortir de cette mécanique infernale, et nous reconfronter au réel, au risque qu'il nous rappelle à cette évidence.

Ce qui s'ouvre pourtant à notre regard et notre réflexion, devant nous, en ce début de XXI^e siècle, c'est une nouvelle période marquée par un phénomène conjoint de mutations, liées à l'empreinte et l'influence croissante des

⁶⁷⁸ Paul Bourguine, David Chavalarias, Claude Cohen-Boulakia (Dir.), *Déterminismes et complexités : du physique à l'éthique : autour d'Henri Atlan*, Colloque de Cerisy, Paris, La Découverte, 2008.

⁶⁷⁹ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2009, p. 37.

nouvelles technologies et de leurs potentialités, induisant un devenir ou déterminisme hybride, qu'il s'agira d'appréhender dans toutes ses dimensions. L'irruption de nouvelles connaissances, par l'usage des technologies les plus récentes, alliées à la découverte d'une multitude de traces et d'éléments cruciaux de notre passé, nous renvoie autant à un grand récit de l'homme que de la terre et du vivant, dans lequel les formes hybrides nous apparaissent diverses et magnifient notre époque, comme étant celle du *temps des hybrides*.

VI) Notre époque : le temps des hybrides

6.1) L'hybride extraordinaire

"Les participations, les noces contre-nature, sont la vraie Nature qui traverse les règnes"⁶⁸⁰.

Gilles Deleuze, Félix Guatarri

Diverses informations de notre passé présent nous dévoilent à quel point, aujourd'hui, le temps des hybrides incarne notre époque et se manifeste depuis peu, ostensiblement, à notre regard. Un temps des hybrides qui surgit, du fin fond des mers, jusqu'au champ du vivant dont nous avons maintenant une connaissance assez précise. Le réel nous renvoie à cette perspective double, associant l'hybride aux merveilleux et au fantastique, aussi bien qu'à des formes décisives d'évolution du vivant, et aux conditions de son fonctionnement.

⁶⁸⁰ Gilles Deleuze, Félix Guatarri, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 291.

La découverte de véritables micro-organismes et de deux systèmes vivants existant au fond des mers, en dehors de la photosynthèse, nous montre que la vie a surgi de façon quasi extraordinaire sur terre, en dépit de multiples contraintes. Les phénomènes d'adaptation et d'hybridation se sont corrélés et succédés pour permettre au champ du vivant de prendre forme. Un champ du vivant qui, tel qu'on le connaît aujourd'hui, a généré une incroyable vie, dans une très grande diversité de milieux et d'espèces. Les monstres marins les plus ahurissants, véritables hybrides improbables issus des récits légendaires, nous apparaissent aujourd'hui et peuplent encore le fonds des mers, tout comme les innombrables fossiles que nous avons retrouvés à plusieurs endroits du globe, témoignant de cette collection d'hybrides invraisemblables, qui ont vécu et vivent encore sur terre.

D'autres traces du vivant, directement liées à l'homme, nous confrontent à l'histoire : la découverte récente de *Toumai* dans la vallée du Rift nous renvoie à la grande histoire de l'homme. *Toumai*, cet être d'Afrique, comportant des particularismes du singe tout en étant plus proche de l'homme, nous dévoile un hybride datant d'environ sept millions d'années. Il se tient face à nous. Il nous indique que nous sommes tous venus d'Afrique, notre terre originare, et témoigne de notre relation au monde animal. Cette découverte, comme celle de la création de l'univers et de la terre, s'insère dans "le grand récit" dans lequel nous nous inscrivons, tel que Michel Serres nous le relate. *Toumai*, un des chaînons manquants de cette histoire, nous renvoie à une catégorie de l'hybride, "l'intermédiaire", dans le champ du vivant, qui se fonde dans sa lente et progressive évolution, comparable à celle au travers de laquelle toutes les espèces, s'adaptant à de nouveaux milieux et contraintes, vont perpétuellement muter et se transformer.

Sur un autre plan, l'hybride se manifeste, notamment dans la découverte des fresques du site remarquable d'Altamira en Espagne (antérieures à celles de la grotte Chauvet), nous montrant cette présence saisissante de la figure hybride, qui apparaît dès les premiers dessins de l'homme et traverse l'ensemble des peuples et civilisations. Une figure de l'hybride toujours énigmatique, qui implique l'homme dans sa coexistence et sa relation à la

nature et aux champs symboliques, se jouant dans une dimension métaphysique. Ces fresques dévoilent une incroyable représentation et figuration du réel. L'origine sans doute d'un langage à venir, témoignage du réel, où la figure (symbolique) de l'hybride est présente dès les premières représentations opérées par l'homme.

La dernière approche de l'hybride est sans doute cette identité terre-monde qui apparaît dans la continuité des notions de métissage, créolisation et hybridation des cultures. Cette perspective dévoile que les cultures diverses qui forment les *mondes de la terre*, traversent les imaginaires, y compris au travers des représentations de la création et des origines, participant aussi de l'évolution des cultures. Des pensées du monde qu'il s'agit de réconcilier, et d'appréhender dans leurs très grandes diversités, car tous *les sons* et *toutes les voix du monde* révèlent ce véritable enjeu de la différence et de l'hybride, exemplifiant le champ du vivant.

Sans doute, plus que jamais, les innombrables peuples, face à un *grand récit* qui nous interpelle, nous renvoient à une possibilité inédite d'observer une mosaïque de cultures, ainsi que l'hypercomplexité du monde comme une force vitale, encore confrontée à des formes de restrictions et d'altérations particulièrement dévastatrices. *Ce temps des hybrides* est peut-être celui, surgi face à la mondialisation, d'une reconstruction des identités par la manifestation d'une conscience et d'une identité métisses. Les identités de part et d'autres évoluent en s'affranchissant de leurs propres et uniques contingences, car le monde est désormais global, tant sur le plan écologique que sur celui des réseaux d'informations.

D'ici et d'ailleurs. Cette conscience métisse se nourrit de part et d'autre de l'Occident, évoluant au cœur d'une culture mondiale et dans le même temps de cultures très diverses qui se transforment par d'autres apports et d'autres approches. Celles-ci peuvent amorcer des phénomènes de réciprocité et d'interaction, plutôt que de conversion à un modèle hégémonique, même si cette modernité partagée et conciliante, non exclusive, est pour l'instant en suspend.

6.2) Hybride naturel ou hybride artificiel ?

Si l'hybride naturel possède une valeur positive, l'hybride artificiel pose l'ambiguïté et le paradoxe de l'intervention humaine dans le champ du vivant face aux objets, pratiques, et technologies dans un schéma qui n'est pas nécessairement teintée d'empathie. L'univers scientifique a sans doute, par sa double appartenance à des modèles idéologiques, puis à une dynamique de marché, suscité autant l'attrait que l'effroi, ayant soutenu autrefois activement les thèses du racisme pour légitimer encore davantage la colonisation et le rapport de supériorité, sans évoquer ici la conception des armes massives qui ont en partie suscité une très grande défiance à son égard. Sans doute, plus que jamais, l'articulation de la société du savoir et de la connaissance doit se traduire dans une approche respectueuse d'un environnement général, autant que des milieux naturels et culturels. Il s'agira de voir, à l'ère de l'hypertechnologie, comment tous les nouveaux outils, médias et équipements peuvent être alliés à tous les savoirs, y compris ceux très anciens ou qui nous sont étrangers, pour refonder un devenir.

CONCLUSION

Une architecture de l'hypercomplexité

Du processus au complexe des hybrides

1) Forme originaire, d'ici à ailleurs

"L'heure bleue, telle que la définit l'entomologiste Fabre, est ce moment de silence poétique où les animaux de la nuit s'endorment et où se lèvent les animaux du jour ... un espace-temps ultracompact, indéfinissable, un état de grâce au cours duquel s'opère la métamorphose, le passage de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière."⁶⁸¹

Jan Fabre

⁶⁸¹ Bernadac Marie-laure, Jan Fabre, "Un mystique contemporain", in *Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose*, Paris, Musée du Louvre, Ed. Gallimard, 2008, p. 104.

Explorer et questionner le champ de l'hybridation, c'est envisager une autre approche de l'histoire, qui se structure dans toute sa complexité et ses multiples entrées. Aborder cette question en dehors des cadres habituels, ici le long terme, c'est investir un terrain, des perspectives et un spectre général dans lequel les catégories de l'hybride évoluent, ainsi que la perception de cet objet, dans différentes périodes historiques. Un terrain où aujourd'hui coexistent deux temporalités, deux architectures structurelles, conférant à l'hybride son identité singulière. Un hybride dual, composé autant par les catégories de l'hybride antérieur que par celles de l'hybride présent, qui tous deux se superposent et se croisent dans ce que l'on nomme la culture hybride.

Reconstituer et approcher ces récits que condense l'objet de recherche implique fondamentalement de mettre en relation les modalités d'évolutions du champ du vivant à celles de l'art, où l'hybridation, on l'observe au travers de l'archéologie, a un rôle clé. Un rôle notamment dans la constitution d'un art voulant tendre à son autonomie, que revendiquaient les modernes et qu'incarne l'expérience cruciale des premiers romantiques. Une relation qui s'établit face à une histoire des formes et des langages artistiques, où l'hybridation en tant que processus va également se définir comme un principe essentiel et incontournable dans la compréhension de l'évolution générale du champ de l'art. Une évolution, allant des marges à une époque moderne, qui consacre une *esthétique de la diversité*, dans laquelle la question de l'hybride se propage, déjà soulevée à plus d'un titre. L'hybridation peut donc se comprendre aussi en relation à d'autres notions liées intrinsèquement à la nature et au champ du vivant, telles que l'interaction, l'architecture des milieux, la diversité, la multitude, les mutations et les adaptations, la complexité.

Le récit de l'hybride dans l'art, aussi bien que dans la nature, renvoie ainsi nécessairement à une histoire longue. Celui-ci ne pouvant, en aucun cas, être étudié uniquement par le biais des nouvelles technologies ou du postmodernisme en général, auquel il est rattaché. Il s'agit de le comprendre en restituant les principales phases dans lesquelles il évolue, et d'observer quels marqueurs apparaissent et contribuent à construire son identité, de même que les multiples enjeux qu'il transcrit.

Plusieurs glissements retiennent notre attention dans cette évolution historique, se jouant à différents niveaux. On observe en premier lieu le rôle fondamental de la figure hybride, et l'expérimentation des formes en son sein, puis l'évolution progressive vers la forme à partir de la référence à la figure. On peut situer un *passage* essentiel qui réside dans une dialectique figure-forme, qui permettra d'aboutir à l'autonomisation ultérieure de la forme. La littérature, à l'instar de l'ornement et de la fresque, induit et confirme quasiment de manière simultanée ce déplacement. On repère ici très vite que le terme, relié à l'évocation de la forme, précède largement la reconnaissance du processus, obligeant ainsi à caractériser et appréhender la forme hybride, qui précisément sollicite et suppose inévitablement la présence du processus, et déjà l'émergence de diverses catégories.

2) De l'hybride péjoratif à l'hybride problématique

Du médiéval jusqu'au préromantisme (période avant les modernes), très vite, dans l'évolution par phases et strates historiques, on observe une description des hybrides, aussi bien dans l'histoire des arts que dans la littérature. De nombreux historiens de l'art, ou historiens (Faure, Baltrusaitis, Champfleury, Fleury) remontent jusqu'à une même origine, l'art roman, dans lequel ils repèrent ou qualifient tous la présence de l'hybride. Un art roman que l'on évoque, à ce propos, pour ce qui concerne une pratique de composition des images, alors que de l'autre, les Grottesques impliquent autant l'apparition d'images composites que l'usage de termes concernant la littérature et la poésie, ou le mélange des genres, notamment celui de la tragédie et de la

comédie, marquant l'apparition d'une césure. C'est précisément à ce sujet que La Fontaine semble le premier à évoquer la forme, en 1666, pour la récuser. Quelques années après la période préromantique, au cours de laquelle Schiller et Goethe évoluent, l'émergence du premier romantisme se manifeste, un mouvement qui bouleversera radicalement l'approche, la définition et la détermination de l'art. L'hybride, qui surgit dans la production des premiers romantiques, est problématique pour les tenants du classicisme. Schiller et Goethe eux-mêmes finiront par condamner "leurs outrances". À la suite de Schiller et Goethe, de multiples auteurs confèreront à l'hybride un sens négatif, l'utilisant comme qualificatif pour mieux condamner ou refuser des gestes qu'ils trouveront inacceptables. Le caractère hybride, dans cette approche, sera associé à un aspect condamnable et péjoratif. Le terme est à l'inverse utilisé par les défenseurs des modernes pour revendiquer un caractère positif de l'œuvre, alors que pour les anti-modernes, qui manifesteront leur hostilité au premier romantisme, l'hybride demeurera un critère et caractère péjoratif, marquant une des formes de la décadence en art, et qu'il importe de faire cesser.

On observe donc que dans la première phase, allant du médiéval jusqu'au préromantisme, l'hybride induit le rejet, mais également, par son caractère exceptionnel et quasiment jamais énoncé, en dehors de quelques exceptions, celui-ci est perceptible (ou non perceptible), comme un objet impensable. En fait, il n'est pas encore significativement déterminé dans l'usage des termes, excepté sous la dénomination du symbole. Seule exception : Lessing, qui, avant même la période romantique, qualifie la forme et la comprend de façon positive, notamment à l'intérieur d'un seul et même domaine, la littérature, en acceptant l'usage de la tragédie et de l'humour dans une même œuvre. L'hybride demeure, avant la période des premiers romantiques, dans la littérature, une forme extraordinaire, car elle perturbe autant les codes, les conventions, qu'un ordre des choses, qui ne justifiait pas d'infractions ou d'atteintes, contrairement à la période moderne qui allait bouleverser cet état et déterminer une nouvelle définition de l'art. Dans cette première phase, l'hybride est donc avant tout assimilé au symbolique, à la figure, et s'inscrit dans un usage *métaphorique* tel que La Fontaine puis

Lessing, Goethe, et Schiller respectivement le comprendront. Une forme donc essentiellement péjorative, indiquant l'anormalité ou le caractère grotesque d'une œuvre. Le terme, par cet usage, renvoyant à son étymologie. Un hybride donc, comme valeur négative et problématique, car il consacre la déstabilisation des catégories et des formes traditionnelles, annonçant déjà la rencontre des formes issues de cultures diverses, de la greffe, l'emprunt, à la combinatoire, en tant que premières classifications de l'hybride.

Celui-ci rompt donc avec une histoire unitaire des styles où les traditions affirment chacune une identité. Cependant, comme le relèvent plusieurs historiens, à l'image de Warburg, même la Renaissance, qu'il soit fait référence à la peinture florentine ou aux Grottesques, assoit d'un côté l'impureté probable de la greffe et de l'emprunt, et de l'autre bascule vers un désordre volontaire et chaotique. Celle-ci bouscule les codes, pour affirmer une "culture des marges". À l'instar de l'ornement, la peinture flamande s'inscrit dans cette continuité des échanges, mises en contact de différentes natures et voyages d'artistes, où se manifeste une importation des motifs, telle une greffe venue d'ailleurs et qui contamine d'autres pays et traditions picturales, comme le relève Fromentin en 1875.

3) L'hybride dans l'art moderne : la dualité de l'hybride

3.1) La révolution romantique : l'hybride exemplaire

L'hybride décrit et relaté en tant que forme apparaît essentiellement à la fin du dix-huitième siècle et traverse le dix-neuvième siècle, voyant le terme devenir commun, revendiqué ou assimilé comme étant un caractère à part entière d'une nouvelle culture, le romantisme. Très vite, dans la pratique de la littérature, on observe que de l'hybride est utilisé comme un caractère ou critère d'appréciation en relation aux formes, impliquant donc le processus. Celui-ci se situe dans le commentaire ou l'analyse d'œuvres au sein de diverses disciplines, de la littérature à l'architecture et aux arts plastiques. Du

champ littéraire, l'usage du terme s'étend progressivement aux arts plastiques par le commentaire sur l'art, la description et la critique des œuvres. De la cathédrale décrite par Hugo, aux peintures de Blake, puis Moreau, Redon et l'art nouveau, l'hybride est évoqué à maintes reprises face au temps présent, mais aussi en relation à l'analyse d'œuvres du passé. Cette phase marque le passage du langage poétique aux arts plastiques par un commentaire sur les œuvres ou sur les objets. Mallarmé, de manière plus exceptionnelle, juste avant sa mort, et avant la conception du *Coup de dés*, invoquera le caractère hybride en référence à sa propre pratique, notamment l'objet livre, qu'il conçoit déjà en relation à une mise en cause des conventions.

Ce passage et cette reconnaissance de l'hybride ne sont pas sans ambiguïté, car très vite, tout au long de ce siècle, le terme hybride intègre un sens dual, un terrain d'affrontement entre conceptions moderne et anti-moderne. Deux champs, où d'un côté il accède et se voit reconnu comme une valeur éminemment positive, pour les modernes, y compris à plusieurs reprises pour qualifier le courant romantique, notamment en littérature, alors que de l'autre, il correspond à un qualificatif censé condamner par cet aspect les œuvres modernes et leurs caractéristiques irrespectueuses des conventions. Des œuvres modernes nécessairement inscrites dans un registre de la décadence, propre au dix-neuvième siècle. Cette ligne de fracture se retrouve tout au long de l'émergence de l'art moderne. Elle montre que, contrairement à aujourd'hui, l'hybride n'a pas toujours été perçu de manière favorable, ni de façon consensuelle, et n'était pas assimilé à une valeur positive dans l'évolution des cultures.

3.2) La constitution des diverses catégories de l'hybride et le passage de l'hybride à l'hybridation (XIXe siècle).

L'hybride, dans cette première modernité (avant 1905), marque les fonctions de critère et caractère, qui se comprendront durant toute la période moderne. Terrain d'affrontement, celui-ci se constitue progressivement dans un

ensemble d'acceptions et s'affirme ainsi par l'apparition de multiples catégories. Ces catégories, si elles ont perduré jusqu'à notre période, se sont inscrites en déterminant déjà une diversité de caractères différents, que l'on trouve dans la science et qui, pour certaines, se sont transposées dans le domaine de l'art, étant issues également d'un transfert. Celles-ci, au dix-neuvième siècle, se composent ainsi de l'hybride articulé au croisement, à l'indéterminé, à l'intermédiaire, à la greffe, au mixte, au combinatoire, à la figure-forme, et à l'agrégation.

Les usages du terme, qui se multiplient dans le contexte du romantisme et du symbolisme, annoncent une autre mutation, considérable : la présence et l'évocation de la forme, à de multiples reprises, vont induire inévitablement la reconnaissance du processus dans le champ de l'art. La fin du dix-neuvième siècle voit l'émergence du terme hybridation, utilisé pour la première fois par de nombreux auteurs. De façon assez stupéfiante, dès ces premiers usages du terme dans le domaine de l'art, on retrouve les mêmes contextes qui avaient déjà marqué la notion d'hybride. L'art roman et l'ornement sont ainsi évoqués par Fleury à de multiples reprises (1868 et ultérieurement dans deux ouvrages), puis l'artiste comme figure de la migration des cultures et des identités est décrite par Gide (1884) et enfin le rôle du romantisme dans la littérature, qui comporte le processus, est relaté par Brunetière (1890). De la forme hybride, on bascule ainsi très vite, en cette fin du XIX^e siècle, au processus, bien avant le post-modernisme et l'ère de l'hypertechnologie, qui en consacreront la prolifération.

3.3) Penser la rupture : l'hybride comme *critère caractère*

On observa que la modernité a marqué la consécration de la forme hybride comme forme à part entière, dans la pratique (Dada et le premier romantisme), autant que dans l'usage des termes (période du romantisme), bien éloignés du domaine du symbolique et de l'usage du symbole, auxquels auparavant l'hybride était associé et déterminé (la figure, la créature, l'être). On peut observer dans cette partition entre art ancien et art moderne et entre

modernes et anti-modernes, une autre ligne de fracture, l'hybride étant intégré comme une des formes de rupture dans des visions de l'art qui, inévitablement, se différencient totalement de l'académisme. L'hybride est très clairement une des formes qui incarne et participe à cette prise de position contre les conventions académiques, une pensée de la rupture qui l'intègre à d'autres formes d'atteintes que représentent la laideur, le grotesque, la disharmonie et le monstrueux. Caractères qui seront utilisés autant pour le dérèglement des formes que la perturbation systématique des conventions de l'art, que l'expérience Dada va pousser à son paroxysme.

Si les modernes souhaitent la rupture, c'est en revendiquant les alliages divers, le mélange des contenus, que symbolise la cathédrale médiévale, qui se révèle durant la première période moderne comme un monstre composite, magnifiant l'objet problématique dans une culture. Un objet où toutes les associations sont possibles (même si elles s'inscrivent aussi dans un temps long), l'art moderne revendiquant ce terrain où de multiples franchissements et expérimentations sont requis pour concevoir un art novateur.

Une esthétique nouvelle se dessine avec les premiers romantiques, l'ouverture du champ moderne se comprenant dans une esthétique de la diversité, où justement le principe d'autonomisation se situe autant dans la conception des œuvres, que dans une nouvelle conception de l'art, comme Walter Benjamin le souligne. Cette conception mise en relation aux formes d'évolution du champ du vivant, qui sont comparées à celles de l'art, de la pensée de Goethe à celle de Novalis, explique sans doute l'attention que l'on va porter à l'hybride, pendant cette période clé, pour la compréhension de l'évolution de la forme. Cette première modernité qu'incarnent les premiers romantiques bien avant 1905 induit, sur le plan du langage, la volonté d'édifier un art comme terrain de conquête et d'exploration en tous genres, où il s'agira d'affirmer de nouveaux principes, qui contamineront les autres arts, tant au niveau de la théorie que de la pratique.

La seconde modernité, dans laquelle l'hybride joue un rôle crucial et se manifeste, est celle des Dadaïsmes. L'hybride est visible dans la pratique par

l'apparition d'une multitude de gestes, se jouant à la fois dans l'image et hors de l'image. L'intensité de Dada s'inscrit dans une continuité des images extravagantes venues de Redon et Moreau, touchant autant à la perturbation de la composition, qu'à de nouvelles formes d'approches de l'art (collage, assemblage, sculpture ou expérimentations diverses du texte-image, actions, pratiques sonores). Dada décuple les transgressions et les expérimentations, allant jusqu'à mettre en cause la conception de l'art, et même notre capacité à en fournir une définition, tout en explorant de nouvelles formes d'interventions, allant de l'espace à la scène.

L'hybride devient une forme exemplaire de la période moderne, et de ces deux modernités (avant 1905 et après). Il se propage dans une nouvelle pensée de l'art et se manifeste aussi dans une volonté de comprendre celui-ci en dehors du cadre occidental, suscité par la rencontre des arts du monde et la découverte de multiples pratiques. On retrouve cette dimension dans la collection Breton, les travaux de Warburg, Elie Faure, Carl Einstein, André Gide, Michel Leiris et Victor Segalen. L'exposition *Mir Isskustva* (1899) ou la pensée de Novalis (et des premiers romantiques) manifestent déjà une fascination pour la découverte du monde, ainsi que de toutes les autres cultures. Celle-ci correspond aussi à une autre forme de pensée, complètement à rebours des conceptions dominantes en Occident, au travers desquelles était promue une approche ayant légitimé les racismes et le nationalisme, jusqu'à une période assez récente de l'histoire (voire le cas édifiant de l'Australie et de l'Afrique du Sud).

On pourra retenir quelques œuvres de l'art moderne qui auront marqué leur époque et impliqué les différentes catégories de l'hybride, qui par ailleurs se jouent à différents niveaux. Les *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, icône de l'hybride comme greffe, venu d'ici et d'ailleurs, inaugure ce début de vingtième siècle voulant tendre vers le cosmopolite et assumant la transgression comme un acte décisif. Un aspect que les Dadaïsmes vont propager dans toutes les directions : des différentes sortes de *ready-mades* aux nombreuses expériences de Duchamp, le *Grand plasto-dio-dada drama* de Baader, le *Modulateur espace lumière* de Moholy-Nagy, le *Merzbau* et la

pensée Merz de Schwitters, les *Contres-reliefs* de Tatline. On observe que les transgressions se jouent dans ce mouvement de pensée, dans une relation particulière à l'hybride.

L'hybride se propage aussi par le mouvement Dada, au travers de différents gestes : le collage, le photomontage, l'environnement, la peinture relief, la peinture sculpture, les constructions de toutes sortes et les événements sonores liés au théâtre et à la poésie. Ces gestes annoncent un éclatement des réflexions théoriques sur l'art, se caractérisant par l'impureté, le chaos, ainsi qu'une pensée de l'insurrection, au travers des Dadaïsmes, qui portent déjà comme revendication un art comme territoire de la pensée en mouvement.

Ces deux modernités, véritables centres névralgiques, s'inscrivent dans une logique paradoxale. "Le projet moderne réfute par sa dimension d'inachevé (...) toute forme de clôture"⁶⁸², matérialisant une réflexion sur l'art qui induit une complexité de la pensée, et l'art comme action anticonformiste et contestataire. L'anti-art, l'anti-occident, l'anti-modernisme, déjà ici, se structurent dans une partie de la production artistique et dans cette relation à l'hybride, dévoilent une contestation systématique de la définition de l'art qui, après Dada, devient complètement fluctuante et aléatoire. Celle-ci, par la suite, amènera et aura pour conséquence ultérieure la réactivation d'une activité contestataire et créative, profondément liée à dada, induisant une dé-définition de l'art, et l'effondrement des thèses modernistes qui avaient occulté et ignoré l'importance de ce mouvement. Comme Paul Ardenne l'indique, "les dé-définitions en chaîne"⁶⁸³ se succèdent en art contemporain, comme autant de répliques systémiques d'un terrain de l'art devenu profondément instable, pouvant se voir dans ce mouvement continu qui explique sans doute notre intérêt aujourd'hui pour ces deux grands courants de pensée.

⁶⁸² Bernard Blistène, "Chroniques ironiques de l'art vivant", in *Qu'est-ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Fondation Cartier, 1992, p. 42.

⁶⁸³ Paul Ardenne, *Art du présent*, *op. cit.*, p. 36-38.

On peut donc constater que l'art moderne implique une inversion de la valeur de l'hybride, désormais positive. L'hybride est passé des marges ou formes marginales, à un caractère critère symbolisant les conquêtes de la modernité, exemplifiant le dérèglement généralisé des formes, des identités nationales strictes, des traditions, des genres, des styles et des définitions.

L'idée d'œuvre évolutive, de Schwitters à Joyce, et l'idée de concept initiée par Duchamp, introduisent déjà les bases et les nouvelles lignes de fractures qui constitueront ce nouveau rapport à l'art que marque la période contemporaine. Celui-ci se transpose dans une identité nouvelle où les questions de processus, tout comme le concept et l'idée, marquent une nouvelle appréhension de l'art, ainsi qu'un changement de paradigme inéluctable, avec l'émergence de l'art conceptuel et minimal, de Fluxus et du Pop art.

4) L'art contemporain ou l'hybride comme notion

Dans ce changement de paradigme, la renégociation de la question de l'art impose une nouvelle relation à l'hybride. Celui-ci va jouer un rôle majeur et conquiert une nouvelle fonction, devenant une notion à part entière de l'art contemporain (fin des années 50 jusqu'aux années 90). Il participe ainsi à ce changement radical de l'appréhension de l'art, en étant intégré aux nouvelles disciplines emblématiques que représentent l'art action, la performance, l'installation, l'environnement. Ces gestes qui provoquent une évolution des pratiques, consacrés comme de nouvelles disciplines artistiques, comprennent l'hybride en tant que notion intrinsèque. L'hybride y est ainsi potentiellement mobilisable, mais cependant pas nécessairement systématique. Il correspond à un vaste mouvement où l'art se conçoit davantage dans l'hétérogénéité et la dématérialisation, le croisement des langages, le composite, à quoi s'ajoutent des dialectiques nouvelles, à l'image de l'interaction ou l'interpénétration de plus en plus présente, entre les médiums, les pratiques, les contenus et les objets utilisés.

L'art contemporain se traduit aussi par de nouveaux actes artistiques et une utilisation de technologies qui font leur apparition, consacrant le multimédia, la vidéo et l'art vidéo, les pratiques poétiques et sonores, ainsi que de nouvelles modalités de collaborations ou de mise en relation des formes artistiques au travers de l'inclusion, le mixed-média, l'intermédia, le multi-média, les activités, l'interrelation, l'antiforme, le work in progress.

L'extensibilité de l'art aux formes non artistiques manifeste aussi le rapprochement de l'art et de la vie. L'art est conçu comme un modèle d'approche critique ou réflexive susceptible d'interroger et d'inclure des données sociétales, psychiques, politiques, provenant d'univers autres tels que la publicité, la communication, la culture de masse. Très vite les formes hybrides se multiplient et sont énoncées par un discours postmoderniste, qui relaye ces nouvelles préoccupations, en intégrant l'hybride parmi les composantes principales de cette nouvelle approche de l'art, dès les années 60-70. Jencks, Venturi notamment, évoquent cette perspective que l'on retrouve dans la conception de l'architecture, parmi les traits les plus importants du postmodernisme, où l'on revendique l'impureté, la greffe, le composite pour pouvoir construire des formes nouvelles, se jouant des catégories et des modèles. Transgresser les codes, notamment ceux d'un modernisme disqualifié, par des propositions qui demeurent inclassables ou non acceptables au vu de ce courant de pensée, conduit à mettre en question la pureté du médium et son rapport à une codification très stricte. De l'architecture à la littérature, la dynamique hybride est analysée, notamment par Bathkine dans les formes diverses du roman et de la littérature. Pour Jean-François Lyotard, le postmodernisme induit "l'incrédulité à l'égard des métarécits"⁶⁸⁴ ou grands récits, avec l'effondrement des idéologies, des croyances et du progrès comme maxime, pour une humanité désormais confrontée à cette nouvelle donne. Même si là aussi la réalité est plus complexe, ce début de XXI^e siècle montrant l'irruption d'un nouveau *grand récit*, issu de l'histoire du vivant, où l'hybride possède indéniablement un rôle fondamental.

⁶⁸⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 7.

En art contemporain, l'hybride dépasse ce cadre d'approche du postmodernisme, où il était davantage pensé comme une composante qu'un processus, en devenant une *notion fondamentale* de cet art. Car celui-ci ne s'introduit pas simplement dans les nouvelles disciplines de l'art, mais traverse les disciplines traditionnelles de même que les nouveaux champs de création que représentent la photographie plasticienne, l'art vidéo, et le début des nouvelles technologies, dont le multimédia. La notion hybride implique également une nouvelle approche de l'œuvre, incluant désormais l'ensemble des phases d'élaboration, pouvant se concrétiser aussi bien dans la conception, la fabrication, que la production finale de l'objet et ses possibilités de réception. L'hybride illustre un processus dans lequel les disciplines sont de plus en plus perméables et précaires, accentuant un effritement des catégories et des genres, par l'apparition d'objets de plus en plus indéterminés et insolites, ainsi que par une pratique du hors-limite qui se généralise, favorisant incontestablement la multiplication des formes hybrides.

L'expérience participative, les objets ou dispositifs issus de pratiques multi-média, l'intrusion de l'art dans de nouveaux territoires, du corps au paysage, et à l'art action sous toutes ses formes, marquent une capacité de l'art à s'extraire des normes pour investir un nouveau champ d'actions, diversifiant tant les pratiques que les gestes, et ce jusqu'à la conception même de l'art. Du hors-limite des années 60-90, on bascule ensuite à un hors-limite généralisé où tout peut s'induire ou s'introduire dans tout, et se voir reprogrammé ou réagencé. La matière même de l'art devient une matière que l'on peut reconvertir, ou convertir par les nouveaux médias, induisant de nouvelles perspectives dans la période actuelle.

L'art contemporain aura contribué à générer cette nouvelle dynamique suscitant l'hybride par l'interaction et l'interpénétration des disciplines, certains objets comme l'installation, la performance, le happening étant même en capacité d'absorber de multiples disciplines, devenant des champs de création ouverts, où sans cesse les frontières se déplacent. On observe aussi, dans un registre classique, que la peinture insère de multiples

contenus de la Bd, la photographie, le cinéma, la culture mass média, jusqu'à se renouveler également par et au travers de la performance. La photographie s'empare des références de la peinture et de l'art conceptuel, s'ouvrant autant aux pratiques du cinéma expérimental (et grand public), de la performance, qu'à celle de l'installation et de l'inclusion dans différentes formes de dispositifs visuels.

Au vu des multiples formes hybrides, croisements et greffes de toutes sortes, une des grandes difficultés de la recherche a été de produire un classement des œuvres sous tel ou tel régime, alors que la plupart d'entre-elles peuvent appartenir à plusieurs champs disciplinaires. Dans l'art actuel, ce phénomène d'indistinction et de lecture croisée s'accroît encore davantage, par la multiplication des dispositifs ou objets composites, induisant des œuvres souvent totalement en dehors d'une catégorie stricte, même si l'on peut, paradoxalement, encore les comprendre dans tel ou tel champ de référence (assimilable à un médium).

La problématique hybride se manifeste particulièrement dans les parcours et l'œuvre de quelques artistes : John Cage, Allan Kaprow, Nam June Paik, Wolf Vostell, Rebecca Horn, les Vasulka, Dennis Oppenheim, Oyvind Fahlström, Robert Rauschenberg, Richard Hamilton et Robert Morris, pour ne citer qu'eux. Les nouvelles technologies et machineries de l'art complètent cette tendance où l'hybridation se joue dans de multiples registres, notamment chez Takis, Schöffer, Laurie Anderson, Calder, Tinguely, Arata Isozaki. L'expérience ou l'implication du corps liée à la construction de l'œuvre sont aussi primordiaux, de Ligia Clark à Giuseppe Penone et Ernest Pignon Ernest.

Les propositions artistiques, déjà éclectiques, instaurent des perspectives très diverses, annonçant à la fois l'ère du multimédia et l'extension possible de l'art à d'autres approches. La conception de l'art extra-occidental, passant y compris par Gutai, le Mono-ha et l'art brésilien, ainsi que l'influence de la pensée de Beuys, comme modèle de *conduction* vers cet ailleurs, traduisent avant même l'émergence des nouvelles scènes de l'art au niveau mondial,

l'origine d'un mouvement qui va s'amplifier après la chute du mur de Berlin, et déjà s'amorce.

5) De la notion à la culture hybride

On observe donc que les catégories anciennes de l'hybride se manifestent déjà, particulièrement présentes dans l'art contemporain, la période de l'art actuel amenant une double mutation : de nouvelles acceptions du terme apparaissent et se structurent en constituant une esthétique hybride. Celle-ci, en fait, marque davantage une reconceptualisation du champ terminologique de l'hybride, que son seuil d'émergence. La vigueur de l'hybride et sa généralisation se construisent ainsi sur ce terrain, celui d'une montée en puissance, autant des catégories antérieures que des nouvelles catégories, qui apparaissent en prenant appui sur l'univers des nouvelles technologies. Le redimensionnement de la fonction de l'hybride est crucial. L'hybride n'est plus simplement une notion déterminante (art contemporain) ou une composante revendiquée (postmodernisme), il marque à la fois un nouvel état (par la transformation de l'identité des cultures et une nouvelle géopolitique de l'art) et une expansion généralisée des formes. Cette dernière marque la coexistence de deux entités (du champ de l'hybride antérieur et de l'hybride présent), permettant à cette nouvelle culture de se constituer, mais également d'incarner la thématique centrale de l'art actuel.

6) L'hybride comme forme de culture et problématique centrale dans l'art actuel

La mutation contribuant à magnifier une esthétique hybride se produit dans une évolution du paradigme de l'art, marquant la fin progressive du postmodernisme et de ses conséquences. La reconversion ou conversion comme principes directeurs sont des phénomènes déterminants dans le renouvellement d'une conception de la culture, dépassant ainsi le cadre de l'art contemporain, où de nombreuses perspectives ont pourtant déjà été

balisées ou appréhendées. Ce changement de paradigme s'insère ainsi dans un triple mouvement : l'ère de l'hypertechnologie, une nouvelle géopolitique de l'art, ainsi qu'une interaction et interpénétration des pratiques toujours plus accrues, s'inscrivant dans un mouvement continu initié pendant la période de l'art contemporain.

A cela s'ajoute un terrain favorable constitué par ce dernier et permettant de favoriser l'expansion continue des disciplines induisant fortement l'hybride, que représentent l'installation et la performance plurielle notamment, ainsi que les pratiques telles que le multi-média. L'autre caractéristique illustre le principe de l'interaction. Sous l'influence corrélée de tous les secteurs de l'image, de la photographie, la peinture, à la vidéo, on observe l'émergence d'un champ commun : l'image plasticienne. Une image plasticienne éminemment marquée par l'univers de l'hypertechnologie et des manipulations extraordinaires qu'instaurent la sphère numérique et les nouvelles images. Ceci induit autant un principe général de conversion des données par les technologies, qu'un usage de l'image photographique proliférant, qui traverse désormais une multitude de médiums, supports et dispositifs. Ceci comprend, de plus en plus, des modalités d'intervention ou de manipulation, induisant en fait un redimensionnement de l'image vers l'univers du design visuel et le rôle accru de la phase de l'impression. L'image des nouveaux médias est ainsi par nature une image modifiable à tous les niveaux du numérique, marquant l'apport de la peinture et des autres champs de l'image (l'édition et le graphisme), ce qui lui confère un statut fluctuant. On comprend aussi qu'un parallèle se dessine à l'ère de l'hypertechnologie, favorisant le mixage, le remix, le sampling. L'univers techno s'apparente complètement à cette logique de conversion et reconversion que promeut l'art actuel, de façon généralisée, et que porte en profondeur l'art multimédia.

Le dernier aspect, et il n'est pas des moindres, est l'amorce d'une nouvelle identité de l'art, car les années 90 correspondent au phénomène de mondialisation, dévoilant une nouvelle géopolitique de la création artistique. L'art s'étend à de nouvelles géographies par la multiplication des scènes et

événements, ainsi que par l'irruption d'innombrables expositions consacrant de nombreux artistes de toutes origines. Un mouvement se développant pour une part en corrélation avec l'émergence de nouvelles puissances mondiales. Un art qui porte désormais une nouvelle identité par sa dimension extra-occidentale, participant de cette mutation en cours. L'art n'est plus un terrain délimitable ou limitable, mais au contraire, désormais, se caractérise par une mise en mouvement, tant aux niveaux des formes et des espaces de productions, que des savoirs croisés.

Cet art extra-occidental engendre ainsi, partout dans le monde, des productions atypiques, induisant un phénomène de *translation* où chaque culture évolue dans un contact entre tradition et savoirs culturels, forgeant une identité singulière, ainsi qu'une transformation en relation au vocabulaire des formes de l'art actuel et contemporain. Cette nouvelle géopolitique a pour conséquence inévitable de comprendre l'art dans une nouvelle redéfinition, marquant ainsi une nouvelle identité, qui n'est plus simplement celle qui correspond à l'Occident, mais s'ouvre à une multitude de perspectives et de singularités. Une pensée des mondes comme traduction d'un territoire physique et réflexif, la *terre-monde*, qui recoupe une multitude d'appréhensions des cultures. Une identité plurielle qui déstabilise et impose d'autres conceptions de l'art, dévoilant aujourd'hui des approches de la création sous l'influence d'une identité profondément hybride, mettant en perspective un monde enchevêtré. Un monde de l'hypercomplexité non réductible à une seule vision.

La culture hybride d'aujourd'hui condense ainsi ces différents mouvements qui intègrent ce nouveau paradigme de l'art actuel, au sein duquel la conversion, la reconversion, ainsi que la translation, comme principes emblématiques, favorisent l'enjeu et la problématique de l'hybride. La constitution de son corpus, à l'intérieur d'une culture, manifeste l'importance du phénomène de l'hybridation généralisée, ainsi que du principe de divergence, comme autre processus matérialisant les productions et la création artistique dans l'art d'aujourd'hui. Celui-ci favorise l'hybride, mais également les autres types de productions. Si la culture hybride est

aujourd'hui dominante, on ne peut cependant pas l'assimiler à l'ensemble des productions de l'art actuel, au risque de confondre l'hybride avec d'autres approches et notions, car l'archéologie de l'hybride présent nous dévoile une histoire singulière, et des perspectives marquées.

On peut souligner que la culture hybride se constitue autour de ces mouvements de profondes convergences entre les nouvelles technologies, un champ de l'art élargi hors d'Occident, mais aussi hors du domaine strict de l'art, en absorbant une très grande diversité de gestes ou pratiques autres. On observe que les catégories de l'hybride antérieur, aujourd'hui, se prolongent par une nouvelle dynamique, se transposant dans l'univers des nouvelles technologies, de la combinatoire à l'emprunt, et sont illustrées par de nouvelles pratiques liées à l'évolution récente de la science, notamment par l'émergence d'applications ou de méthodes d'interventions qui donnent une dimension nouvelle et incroyable à la greffe, ainsi qu'au croisement. La culture hybride est précisément un espace de jonction et de coexistence entre les catégories anciennes et nouvelles, qu'imposent l'hypertechnologie et les techniques numériques en particulier.

7) Hybride, hybridation : vers une reconceptualisation terminologique

On observe au travers de l'archéologie de la notion, divers seuils d'usage des termes, allant depuis la fin du dix-huitième siècle, qui a été le seuil d'émergence de l'hybride, le dix-neuvième siècle étant le seuil de vulgarisation du terme, à une nouvelle phase de reconceptualisation imposée par l'apparition de la notion d'esthétique hybride et la détermination d'une culture hybride. Ce seuil récent de reconceptualisation a montré l'importance accrue désormais du processus face à l'objet, de la qualité face au caractère. L'hybridation, bien qu'énoncée déjà fin dix-neuvième siècle à de multiples reprises, dévoile aujourd'hui une véritable reconnaissance, traduisant son expansion. Les déracinements, qu'ils soient successifs ou non, les migrations des cultures et des artistes, n'ont jamais atteint une telle intensité et ne se situent plus par ailleurs à l'intérieur d'une culture européenne et

occidentale, comme à l'époque de Gide. Ceux-ci se jouent des frontières les plus lointaines et d'un redimensionnement de la culture en liaison et en connexion aux autres cultures du monde.

Cette situation implique aujourd'hui un déplacement vers une conscience d'un monde fait de pluralités et mixités à une échelle très générale, et profondément archipélique, qui se heurte à un modèle de globalisation, induisant une identité autre que celle que nous promet l'univocité des formats et standards occidentaux. Sans doute sommes-nous plongés dans cette collision, cet entre deux, dans un mouvement incertain où, néanmoins, notre identité est de plus en plus questionnée, en tension, confrontée à une dimension terre-monde qui inexorablement s'affirme. Une terre-monde que certains anthropologues, ethnologues ou botanistes avaient en leur temps arpenté et qu'il faudra redécouvrir pour comprendre sa dimension réelle de *terra incognita*, pourtant si fascinante. *La fabrique des images* ne nous montre pas qu'un monde constitué de ses principales différenciations, ses ontologies, elle s'affirme aussi contre le concept de race, de même qu'une dimension exclusive ou assimilatrice, donnant en perspective ce que j'appellerais une *entropie de la distinction*. Celle-ci dévoile une extraordinaire myriade de mosaïques, de peuples, de croyances, de singularités. Une *architecture des milieux*, de la nature, de la culture et maintenant de l'art, se jouant dans et de l'hyper-complexité, comme un facteur intrinsèque de sa très grande diversification.

8) L'évolution de la fonction de l'hybride : une question déterminante

La problématique de l'hybride a induit une évolution non seulement sur le plan des catégories, mais aussi de la fonction de l'hybride, qui n'est plus la même que dans les périodes historiques précédentes. L'archéologie de la notion, qu'elle concerne l'usage des termes comme des formes hybrides liées à la pratique, nous impose d'observer une évolution par phases historiques, amenant des découpages précieux et pertinents pour percevoir la situation actuelle dans toute sa complexité. Les catégories coexistantes de

l'hybride ancien et présent plus que jamais se superposent et se croisent, impliquant l'extraordinaire fourmillement et dispersement des formes hybrides que l'on constate aujourd'hui. Ces formes renvoient autant à des phénomènes d'infiltrations, de disséminations qu'à une forte présence de l'hybride, à différents niveaux de l'œuvre, se manifestant de la conception, jusqu'à la production et la réception des œuvres.

La fonction de l'hybride s'est inscrite dans une évolution chronologique et emblématique, signifiant l'importance de ce phénomène. Partant d'une *forme marginale et extraordinaire*, l'hybride est devenu un *caractère critère*, affirmant la ligne de partition entre modernes et classiques, puis modernes et anti-modernes. La période contemporaine aura consacré l'hybride, en tant que notion à part entière en art, avant d'affirmer l'hybride, aujourd'hui, comme une forme de culture à part entière, qui traverse l'ensemble du champ de la création artistique. Une culture imposant celui-ci sur de multiples plans et dans une très grande diversité de formes et contenus artistiques.

L'hybride est devenu ainsi une forme exemplaire d'une *esthétique de la diversité* que représente l'art actuel, dans cet entrechoquement des mondes, des cultures, des pratiques de l'art et du non-art, s'inscrivant aussi dans une extensibilité et mutation permanentes de sa définition et de sa détermination. Sur un autre plan, celle-ci s'est concrétisée au travers des savoirs en mouvements, des technologies, et des dispositifs de plus en plus composites et multiformes.

8.1) L'hybride, une forme et une problématique décisives

Sans doute ce *grand récit* de l'hybride est-il aussi celui qui coïncide le plus avec toutes les formes d'expressions de l'homme, des sons à l'écriture, du visuel aux diverses formes perceptives, sensibles et cognitives que possède l'individu. On assiste ainsi à une interpolation de ces *pratiques*. Les

dialectiques, connexions ou interrelations entre poésie-peinture, cinéma, théâtre, danse, architecture, design, littérature, mode, déterminent ce vaste champ exploratoire, où l'enjeu se dessine non plus dans une action tendant aux limites, mais davantage dans la constitution de véritables *zones hybrides* entre les disciplines, et dans l'enchevêtrement de celles-ci.

L'interaction généralisée des contenus et leur réinterprétation infinie, l'interpénétration des pratiques, marquent aujourd'hui une fluctuance générale du champ de la création artistique sous toutes ses formes. Les arts plastiques ont eu un rôle particulièrement moteur dans la conception, l'élaboration, ainsi qu'un usage débridé des pratiques, conduisant à des formes d'art multisensorielles et multidimensionnelles, ainsi que dans la mise en place de formes de collaborations diverses, permettant de produire des objets mêlant différents langages artistiques, engageant l'art vers un *univers multimodal*. Une sorte de plate-forme générale, sollicitant tous les possibles, toutes les conjugaisons (médiums, techniques, technologies, pratiques, contenus) et un lieu à partir duquel tout peut toujours se redéfinir. Cette incursion dans le multimodal permet d'investir l'art comme un *savoir en mouvement*, touchant autant à la complexité qu'à une pensée nomade, se déplaçant hors des frontières et des habitus.

On peut voir dans l'art actuel une évolution naturelle de ce grand dessein d'une création en perpétuelle évolution et mutation, imposant ce champ comme un espace exploratoire et s'autodéterminant. Cette situation révèle cette très grande diversité des enjeux de réflexions et des productions artistiques, que l'on constate aujourd'hui, où l'hybride est devenu un facteur et un vecteur décisifs, dans le renouvellement constant des formes.

Ce territoire de l'art actuel serait aussi le *réceptacle d'un monde en mouvement*, s'étant affranchi tout récemment, en partie, de l'emprise de l'Occident, s'affirmant comme un territoire de la multitude, vers lequel nous devons porter davantage notre attention pour être à l'écoute du monde et de cette montée en puissance d'autres voix. Sans doute doit-on concevoir et reconstruire notre identité autour de cette perspective, car l'hybride porte un

principe de *reliance* possible, essentiel, face aux autres cultures, autant que face à notre identité. Il en est de même pour l'environnement dans lequel nous évoluons, et que nous avons significativement dégradé en très peu de temps. Il nous appartiendra de formuler de nouvelles stratégies pour poser une alternative à un monde sans identité réelle, et qui s'apparente de plus en plus à n'être qu'une sphère communicationnelle.

Les *savoirs en mouvements* sont aujourd'hui également conjugués à des *savoirs croisés*, induisant de nouveaux modèles d'échanges, de dialogues, et générant de nouveaux champs d'actions. Quelques lieux mythiques : le *Cabaret Voltaire*, le *Bauhaus*, le *Black Mountain College* et sur un autre plan, *Monte Verita*, *Palo Alto* et *l'Ecole de Francfort*, pour ne citer que quelques exemples, contre-modèles de leur époque, avaient amorcé une dynamique de pluri- et interdisciplinarité, témoignant d'un esprit matérialisant de nouvelles approches des savoirs et des pratiques.

Nouvelles modalités de collaborations, situations de convergences des approches, ce qui auparavant était d'ordre expérimental est aujourd'hui quasiment étendu à l'ensemble des modèles, des savoirs et des disciplines. La logique disciplinaire, si elle demeure encore présente, n'est plus adaptée à l'analyse ou l'étude des objets. L'interdisciplinarité permettant une meilleure compréhension des objets et des problématiques. Comme Bruno Latour le souligne, la prolifération des hybrides à notre époque provient également de la constitution de nos catégories d'approches et de nos modes de classement et d'interprétation du réel⁶⁸⁵. Une identité "moderne" relative face à l'histoire, basée sur une construction édifiée en partie par la science, comme Bruno Latour le démontre, où nature et culture ont été différenciées, alors qu'ailleurs, en dehors de l'Occident, cette coupure n'existe pas, à l'instar d'autres formes de distinctions. Sans doute la crise actuelle *du modèle occidental* n'est-elle pas simplement d'ordre économique, politique ou sociétal. Mais une crise plus profonde qui se situe dans la question même de notre système d'organisation sociétal, basé sur une partition et hiérarchisation du monde, qui nous a isolés et éloignés en partie de la

complexité de la réalité et de notre environnement, au point que notre approche est, elle aussi, à questionner ou du moins à mettre en perspective en relation aux autres modèles qui nous environnent.

9) La crise du post-modernisme, vers l'amodernisme⁶⁸⁶ ?

La crise identitaire de la sphère occidentale reflète un modèle qui s'est aujourd'hui radicalisé sur une identité de valeurs liées à l'individualisme, construites autour de la surconsommation et de l'hyperspéculation, qui aujourd'hui montrent leurs limites et nous amèneront sans doute à reconsidérer notre propre système de valeurs et de fonctionnement. Cette nouvelle phase de reconversion et d'adaptation générale de l'économie, du politique, des ressources et des technologies appellera des mutations radicales et sans précédent, ainsi qu'une réelle ingéniosité, pour pouvoir subsister dans un monde qui, inévitablement, va devenir de plus en plus hostile et en tension.

L'amodernisme serait l'occasion d'affirmer une pensée non plus simplement liée à notre identité, mais comportant cette autre *identité terre-monde* si cruciale, comme étant l'espace d'une possible compréhension de notre environnement et conciliation face au monde. Cette approche correspondrait en fait, à un autre système de fonctionnement, élaboré sous la forme d'une *arborescence horizontale*, comme système (du vivant), une *architecture des milieux* et de l'hypercomplexité, où tous les systèmes se complètent et intègrent un schéma continu. Penser le monde imposera donc une pensée des mondes où le radicaire, le rhizome et l'arborescence, fondent et composent à la fois un terrain, la terre et le champ du vivant, dans lequel la

⁶⁸⁵ La coupure nature-culture et moderne-non moderne est spécifique à notre culture, le Naturalisme. p. 151-154 et p.139-140.

⁶⁸⁶ Expression de Bruno Latour qui évoque le terme d'amoderne, pour concevoir une nouvelle constitution non moderne. Voir à sujet Bruno Latour, « sommes-nous postmodernes ? non amodernes ! Etapes vers une anthropologie des sciences », in *La pensée métisse, croyances africaines et rationalité occidentale en questions*, Ed. PUF, Cahier de l'IUED, Institut du développement, p.127-157.

vie se propage. Articuler ces systèmes, c'est entrevoir une arborescence non comme système vertical mais comme entité du vivant, allant du sommet, la canopée, jusqu'au plus profond de la terre, le microcellulaire, la racine, comme une matière du vivant en perpétuel mouvement et en interaction avec l'ensemble des milieux dans lesquels les systèmes se complètent, tout comme les processus d'interaction, d'hybridation et de diversité.

Le temps des hybrides que nous voyons désormais face à nous, et la conception d'une *esthétique de la diversité*, perceptible dans le domaine de l'art actuel, peuvent nous servir de modèle pour reconstruire une identité autre (de l'Occident), une identité métisse profondément ancrée à l'échelle de notre habitat, la terre.

La culture hybride en quelque sorte nous dévoile ce vaste territoire par l'ouverture à de nouvelles conceptions de l'art, et peut permettre d'innover un ensemble de pensées et d'imaginaires, mais aussi de dialoguer avec des cultures qui représentent la véritable diversité des approches *terre-monde*. Celles-ci provoquant un questionnement intrinsèque du politique et une interrogation sur notre devenir commun.

Une interrogation sur notre devenir que relaye la Documenta XIII, entre inquiétudes diverses, micro-résistances, globalisation et une thématique de la guerre ainsi que de la destruction en écho, très présentes, dans un monde dont il s'agit de rendre perceptible le réel dans ses dimensions multiples, oscillant dans un sentiment, face à ce contexte, de requestionner l'art d'aujourd'hui, et son implication en confrontation au politique.

10) *Vers un art multimodal*

10.1) Une nouvelle géographie des parcours, des itinérances et du regard

Comme Nicolas Bourriaud le remarque, "l'artiste est un sémionaute : un inventeur d'itinéraires à l'intérieur d'un paysage de signes"⁶⁸⁷. Un paysage de signes qui aujourd'hui se manifeste par un accroissement constant des déplacements, des migrations et des mutations, vers un ici et un ailleurs, mais qui se joue aussi dans un redimensionnement constant des supports, et des formes d'activités liées à l'art, induisant de nouvelles programmations de l'œuvre. Un ensemble de données extensibles à d'autres appréhensions du réel et d'autres contenus, modifiant notre champ perceptif, ainsi que notre rapport à l'art perçu de plus en plus comme un domaine réflexif.

L'hybridation nous montre un processus décisif à l'œuvre, où les singularités plus que les universalités se complètent. Le dérèglement des formes originelles de l'hybride participait déjà de la constitution d'un monde nouveau. Les formes plastiques et les langages artistiques progressivement se sont imprégnés des contacts successifs et des croisements. Une nouvelle pensée de l'art s'est déterminée, dans cette perspective où l'hybride s'est affirmé comme un élément déterminant, tant en termes d'innovations que de créativité.

Des formes hybrides, qui en générant une nouvelle appréhension de l'art, du moderne à l'extrême contemporain, participent d'une approche du monde complexe, induisant de multiples cheminements de la pensée, comme un modèle de contre-culture face à une identité occidentale se jouant aux XIX^e et XX^e siècles dans l'exacerbation du nationalisme et la permanence de thèses raciales très fortement ancrées.

11) Un monde à ciel ouvert

(...) *Autour tout autour tout autour de Vaduz il y a il y a autour de Vaduz tout au tour de Vaduz Des Chilotes Des Puelches Des Allentics Des Alikulufs Des Chonos Des Onas Des Yangans Des Hauschs Des Cunos (...)*

Vaduz, Bernard Heidsieck⁶⁸⁸ (1974)

L'art contemporain, en amorçant l'avènement d'une culture hybride, exemplifie la problématique de l'hybride dans la conception même de l'art et des œuvres, qui sera au centre d'une mutation, de l'art contemporain à l'art actuel. Question centrale que l'on retrouve dans cette logique de reconversion de l'art. Une culture hybride impliquant une extensibilité et une diversification des formes artistiques, induisant un monde de *formes non standart*, telles qu'on les rencontre dans l'architecture, comme un possible requestionnement et une mutation progressive de nos modèles et de notre identité.

L'art affirme, sur un autre plan, une dimension critique et politique face aux problèmes et tensions dans le monde, se jouant à de multiples niveaux, au travers de laquelle il s'agit de montrer également des passerelles entre les cultures et les identités. Des artistes ont déjà tissé ces liens, à l'image d'une *pensée de la conduction* initiée par Joseph Beuys, entrant en résonance avec ce phénomène d'intersection, d'interpolation et de compréhension réciproque des cultures, par l'inclusion de savoirs multiples dans tout forme d'action, telle que la guérison ou l'art. L'œuvre devient un *champ connexe*, elle s'insère dans un univers multimodal où les itinérances et déplacements sont multiples et incessants.

⁶⁸⁷ Nicolas Bourriaud, *Playlist*, Paris, Palais de Tokyo, catalogue d'exposition, 2004, p. 67, et *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁸⁸ *Vaduz* est une célèbre performance visuelle et sonore de Bernard Heidsieck, qui décrit autour de Vaduz des cercles concentriques qui vont l'amener progressivement à citer l'ensemble des peuples de la terre dans un mouvement allant du plus proche jusqu'au plus lointain géographiquement.

Sans doute l'hybridation, à notre époque, ainsi que la possibilité de percevoir une autre projection du regard sur le monde et notre histoire, nous conduisent-elles à cette identité *terre-monde*, inscrivant *le nomadisme* dans la pensée de l'Occident, vers l'ailleurs et réciproquement vers notre propre passé, lié à *l'animisme*. La question du chamanisme prend donc toute sa place. Cette réexploration de notre propre cheminement nous renvoie à la culture celte, telle que Beuys l'a étudiée dans son œuvre graphique, retranscrite au travers de l'exposition, emblématique, *The secret book for a secret person in Ireland*⁶⁸⁹. Un nomadisme de la pensée et de l'art, tel un plaidoyer pour une autre approche du champ du vivant et des cultures, un ailleurs présent en nous, s'imbriquant aussi à ce grand récit dans l'histoire, qui magnifie l'hybridation et ce qu'elle détermine, l'union mais aussi la différence et la divergence. Une autre approche, tant des problématiques d'appréhension du réel que de leurs décryptages, traduisant une possibilité nouvelle d'insertion, extraordinaire, des autres identités redéfinissant la géographie de l'art et de notre pensée à l'échelle du monde.

⁶⁸⁹ Joseph Beuys, *The secret book for a secret person in Ireland*, Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- Andrieu Bernard, *Le devenir hybride*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.
- Antliff Marc, Leighton Patricia, *Cubisme et culture*, Paris, Ed. Thames and Hudson, 2002.
- Appadurai Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Ed. Payot, 2001 (trad. 1996).
- Ardenne Paul, *Art. L'âge contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 1997.
- Ardenne Paul, *L'image corps*, Paris, Ed. du Regard, 2001.
- Ardenne Paul, *Un art contextuel*, Paris, Ed. Flammarion, 2002.
- Ardenne Paul, *Art, le présent*, Editions du regard, Paris, 2009.
- Augé Marc, *Pour une anthropologie de la modernité*, Paris, Ed. Payot, 2009.
- Azosmanoff Florent, *Living art, l'art numérique*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- Baqué Dominique, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Ed. du Regard, 1998.
- Baqué Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Ed. du Regard, Paris, 2004.
- Baqué Dominique, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Ed. Flammarion, 2004.
- Bakhtine Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978 (1975).
- Barbanti Roberto, *Visions techniciennes : de l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes, Ed. Théétète, 2004.
- Barbe Michèle (sous la direction de), *Musique et arts plastiques, analogies et interférences*, Paris, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2006.
- Batt Noëlle, Bernardini Sandro, Bloch Béatrice..., *L'art et l'hybride*, Paris, Presses Universitaire de France, 2001. Ouvrage collectif.
- Bhabha Homi, *The location of culture*, New York, Ed. Routledge, 1994.
- Bellour Raymond, *L'entre-image, mots et images*, Paris, POL, 1999.
- Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003.
- Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Ed. Gallimard, 2004.
- Benjamin Walter, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.
- Bertrand-Dorléac Laurence, Gervereau Laurent, Guilbaut Serge (sous la direction de), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, Ed. Ensba, 1997.
- Berthet Dominique, *Émergence d'une autre modernité*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2003.
- Beuys Joseph, *Qu'est ce que l'art*, Paris, Ed. L'arche, 1992.
- Beuys Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, Ed. L'arche, 1988.
- Blistène Bernard, *Une histoire de l'art au XXe siècle*, Beaux-arts magazine hors série, Centre Pompidou, Paris, 1999,
- Boltanski Luc, Chiapello Eve, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris, Ed. Gallimard, 1999.
- Boniface Pascal, *La géopolitique : les relations internationales*, Paris, Ed. Eyrolles, 2011.
- Boissier Jean-Louis, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Ed. MAMCO, 2004.
- Bosseur Jean-Yves, *Le sonore et le visuel : intersection musique-arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Ed. Dis voir, 1992.
- Bosseur Jean-Yves, *Musique et arts plastiques*, Paris, Ed. Minerve, 2006 (1998).

Bosseur Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Ed. Minerve, 2000 (1993).

Bosseur Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Ed. Minerve, 1998.

Bourguin Paul, Chavalarias David, Cohen-Boulakia Claude (Dir.), *Déterminismes et complexités : du physique à l'éthique : autour d'Henri Atlan*, Colloque de Cerisy, Paris, La Découverte, 2008.

Bourriaud Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Ed. Les Presses du réel, 1998.

Bourriaud Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Ed. Les Presses du réel, 2003.

Bourriaud Nicolas, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Ed. Denoël, 2009.

Buci-Glucksmann Christine (sous la direction de), *L'art à l'époque du virtuel*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2003.

Buci-Glucksmann Christine, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Ed. Galilée, 2008.

Budor Dominique, Geerts Walter (sous la direction de), *Le texte hybride*, Paris, Ed. Presses Sorbonne Nouvelles, 2004.

Caillet Jean-Pierre (sous la direction de), *L'art du Moyen Age*, Paris, RMN, Ed. Gallimard, 1995.

Cauquelin Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Edition du Seuil, 1996.

Césaire Aimé, *Ferrements*, Paris, Ed. Seuil, 1960.

Chalumeau Jean-luc, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Ed. Klincksieck, 2005.

Chalumeau Jean-luc, *La force de l'art - Histoire de l'art en Occident de l'an mil à nos jours*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1993.

Chastel André, *La grotesque, essai sur l'ornement sans nom*, Ed. Le Promeneur, Paris, 1988.

Chateau Dominique, *La question de la question de l'art : note sur l'esthétique analytique*, Paris, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Chateau Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris, Ed. L'harmattan, 1998.

Coppens Yves, *Le présent du passé. L'actualité de l'histoire de l'homme*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2009.

Clément Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet Objet, 2004.

Clifford James, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, 1996.

Conte Richard (sous la direction de), *L'art contemporain au risque du clonage*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002.

Couchot Edmond, Norbert Hilaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.

Couchot Edmond, *La technologie dans l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1998.

Couchot Edmond, *Des images, du temps, des machines dans les arts de la communication*, Arles, Ed. Chambon, Actes Sud, 2007.

Cyrułnik Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2002 (1999).

Dachy Marc, *Dada et les Dadaïsmes, rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.

Daix Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1998.

Davila Thierry, *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Ed. du Regard, 2010.

Debray Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Ed. Gallimard, 1992.

De Duve Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Ed. Minuit, 1989.

De Oliveira Nicolas, Ocley Nicolas et Petry Michael, *Installations, l'art en situation*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 1997.

De Mèredieu Florence, *Art et nouvelles technologies*, Larousse, Paris, 2005 (2003).

De Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Ed. Larousse, 2004 (1994).

De Waresquiel Emmanuel (sous la direction de), *Le siècle rebelle*, Paris, Ed. Larousse, 2004.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Ed. Gallimard, 2006.

Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.

Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Ed. de Minuit, 2000.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

Domino Christophe, *À ciel ouvert : l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Ed. Scala, 2005.

Duguet Anne-marie, *Déjouer l'image*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2002.

Ecco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

Ferrier Jean-Louis (dir.), *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Paris, Ed. du Chêne, 1988.

F. Walther Ingo (dir.), *L'art au XXe siècle*, Köln, Ed. Taschen, 1998.

Ferrer, Mathilde (sous la direction de), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 2^{ème} édition, 1990.

Feuille Nicolas, *Fluxus, dixit une anthologie*, Dijon, Ed. Les Presses du réel, 2002.

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Ed. Gallimard, 1969.

Garaud Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Ed. Flammarion, 1994.

Garaud Colette, *L'artiste contemporain et la nature*, Paris, Ed. Hazan, 2007.

Garetta Virginia (sous la direction), *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, 2000.

Glissant Edouard, Chamoiseau Patrick, *L'intraitable beauté du monde*, Paris, Edition Galaade, Institut du Tout-Monde, 2009.

Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Glissant Edouard, *Traité du tout-Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1997.

Glissant Edouard, *Le tout-monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

Glissant Edouard, *Poétique de la relation : poétique III*, Paris, Ed. Gallimard, 1990

George Susan, *Un autre monde est possible si...*, Paris, Ed. Fayard, 2004.

George Susan, *Leur crise, nos solutions*, Paris, Ed. Albin Michel, 2010.

Gervereau Laurent, *Les images qui mentent : histoire du visuel au XXe siècle*, Ed. Seuil, Paris, 2000.

Gervereau Laurent, *Images une histoire mondiale*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

Goldberg Roselee, *La performance, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

Gruzinsky Serge, *La pensée métisse*, Paris, Ed. Fayard, 1999.

Gusdorf Georges, *Le romantisme II*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1993.

Haraway Donna J., *Simians, cyborg and women, The reinvention of nature*, London, Free Association Books, 1991.

Harrison Charles, Wood Paul, *Art en théorie. Une anthologie*, Paris, Ed. Hazan, (trad.)1997 (1992).

Hausmann Raoul, Dachy Marc, *Courrier Dada*, Paris, Ed. Allia, 2004.

Heartney Eleanor, *Art & Aujourd'hui*, Paris, Ed. Phaidon, 2008.

Hofmann Werner, *Caspar David Friedrich*, Paris, Hazan, 2000.

Hoffmann Jens, Jonas Joan, *Action*, Paris, Ed. Thames and Hudson, 2005.

Honnef Klaus, *Andy Warhol*, Köln, Ed. Taschen, 2001.

Jameson Frederic, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ensba, 2007.

Jimenez Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Ed. Gallimard, 2005.

Jencks Charles, *Modern movements in architecture*, New York, Anchor press, 1973.

Jencks Charles, *The language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

Kahn Axel, *L'homme, ce roseau pensant*, Paris, Ed. Nil, 2007.

Kaprow Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

Kisseleva Olga, *Cyberart un essai sur l'art du dialogue*, Paris, Ed. L'harmattan, 1998.

Klein Naomi, *No Logo : la tyrannie des marques*, Arles, Ed. Actes Sud, 2000.

Klüser Bernd, Katharina Hegewisch (sous la direction de), *L'art de l'exposition*, Paris, Ed. du Regard, trad. 1998 (1991).

Krauss Rosalind, *A voyage of the North Sea, Art in the age of the Post-médium condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

Labelle-Rojoux Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Paris, Ed. Al Dante, 2004.

Lachaud Jean-Marc, Lussac Olivier (sous la direction de), *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.

Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Paris, Ed. Seuil, 1978.

Lageira Jacinto, *L'image du monde dans le corps du texte*, tome 2, Ed. La lettre volée, Bruxelles, 2003.

Lageira Jacinto, *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, Arles, Actes Sud, 2010.

Lascault Gilbert, *Le Monstre dans l'art Occidental*, Paris, Ed. Klincksieck, 1973.

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Ed. La découverte, 1997 (1991).

Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Ed. Pauvert, 2001.

Le Blanc Charles, Margantin Laurent, Schefer Olivier, *La forme poétique du monde*, Paris, Ed. Corti, 2003.

Lista Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avants-gardes*, Paris, Ed. Inha, 2006.

Liotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Ed. Plon, 1955.

Lussac Olivier, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004.

Markus Greil, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Ed. Gallimard, 2002 (1989).

Martel Frédéric, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Ed. Flammarion, 2010.

Maxim Laura (sous la direction de), *La chimie durable, au-delà des promesses...*, Paris, CNRS Ed., 2011.

Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1997.

Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Ed. Stock, 2003.

Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Ed. Flammarion, 1999 (1987).

Molinet Marylin, *L'art de la crise*, Elne, Voix éditions, 2010.

Mollet-Viéville Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Ed. Skira, 1995.

Morrel Philippe, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Ed. Flammarion, 1997.

Naumann Francis, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Ed. Hazan, trad. 2004 (1999).

Negri Toni, *Art et multitude*, Paris, Ed. Epel, 2005.

Obrist Hans Ulrich, *Conversations*, Paris, Manuella Editions, 2011 (2008).

Parfait Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2001.

Partouche Marc, *La ligne oubliée*, Paris, Ed. Al Dante, 2004.

Paul Christiane, *L'art numérique*, Paris, Ed. Thames et Hudson, 2008.

Paz Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.

Pearl Lidye, *Corps, sexe et art*, Paris, Ed. L'harmattan, 2001.

Plana Muriel, *Roman, Théâtre, Cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Ed. Breal, Clammecy, 2004.

Poinsot Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

Popper Franck, *Art Action et Participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Ed. Klincksieck, 1985.

Pontbriand Chantal, *Fragment critiques 1978-1988*, Nîmes, Ed. Jaqueline Chambon, 1998.

Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, London – New York, Routledge, 2008.

Puff Melanie, *Postmoderne und Hybridkultur*, Messagen, Vienne, 2004.

Kasper Ulrike, *Ecrire sur l'eau : l'esthétique de John Cage*, Paris, Ed. Hermann, 2005.

Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

Riout Denys, *Qu'est ce que l'art moderne*, Paris, Ed. Gallimard, Paris, 2000.

Rosenberg Harold, *La dé-définition de l'art*, Nîmes, Ed Chambon, trad. par Christian Bounay, 1992.

Roters Eberhardt, *Berlin 1910-1933 : architecture, peinture, sculpture, cinéma, théâtre*, Office du livre, Ed. Vilo, Fribourg, Paris, 1982.

Rush Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000.

Said Edward W., *Culture et impérialisme* (1993), Paris, Ed. Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000.

Said Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, tr. fr. Ch. Malamoud, Paris, Le Seuil, 2005.

Sassen Saskia, *Les villes globales : New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Schefer Olivier, *Poésie de l'infini, Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, Ed. La Lettre volée, 2001

Schneider Irmela, Thomsen Christian Werner, *Hybridkultur : Medien, Netze, Künste*, Köln, Wienand Medien, 1997.

Schöffner Nicolas, *La ville cybernétique*, Paris, Ed. Denöel, 1972.

Serres Michel, *Retour au contrat naturel*, Paris, Ed. BNF, 2000.

Serres Michel, *L'incandescent*, Paris, Ed. Le Pommier, 2003.

Serres Michel, *Le temps des crises*, Paris, Ed. Le Pommier, 2009.

Serres Michel, *Biogée*, Paris, Ed. Dialogue, 2010.

Shayegan Daryush, *La conscience métisse*, Paris, Ed. Albin Michel, 2012.

Spengler Oswald, *Le déclin de l'Occident, Munich*, Paris, Ed. Gallimard, trad. 1948 (1918).

Stead Evaghélia, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin de siècle*, Genève, Ed. Droz, 2004.

Stiegler Bernard & Ars Industrialis, *Réenchâter le monde, la valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Ed. Flammarion, 2008.

Soulages François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Ed. Nathan, 1998.

Soulages François, *Dialogues sur l'art et la technologie autour d'Edmond Couchot*, Paris, Ed. L'harmattan, 2001.

Todd Emmanuel, *Après la démocratie*, Paris, Ed. Gallimard, 2010.

Tronche Anne, *Gina Pane*, Paris, Fall éditions, 1997.

Troncy Eric, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, textes (1988-1998), Dijon, Ed. Les presses du réel, 1998.

Vallier Dora, *L'art abstrait*, Paris, Librairie Générale Française, 1980

Van Assche Christine (sous la direction de), *Collection Nouveaux Médias – Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

Viard Jean, *Le Tiers espace. Essai sur la nature*, Paris, Ed. Klincksieck, 1990.

Waresquiel Emmanuel (sous la direction de), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1999.

Venturi Roberto, *Complexity and contradiction in Architecture*, New-York, MOMA, 1966.

Wolton Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003.

Catalogues d'expositions / livres d'art

Adolphe Jean-Marc, *Jan Fabre, le temps emprunté*, Arles, Ed. Actes Sud, 2007.

Bernadac Marie-Laure, Njami Simon, *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005.

Bourriaud Nicolas, *Playlist*, Paris, Palais de Tokyo, Site de Création contemporaine, 2004.

Descola Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Ed. Somogy, Musée du quai Branly, 2010.

Dreyfuss Charles, *Happenings & Fluxus*, Paris, Galerie 1900-2000, Galerie de poche, Catalogue d'exposition, 1989.

Barak Ami, Blistène Bernard (dir.), *Trésors publics*, Paris, Ed. Flammarion, 2003.

Blistène Bernard (sous la direction de), *Poésure et peinture - d'un art, l'autre*, Marseille, Musée de Marseille, Ed. RMN, 1998.

Bellet Harry (sous la direction de), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Pompidou, Ed. Flammarion, 1996.

Bernard Christian, *Galerie carrée*, Nice, Villa Arson, 1995.

Besson Christian, *Sous le soleil*, Nice, Villa Arson, 1995.

Chevrier Jean-François (sous la direction de), *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan, 2005.

Gruzinsky Serge (sous la direction de), *La pensée métisse*, Arles, Ed. Actes Sud, Musée du quai Branly, 2008.

Gourarier Zeev, Hoch Philippe, Absalon Patrick (sous la direction de), *Dragons*, Ed. Serpenoise, Metz, 2005.

Martin Jean-Hubert (sous la direction de), *Magiciens de la Terre*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.

Martin Jean-Hubert (sous la direction de), *Partage d'exotismes, 5e biennale d'art contemporain de Lyon*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Le Bon Laurent (sous la direction de), *Dada*, Centre Pompidou, Paris, catalogue d'exposition, 2005.

Ottinger Didier (sous la direction de), *Chimères, monstre et merveilles, de la mythologie aux biotechnologies*, Arles, Musée de Monaco, Acte Sud, 2003

Kahnweiler Daniel-Henry, marchand, éditeur, écrivain, Paris, Centre Pompidou, 1984.

Philips Michael, *William Blake. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, Paris, Paris Musées, petitPalais, 2009.

Van Assche Christine (sous la direction de), *Sonic process : une nouvelle géographie des sons*, Paris, Centre Pompidou, 2002.

Voltmer Rita, Irsigler Franz, *Incubi Succubi*, Luxembourg, Musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 2000.

Weibel Peter & Jeffrey Schaw (sous la direction de), *Future cinéma. The Cinematic imaginary after film*, Karlsruhe, ZKM & MIT Press, 2003.

Weibel Peter & Bruno Latour (sous la direction de), *Iconoclash*, Karlsruhe, ZKM, MIT Press, 2002.

Art now, volume 3, Köln, Ed. Taschen, 2008.

Connivence, Biennale de Lyon, Paris, RMN, 2001.

Collection, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1990.

Collection Annick and Anton Herbert, Luxembourg, Casino Luxembourg, 2000.

Das XX. Jahrhundert ein jahr hundert Kunst in Deutschland, Berlin, Nationalgalerie, Nicolai, 1999.

Dissimile, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 2002.

Documenta X, *Politics-poetics*, Kassel, Documenta, Cantje Verlag, Museum Fridericianum, 1997.

Documenta XI, *Platform 5 exhibition*, Kassel, Documenta, Cantje Verlag, Museum Fridericianum, 2002.

Encountering John Cage, Voix éditions, Elne, 2008.

Et tous ils changent le monde, 2ème Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon, RMN, 1993.

Extended, ZKM, Museum Für Neue Kunst, Karlsruhe, Kehrer Verlag, 2009.

Inviter, Luxembourg, Casino Luxembourg, 1998.

Paris New York 1908-1968, Paris, Ed. Centre Pompidou, MNAM, Catalogue d'exposition, 1991.

Portikus Frankfurt am Main 1987-1997, Frankfurt am Main, Portikus, Ed. Brigitte Kölle, 1997.

Odilon Redon, Paris, RMN, Grand-Palais, 2011.

Kurt Schwitters, Centre Pompidou, Paris, 1994.

Terre, esprit, pouvoir, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1992.

Troisième biennale de Lyon d'art contemporain, Paris, RMN, 1995.

Qu'est ce que l'art au XXe siècle, Paris, Ensba, Fondation Cartier, 1992.

Le plus ardent désir, Angers, Ed. Allons voir si, 1998.

L'hybride dans la photographie : Delrieu, Drahos, Maillard..., Centre d'art de Bretigny-sur-Orge, 1987

Unter der Haut, Transformationen des Biologischen in der Zeitgenössischeskunst, Ed. Hatje Cantz, Lehmbruck Museum Duisburg, 2001.

Zones de productivités concertées, Ed. Mac/val, Musée d'art contemporain du Val de Marne, 2007.

Livres d'artiste / catalogues monographies (sélection)

- Armleder John, Paris, CNAP, Ed. Flammarion, 2005.
- Barney Matthew, Paris, Paris Musées, Beaux-arts magazine hors série, 2002.
- Beuys Joseph, *The secret book for a secret person in Ireland*, Berlin, Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 1996.
- Buraglio Pierre, Alfred Pacquement, *Pierre Buraglio*, Paris, Centre Pompidou, 1982.
- Cragg Toni, Kerguéhennec, Rochechouart, 1992.
- Delvoye Wim, *Cloaca 2000-2007*, Luxembourg, Casino Luxembourg Forum d'art contemporain, 2007.
- Dreyblatt Arnold, *Aus den Archiven*, Stadtgalerie Saarbrücken, Kehrer Verlag, 2003.
- Duprat Hubert, Angoulême, Frac Poitou-Charentes, 1992.
- Dorner Helmut, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 2001.
- Erkmen Ayse, *Remix*, Göppingen, Städtische Galerie, 1999.
- Fleury Sylvie, Dijon, Mamco Genève, CNAC Grenoble, Ed. Presses du Réel, 2001.
- Fontcuberta Joan, *Science Friction*, Paris, Ed. Somogy, 2005.
- Gerz Jochen, Paris, Fondation Cartier, 1988.
- Gilbert & Georg, l'œuvre en images, 1971-2005. Paris, Ed. Gallimard, 2007.
- Hatoum Mona, Paris, Centre George Pompidou, 1994.
- Hill Gary, Paris, Centre George Pompidou, 1992.
- Hybert Fabrice, *Richesses*, Paris, Ed. Jannink, 2004.
- Holzer Jenny, Bordeaux, CAPC Musées d'art contemporain, 2001.
- Kapoor Hanish, *Melancholia*, Hornu, Musée d'art contemporain, 2004.
- Kusama Yayoi, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011.
- Kogler Peter, Metz, Erba, Frac Languedoc-Roussillon, 1995.
- Kogler Peter, Köln, Ed. Walther König, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008.
- Lévêque Claude, *La vie c'est si joli*, Genève, Ed. quiquandquoi, 2004.
- Lee Bul, *On every new shadow*, Paris, Fondation Cartier, 2007.
- Marker Chris, *Immemory*, Paris, Centre George Pompidou, 1997.
- Meireles Cildo, Strasbourg, Musée de Strasbourg, 2003.
- Monory Jacques, *Eldorado*, Paris, Ed. Christian Bourgeois, 1991.
- Mullican Matt, *Works 1972-1992*, Köln, Ed. Walther König, 1993.
- Orozko Gabriel, *Chacahua*, Frankfurt am Main, Portikus, 1999.
- Paik Name-June, Bremen, Bremen Kunsthallen, 1999.
- Panamarenko, *La rétrospective*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 2005.
- Penone Giuseppe, Torino, Ed. Hopefulmonster, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, 1997.
- Pey Serge, *Si on veut libérer les vivants il faut savoir libérer les morts*, Voix éditions, Elne, 2000.
- Richter Gerhard, *Panorama*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2012.
- Sarkis, *Le voyage. Le soleil. L'obscurité*. Céret, Darmstadt, Musée d'art moderne de Céret, 2002.
- Schöffner Nicolas, Dijon, Ed. Presses du réel, 2004.
- Sherman Cindy, Paris, Museum of modern art New York, Ed. Hazan, 2012.
- Tuymans Luc, *Superstition*, Frankfurt am Main, Portikus, 1994.
- Vostell Wolf, *Mon art est la résistance éternelle à la mort*, Paris, Ed. Archibooks, Carré d'art - musée d'art contemporain de Nîmes, 2008.

Articles

- Amselle Jean-Loup, "Africa Remix. Géopolitique de l'art contemporain africain", *Art Press*, n°312, mai 2005.
- Albéra François, " Les passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture ", in *Qu'est ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Ensba, Fondation Cartier, 1992.

Albéra François, "Utopie d'un art total", in *Le monde de l'art*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2004.

Aubry Brigitte, "Le mariage du pinceau et de la lentille. La peinture hybride de Richard Hamilton", in *Études photographiques* n° 11, *Sociologie des amateurs / empreintes de l'art*, Paris, 2002.

Bailly Jean-Christophe, "Lointain d'Octobre", in *Art, mémoire, commémoration*, Montigny-les-Metz, Édition Voix / E.N.S.A. Nancy, 1999.

Barbanti Roberto, "La scène de l'art face aux nouvelles technologies de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-média", in *Arts et nouvelles technologies*, Dir. Jean-Marc Lachaud, Olivier Lussac, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.

Beauvais Yann, Bouhours Jean-Michel, "La propriété, c'est le vol", in *Monter-sampler : l'échantillonnage généralisé*, Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours (Dir.), Paris, Ed. Centre Pompidou et Scratch Projection, 2000.

Bernadac Marie-Laure, "L'art contemporain à l'ère de la mondialisation", in *Le monde de l'art*, Paris, encyclopaédia Universalis France S.A., 2004.

Bernadac Marie-Laure, Jan Fabre, "Un mystique contemporain", in *Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose*, Paris, Musée du Louvre, Ed. Gallimard, 2008.

Berthet Dominique, "Réflexions sur une esthétique de l'interaction", (p. 29-35), in *Recherches en esthétique* n°5, "Hybridations, métissages, mélange des arts", Fort de France, CEREAP, 1999.

Blistène Bernard, "Chroniques ironiques de l'art vivant", in *Qu'est-ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Fondation Cartier, 1992.

Bobillot Jean-Pierre, "du visuel au littéral, quelques propositions", in *Poésure et peinture - d'un art l'autre*, Blistène Bernard (sous la direction de), Marseille, Musée de Marseille, Catalogue d'exposition, Ed. RMN, 1998.

Budor Dominique, Geerts Walter, "Les enjeux d'un concept", in *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Budor et Walter Geerts, Paris, Ed. Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Castellin Philippe, "De la poésie restreinte à la poésie généralisée", in Blistène Bernard (sous la direction de), *Poésure et peinture - d'un art l'autre*, Marseille, Musée de Marseille, Catalogue d'exposition, Ed. RMN, 1998.

Chastel André, "Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé", 1957, in *Fables, formes, figures*, volume 2, Tours, Flammarion, 1978.

Couchot Edmond, "Médias et immédias", in *Connexions*, Dir. Annick Bureau, Nathalie Magnan, Paris, ENSBA, 2002.

Donguy Jacques, "Entretien avec Dick Higgins", in *Poésure et peinture - d'un art l'autre*, Blistène Bernard (sous la direction de), Marseille, Musée de Marseille, Catalogue d'exposition, Ed. RMN, 1998.

Enwezor Okwui, "Comment les œuvres apparaissent aujourd'hui", in *Qu'est ce que l'art*, Paris, Beaux-Arts magazine, hors série, juin 2002.

Gaborit-Chopin Danièle, « Présentation de l'exposition la France Romane au temps des premiers capétiens (987-1152) Musée du Louvre 10 mars - 6 juin 2005 », cité dans *Regards sur l'objet roman*, Arles, Ed. Actes Sud, 2005.

Ganguilhem Georges, "La monstruosité et le monstrueux", in *Diogène*, revue trimestrielle, Paris, 1962.

Garetta Virginia "Géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporaine", Virginia Garetta (dir.), in *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, 2000.

Gette Paul-Armand, "Texte pour une exposition qui n'a pas eu lieu", in *Textes très peu choisis*, Ed. Dijon, Art & Art, 1989.

Glissant Edouard, "Nous sommes tous des créoles", entretien octroyé à Thierry Clermont et Odette Casamayor, in *La création* (1998), 15 mars 2005.

Foster Hal, "L'artiste comme ethnographe, ou la fin de l'histoire signifie-t-elle le retour à l'anthropologie", in *Face à l'histoire, l'artiste moderne devant l'événement artistique*, Paris, Flammarion - Centre Pompidou, 1996.

Hassan Ihab, "Pluralism in Postmodern perspective", in *Exploring Postmodernism*, Dir. Matei Calinescu & Douwe Wessel Fokkema, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publ., 1987.

Kaprow Allan, "Assemblages, environnements et happenings", New York, Abrams, 1965, in *Art en théorie*, Paris, Ed. Hazan, 1997 (1992).

Kaprow Allan, in *Art press*, n°172, Paris, septembre 1992.

Krempel Ulrich, "Le temps intemporel", in *Jochen Gerz. Une exposition*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1998.

Lebel Jean-Jacques, "d'une Biennale (1960) à l'autre (1990)", in *Ubi Fluxus ibi motus*, Milan, Ed. Mazotta, Catalogue d'exposition de la 44e Biennale de Venise, 1990.

Loisy de Jean, "Bouleversements de situations", in *Hors limite : l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994.

Le Roy Ladurie Emmanuel, Le Goff Jacques, "Mélusine maternelle et défricheuse", in *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 26^e année, n°3-4, 1971.

Martin Jean-Hubert, "L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art." Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès", *Rue Descartes* 2002/3, n°37.

Morin Edgard, "Vers une théorie de la reliance généralisée", in Marcel Bolle de Bal, *Voyages au cœur des sciences humaines. De la reliance*, Paris, L'Harmattan, 1996, Tome 1.

Negri Antonio, "L'art et la culture à l'époque de l'empire et aux temps des multitudes", in *Trésors publics*, Paris, Flammarion, Cnap, 2003.

Païni Dominique, "Faut-il en finir avec la projection ? ", in *Projections : les transports de l'image*, Dominique Païni (dir.), Paris, Le Fresnoy Studio national des arts contemporains, Hazan, 1997.

Parfait Françoise, "L'installation en collection", in *Collection Nouveaux Médias – Installations*, Christine Van Assche (Dir.), Paris, Centre Pompidou, 2006.

Phillips Michael, "William Blake graveur visionnaire", in *William Blake. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, Michael Phillips (Dir.), Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2009.

Poshyananda Apinan, "L'art asiatique dans le piège global", in *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, 2000.

Riout Denys, "Peindre sans frein, ni gouvernail", in *Qu'est ce que l'art au XXe siècle*, Paris, Ensba, Fondation Cartier, 1992.

Serres Michel, "préface", in *Le grand récit de l'univers*, ouvrage collectif, Paris, Ed. Le Pommier, 2007.

Spector Nancy, "Machines hybrides de Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, Catalogue d'exposition, New York, R. H. Salomon Gugenheim, 1993.

Tosatto Guy, texte introductif, in *Guiseppe Penone*, Torino, Ed. Hopefulmonster, Carré d'art – Musée d'art contemporain, 1997.

Vergne Philippe, bibliographie de Mallarmé, in *Poésure et peinture - d'un art l'autre*, Dir. Bernard Blistène, Marseille, Musée de Marseille, Catalogue d'exposition, Ed. RMN, 1998.

Welchman John C., "Appropriation et postmodernité : dispositif global", in *Trésors publics*, Paris, Flammarion, Cnap, 2003.

Revue

Busine Laurent (sous la direction de), *L'hybride, Dits* n°1, Grand Hornu, Ed. Musée des arts contemporains & Filipson, 2002.

Dupont Valérie, "Les hybrides, figures du désordre", in *Hors d'œuvre* n°14, *L'hybride*, Dijon, 2004.

Royoux Jean-Christophe, "Pour un cinéma d'exposition", Paris, *Omnibus* n°20, avril 1997.

Royoux Jean-Christophe, "Éditorial Documenta X", Paris, *Omnibus*, hors série, octobre 1997.

Documentaire

La fabrique des images hybrides (film documentaire) de Laurent Gervereau (2011)

Thèses

Pensa Iolanda, *La biennale de Dakar*, Thèse, Dir. Jean-Loup Amselle, Rossella Salerno, Paris, Juin 2011.

Aubry Brigitte, *Richard Hamilton, une peinture hybride*, Thèse, Dir. Jean-Marc Poinot, Rennes II, 2004.

Ouvrages historiques concernant la terminologie

Terme hybride

About Edmond, *Nos artistes au salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858.

Amiaud Arthur, *La légende syriaque de Saint Alexis l'homme de Dieu*, Paris, F. Wieveg, 1889

Auvray Louis, *Exposition des Beaux-Arts : Salon de 1869*, Paris, *Revue artistique et littéraire*, volume 17, 1869.

F.-Ch. Barlet & J. Lejay, *L'art de demain : la peinture autrefois et aujourd'hui*, Paris, Chaumel, 1897.

Baltrusaitis Jurgis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Ed. Flammarion, 1986 (1931).

Brunetière Ferdinand, *Etude critique sur l'histoire de la littérature Française*, Paris, Hachette, 1910-1916.

Brunetière Ferdinand, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1922.

Bossert Alphonse, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Ed. Hachette, 1905.

Bourget Paul, *Etudes et portraits. Sociologie et littérature*, Paris, Ed. Plon, 1905-1906.

Bourquelot Emile, *Souvenir du voyage d'un provinçois dans le sud de l'Italie*, Paris, Lebeau, 1867.

Champfleury Jules, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Ed. E. Dentu, Paris, 1870, p. 52.

Clément de Ris Louis, *Critique d'art et de littérature*, Paris, Didier, 1862.

De Lisle Leconte, *Poèmes antiques*, Paris, M. Duclous, 1852.

Enault Louis, *Revue contemporaine*, volume 45, Au Bureau de la Revue, Paris, 1859.

Faguet Emile, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme, Jean de La Fontaine (1621-1695)*, Paris, Ed. Boivin 1923-1926 (1889), p. 276. (Texte de La Fontaine 1666) Faure Elie, *Histoire de l'art, (l'art antique, l'art médiéval, l'art renaissant)*, n°1, Paris, Ed. Jean Jacques Pauvert, impr. 1964 (*L'art médiéval*, 1912).

Faure Elie, *Histoire de l'art, volume 5*, Paris, Ed. Plon, 1947-49.

Fromentin Eugène, *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, Ed. E. Plon et Cie, 1876.

Gautier Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Ed. Charpentier, 1845.

Gautier Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859.

Gérard J., *Correspondance choisie de Goethe et Schiller*, Paris, Delalain, 1877 (1858), p. 14. (Texte de Schiller 1794).

Gonse Louis, *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1886.

Goudeau Émile, *Dix ans de bohème*, Paris, Librairie Illustrée, 1888.

Marcel Henry, *La peinture du XIXe siècle*, Paris, A. Picard et Kaan, 1905.

Hugo Victor, *Cromwell*, 1828, dans *Oeuvres complètes*. Victor Hugo, *Drame 1*, Paris, Hetzel, 1880.

Hugo Victor, *Notre Dame de Paris*, 1832, dans *Oeuvres complètes*. Victor Hugo, *Roman 3*, Paris, Hetzel, 1880-1926.

Jacquemart André, *In Gazette des Beaux-Arts*, volume 2, Paris, imprimerie de J. Claye, 1859.

Lessing G. E., *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Didier et Cie, (trad.) 1869, (texte datant de 1767).

Levy B., *Correspondance choisie de Goethe et Schiller : extraits publiés*, Paris, Ed. Hachette, 1882, p. 265. Texte de Goethe datant de 1797.

Mallarmé Stéphane, *Pages*, Paris, Ed. Edmond Demand, 1891.

Massias Nicolas, *Théorie du beau et du sublime*, Paris, F. Didot, 1824.
Montesquiou Robert de, *Roseaux pensants*, Paris, E. Fasquelle, 1897.
Charles Recollin, *L'anarchie littéraire*, Paris, Perrin et Cie, 1898.
Ribot Théodule, *In Revue philosophique de la France et de l'étranger*, volume 26, presses universitaires de France, 1888.
Rivière Louis, *En Vénétie : croquis de vacances*, Laroche, Ed. O. Pic, 1896.
Spronck Maurice, *Les artistes littéraires, études sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Calman Lévy, 1889.
Vinet Alexandre, *Poètes du siècle de Louis XIV*, Paris, Les éditeurs, 1861.
Wright Thomas, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, Bureau de la revue Britannique, 1867.

Terme hybridation

Brunetière Ferdinand, *Nouvelles questions de critique*, Paris, Ed. Calmann Lévy, 1890.
Gide André, *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911, (texte de 1884).
Fleury Edouard, (août 1868), *In Bulletin de la société académique de Laon*, volume 8, Paris, 1870.
Fleury Edouard, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, Paris, Ed. J. Claye, 1877.
Fleury Edouard, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, volume 4, 1882.

Sujet connexe : la chimère

Mellerio André, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913.
Schlegel cité dans, *Revue Moderne*, Paris, Au bureau de la Revue, volume 34, p. 457. (Texte de 1806).

TABLE DES IMAGES

Image 1

Dave Muller

Exposition *Playlist*, Palais de Tokyo

Image 2

Daniel Pflumm

Exposition *Dissimile*, Kunsthalle de Baden-Baden

Image 3

Jan Fabre

Exposition Centre verrier de Meisenthal

Image 4

Art roman

Cloître d'Elne en Roussillon

Image 5

Peter Kogler

Exposition Centre d'art de Sète

Image 6

Pablo Picasso

Les demoiselles d'Avignon

Détail

Image 7

Odilon Redon

« ... d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs qui se cabrent »

2^e série de *La Tentation de saint Antoine*, 1889. Lithographie.

SOMMAIRE

Lexique	p. 2
Introduction Interroger la notion, investir la problématique	p. 6
Chapitre 1 L'archéologie de la notion. Forme d'origine, forme originale	p. 27
I) La nécessité d'une archéologie	p. 27
1.1) Revisiter l'histoire, traverser des savoirs	
1.2) Champ d'investigation	p. 33
1.2.1) Traverser l'histoire, traverser les cadres	
1.2.2) Etymologie des termes et champ sémantique	
1.2.3) De la figure vers la forme	
1.2.4) La distinction	
II) Le spectre de l'hybride : L'hybride dans le champ symbolique	p. 46
2.1) Les spectres de l'hybride	
2.1.1) La question du spectre	
2.1.2) Qualifier une pratique entre passé et présent	
2.2) L'hybride combinatoire : l'art roman et les Grottesques de la Renaissance	p. 50
2.2.1) La question de la combinatoire	
2.2.2) La combinatoire et l'expérimentation	
2.2.3) De la figure vers la forme hybride	
2.2.4) Une politique de l'image	
2.2.5) Les Grottesques de la Renaissance	
- Éléments distinctifs entre art roman et Grottesques	
- La combinatoire comme vecteur commun	
2.2.6) Les Grottesques ou l'émergence d'une terminologie de l'hybride en tant que forme	
a) La Fontaine ou la question de l'hybride	
2.3) L'hybride emprunt	p. 67
2.3.1) La relation à l'ornement et la question du temple	

2.3.2) La logique de l'emprunt et de la fécondation-greffe : de la Renaissance florentine à la peinture flamande	
2.3.3) La Renaissance florentine selon Warburg	
2.3.4) L'hybride et la problématique de la survivance	
2.3.5) L'héritage de la Renaissance dans la peinture européenne	
2.4) La figure du rejet	p. 73
2.4.1) Evolution de l'hybride dans le champ symbolique	
a) L'hybride des marges : l'hybride marginal et inconcevable	
b) La sphère négative : de l'hybride inenvisageable à l'hybride envisagé	
2.4.2) L'hybride inconcevable dans la phase préromantique et la querelle des anciens et des modernes	
2.4.3) La forme hybride en devenir	

Chapitre 2

L'hybride comme critère et caractère dans l'art moderne

L'hybride, une forme énonçant la rupture

p. 83

I) Penser la modernité, percevoir l'hybridation au XIXe siècle :
du romantisme au symbolisme et à l'art nouveau

Le rôle précurseur du premier romantisme et ses conséquences p. 84

1.1) Une nouvelle pensée de l'art : les premiers romantiques
et la littérature comme terrain d'innovation p. 85

1.1.1) Concevoir une nouvelle esthétique : une *esthétique de la diversité*

1.2) La question de l'hybride pour les modernes p. 88

1.2.1) Concevoir l'hybride comme modalité de la rupture p. 91

1.3) De l'hybride négatif vers l'hybride positif p. 91

1.3.1) Le monstre composite ou la cathédrale comme symbole romantique

1.4) La littérature romantique comme vecteur p. 96

1.4.1) Une pensée fragmentaire

1.4.2) Un art de la transgression

1.4.3) Le jeu combinatoire

1.4.4) L'hybride comme caractère d'appréciation positif et ambivalent

1.4.5) L'hybride indéterminé et la question de la complexité chez Mallarmé

1.5) L'hybride comme caractère négatif dans la littérature moderne p. 105

1.5.1) De l'hybride inacceptable à l'hybride comme négation

1.5.2) Diverses acceptions négatives dans la littérature

1.5.3) La disqualification de l'hybride dans le domaine

des arts en générale

1.5.4) Cas particulier : l'œuvre collective comme forme hybride

négative selon Théophile Gautier

1.6) L'hybride dans le champ pictural p. 112

1.6.1) Le caractère hybride dans le champ des arts plastiques

1.6.2) L'insolence de l'hybride : une pratique du détournement

1.6.3) L'hybride intolérable

1.7) L'hybride positif : du romantisme à l'art nouveau p. 116

1.7.1) De William Blake à l'art nouveau

1.7.2) La question de l'hybride et de l'ornement : Gallé, Klimt, Gaudi

1.7.3) La dialectique figure-forme : les diverses formes hybrides

chez Gustave Moreau et Odilon Redon

1.7.4) La greffe artificielle chez Manet

II) L'hybride, une projection du regard p. 131

2.1) l'hybride comme critère caractère p. 131

2.2) La question de l'hybride : l'hybride consensuel ou le trop d'hybride p. 132

2.3) La problématique de l'hybride dans l'histoire des formes p. 134

2.4) L'hybride et l'ailleurs	p. 136
2.4.1) Le cas du Japon	
2.4.2) Les objets problématiques : la pensée métisse	
2.5) De l'hybride à l'hybridation : émergence d'une terminologie dans le champ de l'art	p. 140
2.5.1) Des usages variés	
2.5.2) Le cas exceptionnel d'Edouard Fleury	
2.5.3) L'hybridation : de la figure de l'artiste à la figure de l'art chez Gide	
2.5.4) L'hybridation et la référence romantique chez Brunetière	
III) La permanence de la question de l'hybride dans la période moderne : le contexte du vingtième siècle	p. 147
3.1) De quelques geste inauguraux : l'affirmation de l'enjeu expérimental	p. 148
3.1.1) La question du cubisme et de Picasso	
3.1.2) Le collage et les papiers collés dans le cubisme	
3.1.3) Le collage, un geste en devenir	
3.1.4) Du collage à la sculpture : l'intermédiaire entre peinture et sculpture chez Picasso et Archipenko.	
3.1.5) Des objets insolites : vers l'assemblage et les matériaux mixtes.	
3.1.6) Sortir de la peinture	
3.2) Dada ou la prolifération des formes hybrides	p. 159
3.2.1) Dada explose les cadres	
3.2.2) Tendre vers l'architecture, pratique de l'espace : formes d'origine de l'installation et de l'environnement	
3.2.3) L'activité mixte : déconstruire la peinture, déjouer l'image	
3.3) Du dadaïsme au surréalisme	p. 179
3.3.1) L'expérience surréaliste	
3.3.2) L'objet surréaliste	
3.4) Prélude à l'art de la performance et de l'action	p. 183
3.4.1) Du futurisme aux actions dada. Le Cabaret Voltaire	
3.5) Autre forme de l'hybride. L'hybride, une production intermédiaire	p. 189

Chapitre 3

La problématique hybride dans l'art contemporain : l'hybride en tant que notion

p. 190

I) Dématérialisation et redéfinition de l'art

p. 192

1.1) Rôle et importance de l'art conceptuel

p. 192

1.2) L'idée ou le concept comme principe d'action

p. 195

1.3) Comment qualifier l'hybride ?

p. 198

1.4) La problématique de l'hybride à l'ère de l'art contemporain

p. 200

II) l'art action

p. 202

2.1) Une figure emblématique : John Cage

p. 202

2.1.1) John Cage et les expériences du Black Mountain College

2.1.2) La théorie de l'inclusion

2.1.3) La problématique de l'hybride

2.2) La charnière Fluxus

p. 207

2.2.1) Fluxus et l'affirmation de la performance

2.2.2) Fluxus, une histoire

2.3) Concevoir d'autres pratiques : les notions d'intermédia, de mixed média et de multi-média

p. 211

2.3.1) Le contexte Fluxus et l'art d'attitude : concevoir un autre rapport à l'art

2.3.2) L'intermédia	
2.3.3) Le mixed média, et le multi-média : fluctuations et distinction des termes	
2.3.4) Le mixed média	
2.3.5) Le multi-média	
2.4) Le happening	p. 222
2.4.1) Formes du happening	
2.4.2) Une prolifération de gestes	
2.4.3) Une dialectique environnement-happening	
2.4.4) Du happening aux activités : l'interrelation comme modalité d'expérimentations	
2.5) La performance	p. 228
2.5.1) <i>Zen for head</i> , l'ovni Fluxus	
2.5.2) Beuys : concevoir l'art comme action	
2.5.3) Quelques formes significatives de l'hybridité dans la performance et leurs mises en jeu diverses	
III) Art de l'espace et des pratiques diversifiées	p. 243
3.1) L'environnement	p. 243
3.1.1) L'environnement dans la continuité de l'art action	
3.1.2) L'environnement comme acte totalisant : Claes Oldenburg	
3.2) L'installation	p. 246
3.2.1) Définir l'installation : un modèle hybride	
3.2.2) L'installation et les nouvelles formes de conception d'exposition	
3.2.3) L'exposition comme forme de l'œuvre	
3.2.4) Pratique de l'installation : l'artiste et l'exposition	
3.2.5) L'installation et la sculpture mises en jeu	
3.2.6) L'installation et la question du site	
a) L'installation et ses diverses formes	
b) Le concept élargi de l'art : Beuys et la sculpture sociale	
3.3) L'univers multimédia et l'art machine	p. 264
3.3.1) Dispositifs machines entre multi-média et multimédia	
3.3.7) Machine : machinerie : le devenir fantastique	
3.3.8) Vers le spectacle multimédia	
IV) La notion d'hybride dans les disciplines traditionnelles de la peinture, la sculpture, la photographie et dans l'art vidéo	p. 269
4.1) Le caractère hybride comme caractère spécifique	p. 269
4.2) La peinture	p. 270
4.2.1) Redéfinir la peinture ou comment revenir à la peinture	
4.3) La sculpture	p. 282
4.3.1) La sculpture minimale	
4.3.2) Robert Morris et le concept d'antiforme	
4.3.3) La sculpture entre déconstruction et dématérialisation	
4.4) La photographie	p. 291
4.5) L'art vidéo	p. 297
4.5.1) De la vidéo et l'image expérimentée à <i>l'art vidéo</i>	
4.5.2) L'expanded art et le cinéma élargi	

Chapitre 4	
Fin des années 80 à aujourd'hui : La culture hybride	p. 305
I) Questions et enjeux spécifiques de l'hybride dans l'art actuel	p. 305
1.1) Le devenir hybride de l'art	p. 307
1.1.1) Entre mouvement continu et nouvelle détermination	
1.1.2) Convertir et reconvertir : l'art comme modèle inclusif et extensif	
1.1.3) L'art actuel : une dialectique entre deux récits de l'hybride	
1.1.4) Un nouveau seuil de reconfiguration terminologique des termes à l'ère de l'hypertechnologie	
1.1.5) Evolution des catégories de l'hybride	
1.1.6) De l'hybride à l'hybridation	
II) L'hybridation et l'hypertechnologie	p. 320
2.1) Nouveau seuil d'émergence et de vulgarisation	p. 320
2.2) La logique de l'artifice et la question de l'hybride	p. 325
2.3) Le corps de l'image	p. 326
2.4) La question de l'interactivité et du participatif dans la sphère numérique	p. 327
2.5) De la sphère numérique à l'hypertechnologie : une esthétique hybride	p. 330
2.6) Les nouvelles catégories de l'hybride dans la sphère numérique	p. 330
2.7) Du corps mutant au dispositif multimédia	p. 337
2.7.1) Entre figure et forme hybride : le corps mutant dans l'art	
2.7.2) Instrumentaliser le corps, instrumentaliser le vivant	
2.7.3) Le corps dans l'image	
2.8) La machine et le vivant	p. 345
2.9) Multimédia et installation : revisiter la question du corps	p. 345
2.10) Dispositifs multimédias, devenirs multiples	p. 346
2.10.1) De l'art multimédia à l'art multimodal	
2.11) L'hybride et le corps : le corps organique	
2.11.1) Forme et figure hybride, permanence de la dialectique	
2.11.2) Évoquer le corps ou le travestir	
2.11.3) La modélisation du vivant ou la présence du corps organique	
III) Les arts du monde et l'hybridation : vers une nouvelle géostratégie de l'art	p. 355
3.1) L'art contemporain et les arts du monde	p. 355
3.2) Une nouvelle géostratégie et géopolitique de l'art	p. 357
3.3) La crise des milieux et du modèle occidental	p. 360
3.4) Une contre histoire, ou l'avènement d'un nouveau modèle dans la période de l'art actuel	p. 362
3.4.1) L'exposition comme lieu de nouvelles dynamiques	
3.4.2) L'indicible face au rationalisme	
3.4.3) L'affirmation d'une nouvelle géopolitique du monde de l'art	
3.4.4) La perspective d'une nouvelle identité de l'art	
3.4.5) Le modèle des Documenta	
3.5) Créolisation ou globalisation ?	p. 371
3.5.1) Le modèle historique de l'anthropophagie au Brésil	
3.5.2) Un autre modèle : le cas du Japon	
3.6) Vers une nouvelle ère : altermodernité ou amodernisme	p. 377
3.7) Pour une <i>entropie de la distinction</i>	p. 379
3.8) Le Postcolonial et l'après. Un seuil critique	p. 380

3.9) Nouvel eden	p. 381
3.9.1) Un nouveau périmètre de l'art	
3.9.2) La problématique hybride ou la question de la translation	
3.9.3) L'errance et la multitude comme modèle	
3.9.4) Une nouvelle architecture des milieux : de la guerre économique à une tension généralisée ?	
3.9.5) La <i>translation</i> dans l'art actuel comme autre modèle	
 IV) Affirmation d'un nouveau paradigme : conversion et reconversion dans l'art actuel	 p. 401
4.1) La culture hybride comme conséquence du processus de dématérialisation	p. 401
4.2) Vers un syndrome de convergence : l'image plasticienne, la performance plurielle et l'art multimodal comme symptômes	p. 402
4.3) L'interaction généralisée et l'interpénétration : deux tendances marquées dans l'art actuel	p. 404
4.4) Conversion et reconversion : le recyclage généralisé et l'univers de la <i>Postproduction</i>	p. 404
4.5) L'ère de la <i>Postproduction</i>	p. 407
4.6) L'artiste polymorphe comme acteur et entrepreneur	p. 409
4.7) Pratiques du quotidien, de l'infime, de l'errance : pour investir de nouveaux territoires	p. 411
4.8) Vers une esthétique totalisante : forme particulière de l'hybridation	p. 412
4.9) Une indétermination des pratiques et des objets : l'installation comme modèle dominant	p. 412
4.10) L'œuvre comme lieu de transaction : le jeu et les pratiques anarchiques	p. 413
4.11) Le principe connexe	p. 414
4.12) L'installation	p. 415
4.13) La performance plurielle	p. 423
4.14) La sculpture	p. 426
4.15) L'image plasticienne	p. 429
4.15.1) La photographie	
4.15.2) La peinture	
4.15.3) L'art vidéo	
 V) Les hybrides culturels	 p. 451
5.1) Cinéma et autres genres hybrides	p. 452
5.2) Le rôle moteur des arts plastiques dans l'affirmation des hybrides culturels	
5.3) Modalité de nouvelles incursions et programmations	p. 453
5.3.1) <i>Les histoires du cinéma</i> de Jean-Luc Godard	
5.4) La logique du déplacement, un nomadisme volontaire de la création	p. 454
5.5) Le transfert généralisé ou les savoirs croisés	p. 455
5.5.1) Architecture, une problématique hybride	
5.5.2) Le biomimétisme comme modèle : concilier le champ du vivant à celui des nouvelles technologies	
5.5.3) Les savoirs en mouvement	
5.5.4) Une culture du remix comme modèle. La trajectoire Moby	
5.5.5) Solliciter l'insolite, l'exubérance des hybrides	
5.6) De la science à l'usage des nouvelles technologies : hybridation / sur- hybridation, une ambiguïté corrélative	p. 462
5.6.1) Sur-hybridation et logique identitaire	
5.6.2) Le champ du vivant mis à l'épreuve	

- 5.6.3) Une péréquation de l'ambiguïté
- 5.6.4) Prédation et dépréciation : du champ du vivant au système idéologique

- VI) Notre époque : le temps des hybrides
- 6.1) L'hybride extraordinaire
- 6.2) Hybride naturel ou hybride artificiel ?

p. 467

CONCLUSION

Une architecture de l'hypercomplexité. Du processus au complexe des hybrides

p. 471

- 1) Forme originaire, d'ici à ailleurs
- 2) De l'hybride péjoratif à l'hybride problématique
- 3) L'hybride dans l'art moderne : la dualité de l'hybride
- 3.1) La révolution romantique : l'hybride exemplaire
- 3.2) La constitution des diverses catégories de l'hybride et le passage de l'hybride à l'hybridation (XIXe siècle).
- 3.3) Penser la rupture : l'hybride comme *critère caractère*
- 4) L'art contemporain ou l'hybride comme notion
- 5) De la notion à la culture hybride
- 6) L'hybride comme forme de culture et problématique centrale dans l'art actuel
- 7) Hybride, hybridation : vers une reconceptualisation terminologique
- 8) L'évolution de la fonction de l'hybride : une question déterminante
- 8.1) L'hybride, une forme et une problématique décisives
- 9) La crise du post-modernisme, vers l'amodernisme
- 10) *Vers un art multimodal*
- 10.1) Une nouvelle géographie des parcours, des itinérances et du regard
- 11) Un monde à ciel ouvert

BIBLIOGRAPHIE

p. 499

TABLE DES IMAGES

p. 510

SOMMAIRE

p. 511