
1a. Restaurer une œuvre d'un artiste vivant

Conférence de Fabrice Hyber¹ du 21/01/2010 dans l'amphithéâtre au 7, rue Violette.

Avignon

Projet collaboratif de l'[École Supérieure d'Art d'Avignon](#) (ESAA)

en partenariat avec [a.p.r.è.s éditions](#)

Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT: Vous êtes là pour assister au premier projet d'atelier de recherches et de créations que j'ai proposé sur l'invitation de l'École Supérieure d'Art d'Avignon et qui est intitulé *Mémoire à l'œuvre* qui va se dérouler tout au long de l'année et plus si affinités ! Je vous propose dans l'immédiat pour démarrer cet atelier de regarder un petit film présentant le travail et les univers de Fabrice Hyber. C'est un film de 3 minutes que j'ai réalisé en 1998 et qui suit une partie du parcours de Fabrice et constitue une approche de son travail. Tout au long de cette intervention on fera des allers retours entre des films et des commentaires de l'artiste. Des films, des diapos, etc...

On peut regarder ce film en cliquant [ICI](#)

Maintenant je vais laisser la parole à Fabrice qui va intervenir sur la problématique de la restauration conservation et de la transmission des œuvres à travers quelques exemples. Tout d'abord avec des diapos.

FABRICE HYBER : Je vais présenter trois œuvres différentes.

D'abord, une de mes premières œuvres qui s'appelle *Un mètre carré de rouge à lèvres*.

Je l'ai faite en 1981, j'avais 19-20 ans. *Un mètre carré de rouge à lèvres*, un mètre sur un mètre. Il est un peu déformé. Cette œuvre là est vraiment ma première peinture, que j'ai faite en référence à deux œuvres dont l'une est celle d'Édouard Munch² qui

¹ [Fabrice Hyber](#) a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Nantes. Artiste de renommée internationale, il intervient dans des domaines et sur des supports très divers. Présent depuis une vingtaine d'années sur la scène artistique internationale, il procède par accumulations, proliférations, hybridations et opère de constants glissements entre les domaines du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la vidéo mais aussi de l'entreprise et du commerce. Il utilise aussi toutes sortes de matériaux et de techniques n'appartenant pas au champ artistique traditionnel. En 1997 il obtient le Lion d'or à la Biennale de Venise pour son projet télévisuel au pavillon français.

² [Edvard Munch](#) (1863 –1944) est un peintre expressionniste norvégien. Edvard Munch est généralement considéré comme le pionnier de l'expressionnisme dans la peinture moderne. Les œuvres de Munch les plus connues sont celles des années 1890, notamment "Le Cri". Sa production ultérieure attire aussi l'attention et inspire beaucoup les artistes actuels.

s'appelle [Le baiser](#).

On y voit deux personnes qui sont en train de s'embrasser ; c'est une gravure sur bois qui a la forme du corps, ou plutôt de deux têtes représentant un cœur.

L'autre œuvre est celle de Kupka³ qui s'appelle aussi *Le baiser* ; c'est une dame qui se met du rouge à lèvres, tout est peint en ronde bosse sauf le rouge à lèvres. C'est un aplat. Le rouge à lèvres sort de ce tableau. J'ai voulu faire *Un mètre carré de rouge à lèvres* comme un mélange entre le rationnel et l'irrationnel, la beauté et le calcul. Quand



j'ai confectionné cette œuvre - on peut dire ça de cette façon - deux choses m'ont intéressé. La première était de savoir combien de mètres carrés un tube de rouge à lèvres pouvait couvrir ? Ce qui m'amusait, c'était d'aller chez les représentants, les vendeurs de genre Marionnaud ou Sephora, et de leur poser cette question

simple. Evidemment ils ne savaient pas y répondre ! Je n'avais pas beaucoup d'argent en poche mais j'ai donc acheté un tube de rouge à lèvres et j'ai fait l'expérience moi-même. Je me suis aperçu qu'il me faudrait à peu près une vingtaine de tubes pour couvrir cette surface. J'ai alors téléphoné à une entreprise de fabrication de rouge à lèvres qui m'a envoyé vingt tubes de rouge à lèvres. Ensuite j'ai confectionné mon mètre carré. Mais très vite je me suis aperçu que ce rouge à lèvres était une matière qui ne séchait jamais. Il fallait donc le restaurer en permanence. Vous voyez, dès la première œuvre, je me suis posé la question de la réanimation, de la réactivation de l'œuvre. C'est devenue mon idée maintenant. Chaque fois qu'elle est représentée, elle est à nouveau, chaque fois, recouverte de rouge à lèvres.

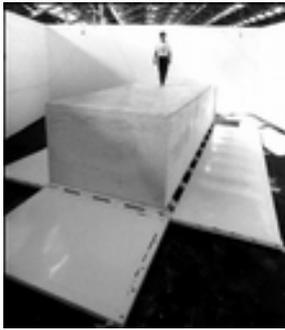


Je vais vous présenter une autre pièce qui a été aussi la source de pas mal de questionnements sur la restauration et le renouvellement de l'œuvre. Il s'agit d u *Savon géant* que j'ai fait en 1990. C'est un autoportrait. Je me voyais glissant des mains comme

une savonnette dans la baignoire. Et pour glisser des mains avec le plus de panache possible, il fallait faire le plus gros savon du monde ! Donc, je me suis tourné à nouveau vers les entreprises, de savonnerie, cette fois-ci. Je suis tombé sur une savonnerie à

³ [František Kupka](#) (1871-1957), dit François ou Franck ou Franz Kupka, est un peintre tchèque comptant parmi les pères de l'abstraction avec Vassili Kandinsky, Gino Severini, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch et Robert Delaunay. Bien qu'il soit un pionnier de l'abstraction, il refusera toujours l'appellation d'artiste abstrait, et s'en expliquera ainsi : « *Ma peinture, abstraite ? Pourquoi ? La peinture est concrète : couleur, formes, dynamiques. Ce qui compte, c'est l'invention. On doit inventer et puis construire.* »

Marseille qui a accepté de le faire, en échange d'une communication interne. C'est ainsi que l'on a pu fabriquer ce savon de 22 tonnes qui mesure 8 mètres de longueur sur 2



m. 50 de largeur et 2 mètres de hauteur. Il représente, à lui seul, une semaine entière de production de savon de Marseille ! Pendant quatre ans, ce savon a fait le tour de l'Europe, dans les centres commerciaux, et en particulier Leclerc en France. Il était présenté au public sur les parkings. Et évidemment il s'est abimé, il y a eut des morceaux de savon qui sont partis. Mais,

en réalité, la seule chose que l'on soit obligé de restaurer régulièrement ce n'est pas le savon lui même mais le moule, le socle. Le savon en lui-même, il reste comme il est. Vous pouvez voir sur la photo qu'il y a trois pans ouverts. Ces pans ne font pas partie de l'œuvre, ils constituent juste le présentoir, le socle. C'est cela qu'il faut restaurer tout le temps. Tandis que le savon, lui, vieillit naturellement. Si tout va bien, il faudrait deux siècles avant qu'il ne soit fendu. J'ai le temps d'en refaire un autre d'ici là !

Il y a ici deux présentations différentes du savon. En haut, c'est le savon dans l'endroit où il est stocké, à l'extérieur, avec des bâches sur le dessus. Et en bas, il est présenté à l'extérieur sur le parking d'un supermarché, où il fait un petit tour tous les ans. En haut, il est stocké en Vendée, chez moi.

Ce projet va ensuite se développer par une collaboration avec Hans Walter Müller⁴ qui est un architecte des structures gonflables : il va faire une bulle de savon au-dessus du savon. Une bulle qui va recouvrir le savon, qui va le protéger et qui va le rendre visible parce que, pour l'instant, quand il est enfermé dans son présentoir, on ne peut pas le voir. Des gens viennent le voir, mais ne peuvent voir que le présentoir fermé. Après l'intervention de Müller, avec la bulle, on pourra le voir. Voilà.

GILLES COUDERT : La construction de cette bulle gonflée par Hans Walter Müller, est faite dans le but de protéger le savon ou de le présenter ?

⁴ [Hans-Walter Müller](#) est un ingénieur et architecte diplômé de l'école polytechnique de Darmstadt en Allemagne (1961). Il engage sa recherche architecturale avec les matériaux de son temps : la lumière artificielle, l'image projetée, la matière plastique, les moteurs électriques, au service de « l'architecture du mouvement » (1965). Il appartient au mouvement d'Art cinétique et il est le créateur des "Gonflables", des constructions à structure de plastique, mises en tension par de l'air sous pression. Elles jouent sur les courbes, les transparences, les couleurs et les matériaux nouveaux que sont les plastiques. Elles résistent aux tempêtes. Elles peuvent être montées pour des expositions ou servir d'habitations pour sans-abris. Elles peuvent être de petites tailles (quelques kilogrammes) et mobiles, ou peser une tonne pour les constructions les plus monumentales. Hans-Walter Müller a collaboré avec des artistes comme Jean Dubuffet, Salvador Dali ou Maurice Béjart.

FABRICE HYBER : Les deux justement. Mon souci était qu'il ne s'abîme pas avec la pluie. Je le protégeais tous les ans par des bâches que je rachetais chaque année. Je me suis dit autant construire un bâtiment autour. Le problème c'est que ce savon qui fait 27 tonnes, nécessite des moyens de levage importants pour être déplacé. Je me suis donc dit : " *C'est dommage que je ne connaisse pas cet architecte Hans-Walter Müller qui fait des architectures gonflables. Faire une bulle de savon, ça ne doit pas être très compliqué.*" Je lui ai demandé. Il était ravi. Il est en train de la faire.

GILLES COUDERT : Pour la restaurer et la conserver, tu fais une nouvelle œuvre ?

FABRICE HYBER : Je réactive l'œuvre. Je continue le geste. C'est-à-dire que l'idée de la faire, de la montrer et de la conserver, ne fait plus qu'une à ce moment là. Ce savon sera à la fois présenté et conservé.

Je positive la contrainte. C'est ce qu'il faut toujours faire. Ce qui est important, ce n'est pas de refaire esthétiquement l'œuvre, c'est de reconstituer le geste dans lequel elle a été faite. C'est peut-être même le plus important.



Ça, ce sont des vues de *POFS*. Qu'est ce que sont les *POFS* ? Ce sont des objets. Des *Prototypes d'Objets en Fonctionnement*. Des modes d'emplois, des attitudes. Par exemple : *Le ballon carré*. Il ne s'agit pas de se contenter d'avoir *Le ballon carré*. Encore faut-il pouvoir le faire. Et en faire quelque chose. Autre exemple de *POF* : *Libérer le bonsaï*. Quand on libère un bonsaï, on prend un bonsaï, on le met dans la terre et il pousse. Mais ce n'est pas un objet que l'on vend, c'est juste une attitude. Il y a des forêts de bonsaïs libérés. Des micros jardins aussi. Et ça pousse très bien un bonsaï quand c'est libéré... Voici d'autres *POFS* comme *La voiture à double tranchant*, c'est-à-dire avec deux avants. C'est une voiture que l'on peut refaire.



Ça c'est un *sablier humain*. On rentre dedans et on glisse à travers. Là, c'est une vue d'une exposition à Paris. C'était l'ouverture du Laboratoire où j'avais travaillé avec des chercheurs, et en particulier avec un chercheur qui s'appelle [Robert Langer](#), sur les cellules souches.

J'avais développé plein de travaux de ce genre à caractère très éphémère. Au milieu, tout au bout là-bas, on peut apercevoir une petite sculpture.



C'est le *M.I.T man*. C'est un personnage que j'ai fait en allant voir des chercheurs du M.I.T⁵ à Boston. Je me suis aperçu que pour se développer, les cellules souches avaient besoin de nourriture spécifique. Je leur ai demandé s'ils avaient déjà fait des recherches pour savoir quel type de nourriture était nécessaire aux

différentes parties du corps pour se développer. Ils ne l'avaient jamais fait. Du coup, ils se sont mis à faire un travail là-dessus. Puis ils m'ont donné un pavé de deux cents pages sur toutes ces nourritures à cellules que l'on peut avoir entreposé soit dans les cheveux, les yeux, les peaux, les oreilles, les ongles... J'en ai fait une personne qui s'appelle le *M.I.T man*. On est là aussi dans un autre genre d'histoire de restauration, car ce type de denrées périssables, ne se conservent pas. J'ai développé une armature qui pourrait être refaite facilement et sur laquelle sont posés régulièrement - une à deux fois par semaine - des fruits et des légumes... Il y a de quoi faire une bonne soupe, après !

GILLES COUDERT : Les *POFS* sont accompagnés souvent d'un film qui est une sorte de mode d'emploi des *POFS* ...

FABRICE HYBER : Deux éléments constituent les *POFS*. D'une part, il y a le mode d'emploi qui contient le mode de fabrication du *POF* et d'autre part il y a la vidéo, qui contient le mode d'utilisation du *POF*. Il y a ces deux éléments : le mode de fabrication et le mode d'utilisation. Ce sont des petits papiers gratuits, mis à la disposition des gens au moment des expositions, des *POFS shop*. J'avais mis en place le premier de ces principes en 1999 à Tokyo. D'ailleurs maintenant on va trouver petit à petit les *POFS* sur

⁵Le [Massachusetts Institute of Technology](https://www.mit.edu/) ou MIT est une institution de recherche universitaire américaine spécialisée dans les domaines de la science et des technologies de pointe. Située à Cambridge, dans le Massachusetts, près de Boston elle est considérée comme une des meilleures universités mondiales en matière de recherche scientifique, de génie biologique et de génie chimique. Les étudiants du MIT ont récolté 78 Prix Nobels.

HYBER.tv avec le mode d'emplois de chaque POF.

GILLES COUDERT : Mais lorsque certains *POFS* ne sont constitués en eux-mêmes que par des attitudes justement, que se passe-t-il ?



FABRICE HYBER : On va reprendre l'exemple du *Bonsai libéré*. Je ne donne pas un bonsai libéré. J'explique comment faire pour libérer un bonsai.

GILLES COUDERT : Mais il s'agit de films, de supports vidéo. Comment ça se restaure ? Il y a des *POFS* qui ont été filmés dans des standards très différents, qui sont diffusés, souvent en VHS, un standard qui s'use, qui s'abîme. Est-ce que tu intègres cela dans une dimension globale de la disparition progressive de l'image et des supports ? Est-ce qu'il serait envisageable de les numériser ?

FABRICE HYBER : Je l'ai déjà fait. Ça ne m'intéresse pas du tout d'avoir des images qui s'usent. Ce qui m'intéresse c'est de diffuser toujours l'œuvre ou la pensée. On ne les restaure pas, mais on les copie. C'est ce qu'il y a de plus simple. On les numérise sur tous les supports possibles. Ce n'est pas un souci. Le plus gros souci c'est de le faire, puis de faire la restauration des objets, pour les cas où il y a des objets qui accompagnent le *POF*.

GILLES COUDERT : On va en regarder un...je l'ai pris au hasard...

FABRICE HYBER : C'est le *POF* n°1, le *POF* qui est un ! Il s'appelle *Touch Carpet*. Les *POFS* sont construits en général par rapport à des questions que je me pose ou à des



conversations que j'ai avec des amis ou avec des gens, ça dépend. Au départ, je ne voulais pas faire un Prototype d'Objet en Fonctionnement, mais juste quelque chose qui ait déjà été utilisé. Là, il s'agissait d'un moulage d'un modèle utilisé dans l'architecture

moderne, un modèle en alvéoles dit «nid d'abeilles», dans un matériau archi souple. C'était ça l'idée, comme le savon qui glisse des mains. J'ai donc moulé des alvéoles d'abeilles avec des silicones très souples sur une superficie de peau qui est celle d'un

homme moyen (soit deux mètres carrés). J'ai posé cet objet au sol. Cela faisait un tapis avec des alvéoles d'abeilles, un tapis de massage. Je me suis dit que l'on pouvait l'utiliser comme tel. Plutôt que de faire un objet que l'on ne pouvait pas toucher, j'ai pensé : "Autant utiliser tous nos sens pour avoir la portée des œuvres." C'est à partir de ce moment que j'ai créé le mot POF (Prototype d'Objets en Fonctionnement). Le problème avec celui-ci, c'est que les silicones sont utilisés généralement pour faire des moulages et non pas pour faire les sculptures elles-mêmes. On passe donc ici d'un seul coup du statut de moule pour la sculpture à celui de matériau pour la sculpture. C'est pourquoi restaurer le tapis en silicone peut s'avérer compliqué...

GILLES COUDERT : Une des étudiantes de l'Ecole d'Art, fait précisément un travail sur un projet de restauration d'une des ces œuvres, qui est au [FRAC Pays de Loire](#). Cela va faire l'objet d'un entretien détaillé après cette conférence, mais on pourrait déjà évoquer, de manière générale, l'enjeu de la restauration d'une telle œuvre...

FABRICE HYBER : Cette œuvre s'inscrivait dans des recherches que je faisais sur la façon de développer la production des œuvres d'art. C'était en 1992. J'avais imaginé des voyages, ou bien des entreprises de production, de diffusion, je ne savais pas trop. Donc



j'ai créé un *Programme d'entreprise indéterminée* qui se présente comme un ensemble de dessins sur un mur orienté vers la Mecque. Devant le mur, il y avait un grand tapis avec une vue du monde. Je l'avais dessiné en marqueterie sur silicone. C'est quelque chose que

j'avais complètement inventé pour l'occasion. J'ai dessiné sur un sol ce plan du monde avec du silicone blanc, et j'ai recouvert cela avec du silicone vert, vert ou bleu, ou le contraire... plutôt bleu... C'est très compliqué, l'histoire de ce tapis là, qui est un grand tapis de prière, si on peut dire. Et maintenant, voilà qu'il s'est abîmé. Comment le restaurer ? Ce qui est important là-dedans, ce n'est l'objet lui-même, c'est le geste qui a fait fabriquer cet objet. Normalement, avec l'œuvre il devait y avoir le patron, un grand papier transparent qui est le plan du projet.

GILLES COUDERT : Le patron, c'est ce que tu avais déjà prévu en anticipant une restauration ?

FABRICE HYBER : Absolument... Je l'avais donné en même temps que l'œuvre en disant : "*Si c'est abimé, si c'est déchiré, refaites le comme ça*". Les silicones sont un matériau qui se catalyse toujours, qui devient de la poudre après quelques années, ça casse. Donc il est nécessaire de le refaire.



J'avais travaillé en 93 avec le [Musée de Gand](#) à l'époque. Avec le directeur du musée, on avait creusé l'idée que les artistes de leur vivant puissent donner des protocoles de restauration de leurs œuvres aux grandes collections. Ils avaient acquis de moi, à l'époque, des *Boules de démolitions*. Ce sont des boules de démolition qui sont en résine. Avec cet achat, je leur ai donné le moulage de la boule de résine. Ils ont donc la

boule de résine et le moule de la boule de résine. S'ils veulent la restaurer, ils peuvent la refaire.

GILLES COUDERT : Tu ne considères que le matériau attaché à l'œuvre soit déterminant. Il n'y a pas de sacralisation du matériau. On peut refaire la pièce à volonté.

FABRICE HYBER : Oui, elle peut être refaite, ce n'est pas très grave.

GILLES COUDERT : Les ateliers de restauration et les écoles s'attachent habituellement plutôt à restaurer des œuvres d'artistes morts, dont il ne reste plus beaucoup de traces et à propos desquels il faut faire un véritable travail d'enquêteur. Est-ce qu'il ne serait pas souhaitable, lorsque l'artiste est vivant qu'il soit systématiquement associé à la restauration de l'œuvre ? Ce n'est forcément le cas aujourd'hui. En extrapolant, n'y aurait-il pas aussi une possibilité pour l'artiste d'en faire une autre œuvre ? Ou bien de la transformer ? Ou bien, à cette occasion là, de lui redonner un sens nouveau ?

FABRICE HYBER : On a la chance de vivre beaucoup plus vieux maintenant, donc on demande aux artistes de participer à la restauration de leurs œuvres. C'est ce qui permet de garder le geste toujours présent et d'avoir cette discussion qui fait partie de l'apprentissage de l'œuvre. L'artiste doit faire l'œuvre comme elle a été achetée. L'idée

c'est de montrer le geste, le désir de faire l'œuvre, c'est le plus important. Refaire une autre œuvre, ce n'est pas la même chose ...

GILLES COUDERT : On évoquait ta bulle de savon ; là, il y a une transformation de l'œuvre.

FABRICE HYBER : Il y a une transformation mais en même temps, le savon est toujours là, il ne bouge pas.

GILLES COUDERT : On va regarder un autre petit POF. Ça se regarde sans fin !
C'est le POF n°3 : la balançoire.



Il se trouve que j'ai en ma possession une de ces *Balançoires*.

FABRICE HYBER : Elle est abimée ?

GILLES COUDERT : Elle est mal en point. Comme vous l'avez vu, il y a une partie dure et une partie molle. C'est la partie molle qui est abîmée.

FABRICE HYBER : Oui je t'expliquerai (rires)

GILLES COUDERT : On va en regarder un autre : [L'arbre à une feuille](#)

FABRICE HYBER : C'est une vidéo qui a été faite au moment d'une émission en direct pendant toute une semaine en *live*, sans arrêt...



GILLES COUDERT : Là, l'œuvre, c'est le film lui-même.

FABRICE HYBER : Voilà quand j'ai fait cette télévision à Tokyo, je faisais beaucoup de choses autour des plantes, le *Bonsai libéré*, *L'arbre à une feuille*... C'était parce que nous étions à Tokyo. Il y avait cet engagement des japonais d'être très proches de la nature et en même temps de la transformer... Là, l'idée c'était d'imaginer des plantes avec une seule feuille et de les

maintenir en vie.

GILLES COUDERT : Est-ce que là, il y a une dissociation entre l'objet et la vidéo ?

FABRICE HYBER : Quelques-uns des POFS ne sont pas associés. Il y a, d'un côté, les POFS des prototypes qui seront toujours associés avec des vidéos, quand il y en a... Et



puis il y a des POFS qui sont des "éditions" et qui ne sont pas associés à une vidéo. Les *POFS éditions*, ce ne sont pas, pour moi, des objets. Les premiers prototypes sont toujours des bricolages qui sont des approximations de ce que je pourrais faire. La

diffusion des vidéos elle, se fait d'une autre façon. C'est-à-dire que, quand quelqu'un achète un prototype ou une vidéo, il achète le droit de diffusion. Il n'achète pas l'objet vidéo, il n'achète pas la VHS, ou le DVD, ou le disque dur. Il achète les droits de diffusion, il devient coproducteur de la vidéo avec moi. Et il n'y a qu'un seul exemplaire. Je connais pas mal d'artistes qui font des vidéos en cinq, en huit ou en deux cents exemplaires. Ce qui est intéressant avec la vidéo, c'est que ça peut justement être largement diffusé. Ces moments de diffusion, de captation sont les plus importants. Ce n'est pas la même chose avec l'objet.

GILLES COUDERT : Lors de la fameuse Biennale de Venise en 1997, où tu as obtenu le



Lion d'or pour le Pavillon français, je me suis occupé de la production exécutive et de la réalisation. Cette grande aventure a duré dix jours pendant lesquels le Pavillon français était transformé en chaîne de télévision. Les programmes étaient produits à

l'intérieur du Pavillon et étaient diffusés simultanément sous une tente berbère au milieu du Pavillon. À cette occasion, plus de quatre vingt heures de programme ont été produites. On émettait huit heures par jour, dont la moitié de direct. Peux-tu nous expliquer un petit peu le projet ?

FABRICE HYBER : Le projet au départ tient à un concours de circonstances. Six mois avant la [Biennale de Venise](#), un comité d'experts des Affaires étrangères a demandé à plusieurs artistes - un de chaque génération - de dire ce qu'il pensait des biennales en

général et surtout de celle de Venise. Quand mon tour est arrivé, je leur ai dit : "Vous



êtes un comité d'experts. Au lieu de nommer un commissaire, nommez plutôt un artiste. Le commissaire ne sera plus commissaire mais deviendra un producteur."

Et puis je me suis mis à imaginer : "Pourquoi ne pas faire un lieu de radars, d'émetteurs-récepteurs". Voilà j'ai

dit ça, comme ça ! Deux semaines plus tard, ils m'ont appelé en me demandant de faire le projet de la Biennale de Venise. Alors bien sûr tout de suite j'ai rebondi sur ce que j'avais dit : "J'aimerais faire une télévision en direct, un lieu de production". C'était un peu mon dada depuis pas mal de temps. Un lieu de production et de diffusion à l'intérieur du Pavillon français, invitant les artistes du monde entier à intervenir librement sur ces plateaux où l'on pouvait produire aussi des choses pour eux. Cette télévision avait un fil conducteur qui était lié à des préoccupations que j'avais, comme la pollution, l'eau, l'économie, le commerce, la télépathie... Donc chaque journée était liée à un sujet. J'invitais des gens. Les programmes n'avaient pas d'horaires précis, étaient très fluctuant et pouvait durer dix minutes comme une heure. Ça pouvait être aussi une sorte de télévision légèrement décalée. Le projet de la Biennale de Venise c'était ça : à l'intérieur du Pavillon il y avait des lieux de productions, des plateaux, la régie, le montage, il y avait aussi les objets, des œuvres, il y avait beaucoup de choses très différentes, et il y avait une quarantaine de personnes. Elles travaillaient toutes de façon permanente dans une sorte de foisonnement qui, vu de l'autre côté, pouvait apparaître comme un véritable chaos. En réalité, le chaos venait plutôt des visiteurs.

GILLES COUDERT : On n'était pas dans une espèce de mime de la télé mais bien dans un outil de production à l'œuvre. Et les gens, je pense, voyaient aussi bien les programmes que les programmes en train de se faire. On pouvait voir à travers le dispositif qu'avait créé Fabrice, qui était des portes en moucharabiés, on pouvait voir les gens se maquiller, se préparer, on pouvait voir le montage, le direct, le tournage, etc. Tout était accessible ...

FABRICE HYBER : Les portes en moucharabiés s'appelaient des "moucharabias" !

GILLES COUDERT : Il y avait beaucoup de programmes en direct mais aussi des programmes préenregistrés. Il y a eu jusqu'à 500 personnes qui sont passées, qui ont

été invitées et qui ont participé au débat. Il n'y avait pas que des artistes. Il y avait des scientifiques, comme Jean Rouch⁶ par exemple, et puis des hommes d'affaires, des écrivains. La speakerine de la chaîne de TV, elle par exemple, était sourde et muette. Chaque après-midi avait un thème : *Sens de la télé, Esprit mal tourné, Flux, Commerce*, etc. Ou *Vigilance non vigilance* qui portait, comme son nom l'indique, sur les états de vigilance et de non vigilance.

Maintenant j'aimerais que l'on passe à tout autre chose. C'est un projet dans l'espace public qui s'appelle *L'artère, le jardin des dessins* dont vous avez peut-être entendu parler et pour lequel Fabrice a été invité à travailler par [l'association Sidaction](#)...

FABRICE HYBER : En 2001, une consultation a été menée auprès de plusieurs artistes pour ériger un monument aux victimes du sida. Quand mon tour est arrivé, je leur ai dit que je ne voulais pas faire un monument aux morts, mais plutôt un centre



d'information pérenne sur ce qui s'était passé depuis plus de 20-25 ans. Donc j'ai proposé de faire un sol en céramique, sur lequel on pourrait marcher. Avec des dessins uniques, originaux, qui raconteraient l'histoire de

ce qui s'était passé depuis plus de 20 ans. On a mis quatre ou cinq ans à mettre ça en place, parce que c'était très difficile de trouver déjà un lieu dans Paris. Créer un lieu public, l'était encore plus ! Il fallait que les céramiques soient suffisamment solides pour que l'on puisse marcher dessus. Il fallait qu'elles ne soient pas glissantes... Bref il y avait plein de contraintes auxquelles il fallait trouver des solutions.

GILLES COUDERT : J'ai fait [un film sur le processus](#) qui va de la fabrication des dalles au Mexique jusqu'à leur installation à Paris. Il y a un deuxième film que vous pouvez voir, qui est un entretien de Fabrice avec Pierre-André Boutang⁷ où ils parlent de l'œuvre en phase d'achèvement. Dans un de ces films, Fabrice, tu évoques le fait que tu intègres dès le départ la cassure, tu peux nous en parler ?

⁶ [Jean Rouch](#) (1917-2004) est un réalisateur français de films ethnographiques. Il est particulièrement connu pour sa pratique du cinéma direct sur des peuples africains tels que les Dogons et leurs coutumes. Il est considéré comme le créateur de l'ethno-fiction. Il est l'un des théoriciens et fondateurs de l'anthropologie visuelle.

⁷ [Pierre-André Boutang](#) (1937 –2008) est un documentariste, producteur et réalisateur français. Il a été l'un des dirigeants de la chaîne franco-allemande Arte après avoir compté parmi ceux de La Sept.

FABRICE HYBER : Au départ évidemment je n'avais pas du tout pensé à ça. Il y avait quinze à seize mille dessins. J'en avais même fait un peu plus. Il y avait quinze mille



carreaux et entre 5 à 10 % de casse au moment de la cuisson des carreaux. Je n'allais pas constamment refaire des dessins originaux à chaque casse. J'aurais pu y passer ma vie entière ! Donc j'ai décidé que j'allais plutôt intégrer la cassure dans l'œuvre. De toute façon, une

cassure n'empêche pas de voir un dessin. C'est comme un pot, une fois qu'il est recollé, on peut y boire. Là c'est la même chose. Donc je l'ai intégré. En plus, au cas où il y ait vraiment des actes de vandalisme, j'avais prévu 200m² de dessins en plus pour les refaire. Dès le départ donc, j'avais intégré déjà ce problème là. Et en fait depuis cinq ans que le lieu est fini, il n'y a pas eu une seule cassure !

GILLES COUDERT : Il y a une remarque qui est souvent faite par le public qui pratique cet endroit : il s'interroge sur le manque de point de vue global. C'est une volonté ?

FABRICE HYBER : Oui c'est une volonté. On est pris là dedans. De la même façon que l'on est dépassé par l'évènement lui-même. On est pris au piège de cette promenade,



de ce jardin. On ne le voit pas de haut. On est dedans. On ne se l'image pas. Un petit dépliant vient de sortir, il y a 2 mois, où l'on voit le plan de l'ensemble vu d'en haut. On a mis des grues pour faire des photos. Vous

pouvez l'avoir. C'est gratuit. Je vous en laisse quelques uns. Vous pourrez les regarder. Il y a des explications sur tout.

GILLES COUDERT : A propos de l'usure de l'œuvre, tu dis : *“ Ce que j'espère c'est que quand elle aura complètement disparue, on aura enfin réussi à vaincre le sida ”*

FABRICE HYBER : Oui, c'est exactement ça, le projet au départ c'était un peu ça. Faire



un lieu public sur lequel on marche, quelque chose qui use le dessin aussi vite que l'on usera le virus. Mais pour faire accepter ce genre de projet dans un lieu public, il ne fallait surtout pas dire ça, il fallait faire le plus solide possible... Il faut se balader dessus. Contrairement aux

commandes publiques en général, qui sont souvent la copie d'un moulage, la copie de l'atelier, là justement l'atelier tout entier est dehors. Il n'y a pas un seul dessin ou un seul objet mais quinze mille. C'est un peu l'excès, mais dans un projet comme celui là, contre le sida, on ne pouvait pas faire moins.

GILLES COUDERT: Tu avais fait aussi cette œuvre qui s'appelle *Cent sans sens*. C'est un film en odorama. Comment tu comptes le restaurer ? J'explique le principe : c'est un



film dans lequel on déambule dans la ville, enfin dans l'atelier déjà. Des numéros apparaissent successivement. On a une carte à gratter, donnée avec le film. On gratte les numéros qui apparaissent et on a les odeurs qui sont censées fonctionner avec... ou pas...

car il y a des numéros qui ne correspondent à rien. Et effectivement le film s'use parce que si on n'a pas la carte à gratter ...

FABRICE HYBER : Il faut les rééditer...

GILLES COUDERT : Ma question concerne plutôt les odeurs contenues dans ces cartes à gratter qui sont quand même assez spéciales. Le pipi de chat...

FABRICE HYBER : Oui... et le goudron ou la pizza. Ce sont des parfums qui sont micro encapsulés sur une carte. On gratte et ça dégage le parfum. Ce n'est pas un truc très compliqué à fabriquer. Ce n'est pas une œuvre unique, c'est vraiment facile à refaire. Très simplement. Mais de toute façon, il fonctionne toujours. Je l'ai représenté il n'y a pas très longtemps dans plusieurs endroits et j'avais encore des cartes à gratter qui marchaient très bien.

GILLES COUDERT : Quand on [commande le DVD](#), on peut commander la carte à



gratter. Les peintures que l'on voit servent, Fabrice l'expliquait tout à l'heure, de *story board*, de chronologie du film. Le film s'est fabriqué en même temps qu'il faisait

la peinture. Alors là, qui peut deviner dans le public ce que ça peut être, par exemple ?...

PUBLIC : Pipi de chien ? ... Odeur de la poubelle ?

FABRICE HYBER : Non même pas. Ça n'existe pas.

GILLES COUDERT : Oui le 9 n'existe pas. Il fallait donc chercher sur la carte. Là c'était *Merde de chien*, par exemple. Bon, je vous ai montré le principe, maintenant j'arrête !

Vous avez des questions ?

QUESTION : On comprend bien que l'on peut manipuler les POFS, qu'ils sont faits pour être utilisés. Quand ces POFS sont vendus à des particuliers, ils en font ce qu'ils veulent chez eux et tout va bien. Par contre, dans le cas de collections publiques - parce qu'il y a de nombreux POFS qui sont dans les musées, à Beaubourg, au Musée d'art moderne de Paris - là, il y a tout de suite une mise à distance par rapport aux visiteurs. Qu'est-ce que vous en pensez ?

FABRICE HYBER : C'est toujours un peu dommage, mais c'est le jeu des musées de ne pas vouloir que les choses soient touchables. Intouchables, donc. C'est pour ça que j'ai fait des vidéos au départ ; elles étaient comme des modes d'emploi d'utilisation des POFS. Ensuite, j'ai rencontré l'acteur que vous voyez souvent sur certains POFS, ce n'est pas toujours le même mais souvent c'est lui. J'ai fini par me dire que seules des personnes comme lui pouvaient présenter les POFS comme des petites vidéos que l'on trouve dans les supermarchés. Comme des télé-achats où l'on présente un produit. A priori on n'arrive pas à savoir à quoi le produit sert. Comme les POFS. Je me suis dit que cet acteur allait pouvoir les mettre en scène. J'ai imaginé lui faire réaliser des performances dans des lieux d'expositions. Mais il y eu une telle demande que j'ai décidé de faire des vidéos. Donc les vidéos sont venues par obligation. Dans les musées, je vends les vidéos avec les objets, pour que les vidéos soient présentes. C'est dommage que l'on ne puisse pas les utiliser, mais on peut les utiliser aux moments des expos comme les *POFS shop*. Et puis vous pouvez faire vous-même votre POF...

QUESTION : Comment vous placez-vous vis-à-vis de la salle d'exposition, du musée, de la salle blanche ? Est-ce que vous avez une démarche générale ?

FABRICE HYBER : Tout est possible. Quand vous regardez les images de l'*HYBERmarché* que j'ai faites en 95, au moment où j'ai vraiment défini le mot POF, j'ai transformé le



musée lui-même en supermarché.

Ce n'était pas facile parce que les objets à voir étaient des objets que l'on pouvait toucher, que l'on pouvait même acheter, à la limite. Tout d'un coup, ça transformait un espace qui avait une fonction

muséale en une fonction commerciale. Il y avait un changement de statut, une hybridation. Mais... l'hybridation est naturelle, elle n'est pas absolument pas une chose contre nature, elle fait partie de la nature ! Les musées vont donc peut-être se changer en supermarchés à un moment donné, ou en théâtres ou en appartements pourquoi pas ? Cela arrive quelquefois dans certains endroits. Il y a bien des centres commerciaux qui sont transformés en lieux d'exposition. Je pense qu'il ne faut pas hésiter à voir le monde différemment. Donc : salle blanche ou noire, il faut faire avec, vivre avec. Ça vous va, comme réponse ?!

QUESTION : Dans quelle mesure les POFS sont des propriétés privées puisque vous avez fait appel à d'autres artistes que vous pour y participer ?

FABRICE HYBER : L'homme aime rêver. Il y a même des objets qui sont des objets offerts aux POFS par des artistes, et c'est inscrit dedans. Dans toutes les vidéos, il y a des petits certificats dans lesquels il y a toute l'historique de chaque POF : d'où vient le POF ? Comment il a été fait ? Quel en est l'initiateur ou l'initiatrice ? Les POFS sont des choses de tout le monde. C'est important de garder ça. Les POFS ce sont vraiment des *Hybridants*. Ce sont des objets qui n'ont pas de fonction de départ. La fonction leur vient par la suite. Elle vient de l'esprit, d'une manipulation et puis tout d'un coup un fonctionnement s'avère réalisable, devient réel.

GILLES COUDERT : Et pour nous, c'est ici que s'achève cette rencontre... jusqu'à la suivante !

Photos

1. Fabrice Hyber photographié par Jean-Luc Guérin
2. *Un mètre carré de Rouge à lèvres*. 1981
3. *Le savon géant (Le plus gros savon du monde)*. 1990
4. *Le savon géant (Le plus gros savon du monde)*. Couleur. 1990
5. *POF n° 65 - Le ballon carré*. 1998
6. *POF n° 87 - Oto, la voiture à double-tranchant*
7. *Matière à penser - Le Laboratoire*. 2009
8. *M.I.T. man, le bonhomme végétal*. 2007
9. *POF n° 102 - Libérer le Bonsai*
10. *POF n° 1 - Touch Carpet*. 1991
11. *Programme d'entreprise indéterminée*. 1992
12. *Boule de démolition*. 1993
13. *POF n° 3 - Balançoire*. Silicone, manilles et corde. 1992
14. *POF n° 130 - L'arbre à une feuille*. 1997
15. *Biennale de Venise : La tente de diffusion*. 1997
16. *Biennale de Venise : Fabrice Hyber interviewant les invités de la chaîne T*. 1997
17. *Biennale Venise : Le studio TV et les «moucharabias»*. 1997
18. *L'Artère, le jardin des dessins*. Détails. 2004
19. *L'Artère, le jardin des dessins*. Fabrice Hyber dessinant. 2003
20. *L'Artère, le jardin des dessins*. Point de vue sur la dalle. 2004
21. *L'Artère, le jardin des dessins*. Détail. 2004
22. *Cent sens sans*. Cinéma en odorama. 2003
23. Couverture du coffret DVD «*Works in process : Fabrice Hyber*». APRES Editions.
24. *HyberMarché*. 1995

Vidéos

[Work & Process : Fabrice Hyber](#). APRES éditions. 2004

+ 7 vidéos