



Marc Tamisier *

L'UTOPIE DES ARTS HYBRIDES

Un art pur a-t-il jamais existé ? Nous tournant vers les siècles passés, nous verrons Wagner et l'Art Total, le *Gesamtkunstwerk*, la morale poétique fécondant l'émotion musicale, dans un concert où se mêlent lumières, danses, costumes et pantomimes, accomplissant une perception simultanée, une *sunaisthesis*, au service d'une mystique nauséabonde. Nous y verrons Lully collaborant avec Molière, menant leur Bourgeois Gentilhomme jusqu'à l'apothéose du Ballet des Nations, où se mêlent passions amoureuses et fraternités saltimbanques, ridicule des bourgeois et joie du peuple, pour les plaisirs du Roy. Nous entendrons Alberti conseiller ses apprentis. « *Je préfère vous faire copier une sculpture médiocre qu'un excellent tableau*, leur disait-il, [...] *avec les statues vous pourrez apprendre à la fois à copier avec justesse et à représenter l'ombre et la lumière.* » Michel-Ange, Boticelli, Ghirlandaio, Perugin, peignaient et faisaient peindre « *a fresco* » les murs de la Chapelle Sixtine, pour la gloire politique du Pape; le Parthénon était polychrome pour celle d'Athènes. Les portraits peints du Fayoum, en Egypte, étaient grecs et sans gloire, destinés à suivre les morts anonymes dans la tombe. Et s'ils nous semblent pourtant bien présents, la solution de cette énigmatique vitalité « *pourrait bien être*, écrit John Berger, *qu'ils appartiennent à une forme*

d'art hybride, totalement bâtarde, et que leur hétérogénéité est en harmonie avec un aspect de notre situation actuelle. »¹ L'art pur n'a peut-être alors jamais existé, et son opposé, l'art hybride, semble s'imposer comme la vie même de l'art, depuis son origine.

Mais que pourrait signifier une hybridation sans contraire ? La notion ne se dissout-elle pas d'elle-même dès lors que nous constatons son universalité ?

Arts purs, arts hybrides : deux valeurs dynamiques

Sans doute notre vue est-elle trop large, nos références trop contemplatives. Il conviendrait alors de réduire l'histoire au siècle qui vient de se terminer, au règne du modernisme et à sa fin, à la revanche de l'hétérogène contre l'idéologie de la pureté. On le sait, la modernité voulue par Greenberg imposait que les arts atteignent « *à la "pureté" en s'interdisant de traiter de ce qui ne relève pas de leur identité, distincte et irréductible.* »² Mais il serait tout autant illusoire de croire le critique américain aveuglé par son dogme, que de penser que l'art moderne lui ait obéi. Il n'ignore rien des collages qu'inaugurèrent Picasso et Braque, dans les années 1910, ni de leur caractère hybride. Et que dire de la « nouvelle sculpture » pour laquelle « *l'interdit qui veut qu'un*

art n'empiète jamais sur le domaine d'un autre est ici levé ». ³ Si Greenberg prône une distinction des pratiques artistiques ce n'est pas en ce qu'il entend trouver dans cette « pureté » une définition de l'art, mais plutôt parce qu'il lui semble que telle est la dynamique historique qui les conduit. Les raisons de son modernisme tenaient moins de sa propre autorité que de l'histoire dont il était l'acteur, tout autant que les artistes. C'est donc en termes dynamiques que se jouaient les frontières artistiques, et non selon l'idée statique d'une théorie ontologique des arts. Dans ce sens nous aurons sans doute intérêt à considérer les arts hybrides, eux aussi, de manière dynamique. Tout se passe en effet comme si deux tendances s'opposaient, l'une conduisant à la pureté des arts, l'autre les hybridant perpétuellement.

La question des arts hybrides prendrait alors la même forme que celle des arts purs, celle d'un devoir, d'une obligation faite aux artistes et aux publics, mais de sens contraire, tournée vers la fusion plutôt que vers la distinction. Cependant, si l'art moderne fut porté par l'histoire, la dynamique des arts hybrides ne saurait se fonder sur la même autorité. Car ils semblent plutôt relever d'une permanence tout au long des siècles, renouvelée, certes, par les apports techniques, les bouleversements politiques ou religieux, mais, précisément en cela, perpétuellement déstructurés et restructurés. Il semble alors que l'autorité des arts hybrides ne puisse être envisagée que de manière négative, comme un renoncement à l'histoire, un renoncement aux contraintes et aux exigences de notre monde. Seraient-ils nos contemporains parce que notre temps n'est plus qu'un instant sans limite, un « post » qui ne connaît même plus ce qui le précédait ? L'hybridation devrait-elle être comprise comme une jouissance faible et absurde de ce rien qui ne passe même plus ? Mais derrière l'éphémère plaisir d'être de son temps, se trame peut-être une valeur bien plus sérieuse, une exigence tout autant contraignante que la pureté moderniste, et, finalement, plus

historique. Afin de mieux comprendre cette valeur des arts hybrides, si nous voulons échapper aux effets de mode, il convient sans doute de prendre du recul. Pour cela nous allons faire un détour, repasser par la fête telle que Rousseau l'imagine et la ressent. Car les arts hybrides, nous semble-t-il, tentent d'en renouveler les enjeux, et, de son côté, l'auteur de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* opposait déjà la dynamique de la fusion à celle de la distinction.

La fête rousseauiste contre le spectacle

En 1758, Jean-Jacques Rousseau écrit *La Lettre sur les spectacles* en réponse à l'article sur la ville de Genève que d'Alembert avait donné pour l'*Encyclopédie* quelques mois auparavant. Un seul des paragraphes de cette présentation de la République suisse portait sur les spectacles et d'Alembert y reprochait aux genevois de ne pas accueillir de comédies. La ville semblait ainsi triste aux français, quoiqu'elle fut admirable par la vertu de ses citoyens, la douceur de ses mœurs et la justice de son gouvernement. « *Ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes, écrivait d'Alembert, mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse.* » Et l'auteur proposait alors un renversement, affirmant que les comédiens, soumis aux justes lois genevoises, ne manqueraient d'y gagner en respectabilité et en bonnes mœurs, et « *serviraient de modèle aux comédiens des autres nations* » ⁴. Rousseau, qui signe tous ses écrits du titre de « Citoyen de Genève », s'empresse alors de répondre.

Dans cet écrit, il s'agit de comédie et de théâtre, bien évidemment, mais, sous la plume philosophique, les arts dramatiques ne manquent pas de résonner de manière bien plus profonde jusqu'à la nature même de la représentation, de l'imagination, de l'art et de l'homme qui les produit. Les critiques que Rousseau porte contre les spectacles obligent à suivre de longues digressions sur les vertus des uns et des autres, des femmes et des hommes,

Rome ou d'Athènes, et se perdraient dans des propos caricaturaux et arbitraires, si elles n'étaient fondées, par opposition, sur la proposition d'un autre spectacle, celui de la fête. Dans les dernières pages de cette lettre, comme dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* ou lorsqu'il présente pour l'édition sa comédie *Narisse*, l'auteur propose quelque chose comme une image alternative à la société qui lui est contemporaine. Elle se distingue de celle-ci, précisément, en ce qu'en cette sorte d'utopie festive, les arts et les hommes fusionnent dans le plaisir d'être ensemble, dans ce que l'on appellerait aujourd'hui l'intersubjectivité. Terminant sa diatribe contre les spectacles Rousseau écrit : « *Quoi! ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. [...] Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. [...] Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voit et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.* »⁵ Ici l'on danse, chante, joue de la musique, on se pare et plaît, mais l'on ne montre « rien ». La fête est alors cet art de la non représentation, de l'image qui n'est rien d'autre que la réalité du plaisir de vivre ensemble, de la citoyenneté.

C'est en opposition à cette fête fusionnelle, où les artistes se confondent avec les spectateurs et les arts avec la joie, qu'il faut alors comprendre cet autre spectacle que d'Alembert voudrait voir implanté à Genève, et que Rousseau refuse. Montrer, représenter, peindre des images, est ici l'objectif et la fonction avoués de l'art. C'est d'ailleurs à partir de cette pratique de l'art dramatique comme production d'images que d'Alembert pensait faire honneur aux comédiens, contre l'opinion qui, à cette époque, les vouait à la marginalité sinon à l'excommunication. Cet art, et l'on peut étendre ce principe à tous les arts représentatifs, serait

nécessaire à la vie publique en ce qu'il donnerait en exemple les honneurs des caractères vertueux et le ridicule des vices. Ainsi, le spectateur trouverait-il l'occasion, dans le face à face avec la représentation, d'abandonner ces mœurs qui lui font honte, pour se vouer au bien avec bonheur. La réponse de Rousseau est on ne peut plus réaliste : « *Quant à l'espèce des Spectacles, écrit-il, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver, à la bonne heure; mais l'objet principal est de plaire, et, pourvu que le Peuple s'amuse, cet objet est assez rempli.* »⁶ Il ne saurait donc être question d'éduquer par cette sorte de spectacle, pas plus d'ailleurs que par la fête. Mais, alors que celle-ci cultive un plaisir partagé, le spectacle de la comédie, de la représentation, participe, au contraire, d'une dynamique de la distinction et de la rivalité.

Pour comprendre ce lien de la représentation avec la désunion il faut remonter, *a contrario*, jusqu'au principe même de la fête, au cosmos dont elle est partie prenante. Dans la *Lettre sur les spectacles* c'est la République de Genève elle-même qui en trace l'utopie, dans le *Discours sur les sciences et les arts* Rome et Sparte jouent ce rôle et dans le *Discours sur l'inégalité* l'homme de nature permet d'en donner l'image. Cependant, cette image utopique ne se laisse pas confondre avec une représentation. Il s'agit, certes, de faire appel à l'imagination pour en parler, mais l'imaginaire mis en jeu lui-même n'est destiné qu'à se dissoudre dans la réalité ontologique qu'il présente. Plus précisément, l'ordre que dévoile l'utopie de Genève articule de manière très stricte l'espace et le temps, une topique et une rythmique qui ne laissent rien au hasard et à l'oisiveté.

La fête fusionnelle

Suivons d'abord la description d'une fête sous la plume de Rousseau. « *Le Régiment de St. Gervais avait fait l'exercice, écrit-il, et, selon la coutume, on avait souppé par compagnies; la plupart de ceux qui les composaient se rassemblèrent après le souper dans la place de St. Gervais, et se mirent à danser tous ensemble, officiers*

et soldats, autour de la fontaine, sur le bassin de laquelle étaient montés les Tambours, les Fifres, et ceux qui portaient les flambeaux. [...] tout cela formait une sensation très-vive qu'on ne pouvait supporter de sang-froid. Il était tard, les femmes étaient couchées, toutes se relevèrent. [...] les maîtresses venaient voir leurs maris, les servantes apportaient du vin, les enfants même, éveillés par le bruit, accoururent demi-vêtus entre les pères et les mères. La danse fut suspendue; ce ne furent qu'embrassements, rires, santés, caresses. Il résulta de tout cela un attendrissement général que je ne saurais peindre, mais que, dans l'allégresse universelle, on éprouve assez naturellement au milieu de tout ce qui nous est cher. [...] Après avoir resté quelques temps encore à rire et à causer sur la place il fallut se séparer, chacun se retira paisiblement avec sa famille; et voilà comment ces aimables et prudentes femmes ramenèrent leurs maris, non pas en troublant leurs plaisirs, mais en allant les partager. »⁷

L'homme artiste contre l'œuvre aliénée

Nous pouvons alors, à partir de cette description, faire deux remarques. La première concerne le rapport des hommes aux arts, et, par suite, le sens qu'il convient de leur donner. Nous avons affaire tout d'abord à des soldats, des citoyens s'entraînant à la guerre. Cependant, les armes ont été laissées de côté et c'est après un long souper que retentit le son des tambours et des fifres. Sous la lumière des flambeaux, les corps militaires forment alors la sarabande. La musique et la danse se mêlent aux vapeurs du repas pour ne faire qu'une seule ivresse « *plus douce que celle du vin* ». L'art de la fête est ainsi vécu à même le corps, dans une première confusion, lorsque le produit de l'art ne se distingue plus de son producteur, lorsque l'artiste ne donne plus une représentation, mais l'habite et est en retour habité par elle. Dans ce sens, aucun art ne saurait être pur, identifié comme

un médium particulier, sauf à s'aliéner de son créateur, et à aliéner celui-ci de lui-même. Car, en même temps que la fête est une ivresse fusionnelle, elle est aussi nécessairement l'affirmation de la santé de l'homme, de son unité sans partage entre son être et son paraître, entre sa créativité et ses créations. Comme l'homme de nature du *Discours sur l'inégalité*, l'homme de la fête est « *tout entier avec lui-même* ». Il n'est pas propriétaire de ses œuvres ni d'aucune de ses productions, celles-ci participent encore de son corps.

Nous pouvons alors conclure *a contrario* que les arts distingués sont des arts de l'aliénation. Lorsque l'œuvre d'art n'est pas l'artiste lui-même, lorsqu'un espace de la représentation s'ouvre au sein même de l'acteur, entre l'artiste et son œuvre d'une part, et le spectateur d'autre part, l'art n'est plus porté par l'intégrité humaine, mais devient un marché des œuvres et des vanités. En même temps que l'homme entier se disloque en hommes d'arts et hommes sans art, l'art lui-même se brise en une variété de spécialités, de médiums tout artificiels que la nature humaine ne supporte plus. Et ici, cette nature n'est pas l'opposée de la technique ni même de la technologie, puisque l'homme peut les vivre en son corps de « *sujet appareillé* »⁸, comme un bon repas, un rythme de tambour ou un pas de danse. Son contraire et son ennemi est bien plutôt le vide social, l'isolement allié à l'oisiveté, le moment où l'homme se rend étranger à lui-même, où plus rien n'est nécessaire et où l'invention et la production deviennent superflues. Alors, l'absurdité de la vie de chacun secrète la multiplication infinie et vaine des tentatives de rapprocher les hommes, et, lorsque la distinction a ainsi commencé son œuvre, les arts deviennent prétexte pour en dénoncer les effets. Cependant, si ces tentatives peuvent partir d'intentions louables, comme celles qui animent d'Alembert, elles n'en participent pas moins à la cause même des maux qu'elles prétendent résoudre.

L'absolu de l'homme social et la relativité de l'homme distingué

Car la fête n'est pas seulement le moment de l'unité de chacun avec lui-même, dans l'exercice même de ses actes créateurs, elle est aussi celui de l'unité des citoyens et de l'humanité. Aux gens d'armes se mêlent bientôt les femmes et les servantes, les amants et les pères, les fils et les filles. Les frontières sociales cèdent à la danse, à l'humanité et à une « *allégresse universelle* ». Certes, Rousseau semble plus patriote qu'humaniste dans la mesure où il paraît faire de cette joie le privilège de la ville où il est né. Nous allons approfondir et lever cette apparente contradiction. Contentons nous ici de citer ce qu'écrit l'auteur quelques lignes plus tôt : « *quiconque aime tendrement ses parents, ses amis, sa patrie, et le genre-humain, se dégrade par un attachement désordonné qui nuit bientôt à tous les autres et leur est infailliblement préféré.* »⁹ Il ne saurait donc être question de faire du patriotisme, de la distinction des peuples, le principe même de la communauté des hommes. Bien au contraire, la fête est le moment où plus aucune préférence ne distingue les êtres humains, où leur nature règne en maîtresse.

Mais remarquons aussi que, de cette joie citoyenne universelle, de cet « *attendrissement général* », l'auteur ne peut donner une peinture, une représentation. Ils ne peuvent être ressentis par ceux dont le goût est déjà corrompu par la distinction, à tel point que la nature ne parle plus en eux, même lorsque l'artifice se tait. La fusion créatrice est donc aussi une confusion humaine. A l'inverse, les arts de la représentation pourront bien peindre l'homme vertueux et en faire un exemple, cette exemplarité même témoignera toujours en même temps de la corruption qu'elle est censée corriger. Car, en dehors de l'humaine nature qui s'unit en la fête, qui se présente en quelque sorte à elle-même pour elle-même, rien parmi les affaires humaines ne saurait valoir comme absolu. L'homme de la fête est l'humanité tout entière, sans division ; tout autre ordre qui ne respecte pas cette

singularité est non seulement artificiel, mais relatif. Aussi les modèles de vertu de la comédie, aussi bien que la dignité des images ou la spiritualité des opéras, ne sauraient stimuler les vertus sans plaire aux vices. Et, bien plus, ici le plaisir lui-même cesse d'être l'absolu de l'art, il en devient la raison d'être et la honte tout à la fois. Sans mesure et sans humanité, l'homme doit s'inventer des caractères fictifs, jouer des rôles, devenir lui-même ce comédien et cet artiste qu'il applaudit au spectacle et qui fait honte à sa société. L'amour de soi, et de l'humanité en soi, n'est plus possible, et devient nécessairement amour propre et jalousie, séduction hypocrite et tromperies réciproques. Le spectacle participe alors d'une dynamique catastrophique où la guerre de tous contre tous et de chacun contre lui-même a remplacé la simplicité du plaisir d'être homme, et où la représentation de toutes choses, des œuvres comme des personnes, a remplacé la présence à soi de l'humanité.

C'est alors que le chaos des vanités guette et ne peut effectivement être évité sans un ersatz d'absolutisme, sans un ordre artificiel, celui des institutions et des hiérarchies. Lorsque ce pas est franchi, lorsque la République ne peut plus se passer d'une aristocratie, que celle-ci soit fondée sur l'honneur ou sur la richesse, ou sur quelque autre inégalité, alors le spectacle devient légitime, adéquat à la société en laquelle se joue déjà la comédie des vertus et des vices, sans pour autant être utile ni bénéfique. Il est alors tout à fait normal, parce que cette normalité n'est plus humaine, que des spectateurs aillent assister à des représentations qu'ils n'ont pas écrites et dont ils ne sont pas les acteurs, que des comédiens dépravés donnent l'exemple aux honnêtes hommes, et que Rousseau lui-même écrive, pour les parisiens, des comédies, des drames et des ballets. Mais les genevois, dont la République est régie par l'égalité et la simplicité, ne méritent ni cet excès d'honneur ni cette indignité. A chaque stade de la corruption de l'humanité correspond un état des arts, autant que du gouvernement, et aucun exemple, aucun modèle, ne saurait maintenant franchir

ces barrières instituées. La distinction des hommes rejaille dans celles des peuples et, dans l'artifice des affaires humaines, le patriotisme devient exclusif, les gens d'armes préviennent le chaos par la guerre et Genève paraît une utopie.

Le patriotisme de Rousseau peut donc nous sembler bien suranné, notamment en ce qu'il fait dépendre les arts des mœurs et des Etats, mais nous voyons aussi qu'il ne contredit le sentiment festif de l'humanité qu'à partir du moment où celle-ci a cessé d'être entière. Ce n'est que lorsque la fête ne retentit plus dans le cœur des hommes que la représentation apparaît, qu'elle a besoin de jugements et d'expertises, de caractères plus ou moins vertueux et de hiérarchies, seules en mesure de figer la dynamique chaotique de la distinction. Dans ce sens, Rousseau nous apparaît alors défendre un ordre bien caricatural voire totalitaire, où chacun devrait recevoir de la communauté une place et une vertu, où même les pères et les filles devraient obéir aux traditions. Et, si cet ordre des mœurs a quelque valeur, il faudrait en conclure que les arts doivent le suivre et doivent éviter toute image hybride, que ce soit selon ce qu'elle représente ou selon son mode de représentation. Aux comédiens ne reviendrait que la comédie, aux peintres la peinture, aux rois la royauté et aux faquins la trahison. Mais qui s'intéresserait à de tels arts? Quel plaisir aurions-nous à nous représenter ce que nous devons être, sans qu'en même temps ne nous apparaisse ce que nous désirons honteusement?

Hybridation seconde et hybridation essentielle

Ce que condamne Rousseau, dans la comédie et dans la représentation, c'est alors cette hybridation des mœurs et des caractères. Les pères y obéissent aux fils, les femmes se montrent contre leur propre pudeur, les spectateurs éprouvent les sentiments dépeints par les comédiens et ceux-ci deviennent indispensables sans être légitimes. L'honnête

devient faquin et le traître a ses raisons, l'humanité devient l'imitation de l'humain et l'œuvre fait spectacle à son créateur. A vrai dire, si les mœurs sont plus ou moins corrompus depuis l'état de nature, il semble que ne puisse avoir de valeur qu'une société bien ordonnée, ou chaque caractère doit avoir sa place, chaque métier sa fonction et chaque art son métier, le tout étant légiféré par un gouvernement le plus juste possible, adéquat à la fois aux vertus et aux vices de chaque peuple.

Mais, si tel est l'état de fait, à quoi sert alors l'image d'une utopie festive? Car Rousseau n'est pas naïf au point de croire que Genève est restée la République des simples et des innocents. Ne conviendrait-il pas mieux de laisser aux Etats et aux institutions le soin de donner à chacun sa place, d'accorder aux artistes, comme à tout un chacun, et comme le souhaite d'Alembert, la vertu publique que leur fonction exige? Dans ce sens l'hybridation serait en effet l'ennemie de l'ordre et celui des arts eux-mêmes. Il conviendrait bien plutôt que les danseurs dansent, les poètes poétisent, les musiciens vocalisent et les peintres s'efforcent de respecter la contrainte de la surface plane du tableau. Et même, devrait-on considérer que la danse doit se donner sans musique, la peinture sans poésie ni relief, et confier l'art aux gardiens académiques. La fête nous ferait horreur, et, tout au plus devrait-elle être accordée magistralement aux peuples de temps à autres, pour que la débauche hybride s'y montre dans toute son impureté et démontre, encore une fois, combien l'ordre qui la gendarme est nécessaire et d'autant plus puissant.

Mais, au point où nous en sommes, la fête n'est pas encore, à vrai dire, le règne de l'hybride mais seulement celui de la fusion, de l'unité de chacun et de tous. Or les frontières qu'elle efface ne sont pas les clivages des sociétés instituées. Les fils ne sont pas des héritiers, les femmes sont des amantes plutôt que des maîtresses, les soldats sont des porte-drapeaux plutôt que des gens d'arme et les honnêtes hommes n'existent pas davantage que la

malhonnêteté. En effet, si la fête est incompatible avec la société des distinctions, elle est, en revanche, le complément nécessaire d'une autre sociabilité, plus amicale et plus naturelle. De cette sociabilité Rousseau donne maints exemples. A Genève les « cercles » sont ainsi des « *sociétés de douze ou quinze personnes qui louent un appartement commode qu'on pourvoit à frais communs de meubles et provisions nécessaires* »¹⁰ ; ou encore l'auteur se souvient-il d'un voyage qu'il fit parmi des montagnards chez qui « *jamais menuisier, serrurier, vitrier, tourneur de profession n'entra* », tous les habitants l'étant déjà pour eux-mêmes. Et ceux-ci trouvaient encore le temps de « *dessiner, peindre, chiffrer ; la plupart jouent de la flûte, écrit Rousseau, plusieurs ont un peu de musique et chantent juste. Ces arts ne leur sont pas enseignés par des maîtres, mais leur passent, pour ainsi dire, par tradition.* »¹¹ Les femmes genevoises ont, elles aussi, leurs sociétés, les montagnards chantent en famille. Et c'est précisément ces frontières tracées par les sentiments d'amour et d'amitié que la fête efface, et non les fonctions et les arts des sociétés institutionnalisées.

Entre les sociétés informelles et la fête, toutes gouvernées par le sentiment d'humanité, se trame alors une complémentarité profonde. La fête a un commencement et une fin, et ce qui la précède autant que ce qui la suit participe encore d'un ordonnancement du monde qui ne doit rien aux lois ni aux institutions. Lorsqu'elle règne les soldats n'y sont plus des soldats, les mères n'y sont plus des mères ni des femmes, les enfants se mêlent aux adultes. En elle les hommes rejoignent l'humanité toute entière parce qu'elle obéit seulement au temps et non au lieu. Car vient toujours un moment où chacun rentre dans sa maison, dans sa pièce, dans son quartier. La fête a duré le temps d'un non lieu. Telle est précisément sa fonction, et elle ne peut remplir cette fonction que si, avant et après, les hommes regagnent des sociétés qui, elles, ne doivent rien au temps, mais constituent une géographie ou une topique sociale. En somme, la nature humaine a horreur du vide. Elle décrit un cosmos où le temps et

les lieux se complètent sans jamais se chevaucher. La joie de la fête se retrouve alors aux moments de passage d'une société à une autre, du cercle à la famille, de la partie de campagne aux affaires, de l'atelier au plaisir partagé, et, inversement, les sociétés dans leur ensemble circonscrivent la place où la fête pourra se tenir. Le temps et l'espace se relaient et se complètent, de telle manière que nous avons alors affaire à un cosmos hybride, à une hybridation primaire, essentielle et fondatrice. Ici les hommes ne sont jamais distingués de leurs productions ni d'eux-mêmes, ni d'autrui, et la raison essentielle qui fonde la valeur de cet ordre naturel, quelles qu'en soient les techniques, est qu'il ne s'y trouve jamais ni temps ni lieu de répit. Rien ne s'y montre ni ne s'y représente car aucun espace temps n'est laissé aux loisirs et aux errances des individus.

L'enthousiasme de la représentation hybride et la joie de l'impureté essentielle

A l'hybridation des arts et des mœurs que condamne Rousseau, dès lors que la société a franchi le pas de la corruption, il ne convient donc pas tant d'opposer la fusion de l'indiscernable que l'ordre hybride de l'espace et du temps. Cette hybridité là n'est pas seconde par rapport à une distinction première, mais elle est au contraire essentielle et tout caractère isolé ne peut provenir que de sa corruption. Plus précisément, la société dégénère en Etats et l'art se distingue en arts lorsque le temps et l'espace cessent de s'hybrider, lorsque la fête et la société cessent de se relayer. Alors le passage d'une affection à une autre, d'une société à une autre, ne transite plus par la joie festive et, inversement, la fête ne connaît ni lieu ni suite. La topique sociale est fissurée, écartelée par un *no man's land*, la temporalité devient absurde. C'est alors que l'ordre hybride et absolu de l'humanité singulière cesse de régner et qu'en son lieu et son temps un autre ordre, artificiel, doit être inventé. Ici le temps et l'espace ne font plus qu'un à moins qu'ils ne se séparent à tel point qu'ils deviennent deux variables

indépendantes des affaires humaines.

L'entrée dans la salle de spectacle ou de représentation remplit pleinement ces deux conditions. En termes temporels elle se fait sur rendez-vous, et, par ailleurs, elle se tient en un lieu, en une salle de représentation. Mais encore, lorsque la porte en est franchie, chacun s'y trouve à une place donnée conformément à un temps donné. Et cet espace temps du spectacle est la condition même des arts de la distinction. Chacun se montre dans l'écart spatio-temporel qui précède le spectacle, les vanités règnent et s'exhibent; mais chacun s'oublie devant la représentation qui l'imite. Ce n'est qu'en cette rupture de l'hybridation spatio-temporelle que l'oisiveté supplée à l'occupation, et que l'imagination remplace le sentiment. Alors, le transit par la joie festive et l'humanité n'assure plus le passage d'une société à l'autre, alors les sociétés amicales ne prennent plus le relais des festivités. Un monde d'artifices devient nécessaire, et son image l'est encore davantage. La durée de la fête et la topique des sociétés doivent céder la place à l'ordre des vertus et en même temps au désordre des vices, aux particularités et aux distinctions.

Jean-Jacques Rousseau ne nous parle pas, évidemment, du numérique ni des installations hybrides que nous connaissons aujourd'hui. Cependant, si nous pouvons, grâce à ses écrits, prendre du recul face à notre propre actualité, c'est qu'il nous rappelle que l'opposition entre le pur et l'hybride n'est pas née avec les technologies électroniques, ni même avec le modernisme. Ainsi, à l'idée d'une primauté des distinctions par rapport à leur mélange, il convient d'opposer, par renversement, le caractère essentiel et quasi ontologique de l'hybridation spatio-temporelle. La spécificité d'un art, autant que d'une fonction, ne peut alors être que seconde, par corruption. Enfin, ce n'est que lorsque cette spécialisation est devenue inévitable que l'hybridation peut prendre un sens dérivé, comme aggravation de la dynamique chaotique qui, déjà, l'avait imposée. Nous avons donc affaire à deux

impuretés. L'une est seulement relative, seul un enthousiasme pour la transgression des distinctions établies peut la supporter, sans pour autant que cette transgression ne conduise à leur remise en cause. Bien au contraire, pris en ce sens, les arts hybrides ne sont que les arts purs mêlés selon l'arbitraire de l'artiste ou du commissaire d'exposition, et leurs seules valeurs tiennent des académismes dont ils transgressent les normes. Le public ne s'y trompe pas, qui tolère l'hybride et continue à admirer peintures et sculptures d'une société bien ordonnée.

L'autre impureté est, au contraire, absolue. Elle repose sur la joie plutôt que sur l'enthousiasme, sur l'union plutôt que sur le mélange. Son principe est l'unité sans faille de l'homme et de l'humanité. Ici, rien ne peut être distinct car l'acteur ne cesse d'être tout entier avec lui-même. Et cela ne signifie nullement qu'il doive rester à l'état stationnaire d'une humanité préhistorique, ou pré-technologique. La fête et la société, le temps et les lieux, l'habitent conjointement, s'hybrident sans jamais pouvoir être ni distingués ni confondus, et conduisent ainsi une dynamique utopique et achronique. C'est en réactivant cette dynamique que les arts hybrides découvrent à leurs acteurs la valeur qui les fonde.

Les conditions que la valeur de l'hybride impose

Il est alors possible de conclure que cette valeur hybride, utopique et/ou achronique impose en outre deux conditions pour se manifester. La première est, nous l'avons vu, qu'il ne saurait y avoir d'art hybride en ce sens, sans une co-appartenance du créateur et de sa création. Cela implique, en outre, qu'aucune distinction entre l'artiste et l'œuvre ne peut être établie, institutionnalisée, même lorsqu'il s'agit de rattacher *a posteriori* l'un à l'autre par le biais d'un droit d'auteur. L'œuvre d'art hybride est une possession, une expression de l'artiste autant qu'une impression sur l'artiste, et non pas une propriété légalement garantie. Il

convient alors d'ajouter que l'intégrité de l'artiste et de l'œuvre se continue dans celle de l'acteur et du spectateur. Si la production artistique ne peut être distinguée du producteur, elle ne peut être un intermédiaire entre deux subjectivités. Elle est créée comme par un seul homme, une seule humanité, en laquelle l'acteur ne se distingue aucunement du spectateur. En reprenant un vocabulaire plus contemporain nous pourrions dire qu'il ne peut y avoir d'art hybride qui ne soit interactif.

Mais, sans doute, la condition la plus significative pour que l'art hybride puisse manifester sa valeur ontologique est-elle sa qualité de présentation, en opposition à la représentation des spectacles de la distinction. Nous ne vivons pas davantage que Rousseau dans une société de nature où les États, les lois et les institutions pourraient être ignorées, et il ne s'agit pas de substituer à ceux-ci le rêve d'une imagerie naïve et vaine. La valeur de l'hybride n'est pas destinée à remplacer les académismes de tout ordre, et pour Rousseau déjà, elle n'eut jamais cette fonction. Il convient plutôt de comprendre que le cosmos spatio-temporel de la fête et des sociétés vaut comme la mesure de la légitimité des gouvernements, des lois et des règles qu'ils fixent, comme un degré zéro de l'art et de l'humanité, permettant de juger comme néfaste tout ce qui en éloigne et comme juste toute décision qui en rapproche. Dans ce sens, ce n'est pas tant l'idée théorique des arts hybrides qui est ici en jeu que leur présence pratique et effective. C'est alors en ce qu'ils échappent à la représentation, en ce qu'aucune image ne leur est adéquate si elle n'est elle-même mise en pratique, qu'ils acquièrent quelque valeur. Ainsi, les descriptions de fêtes et de sociétés que Rousseau nous donne ne procèdent pas de l'imagination imitative. Il devient vite évident que la société des montagnards ou celle des Genevois de la *Lettre sur les spectacles* sont tout autant utopiques que l'état de nature du *Discours sur l'origine de l'inégalité* est achronique. Elles ne peuvent servir de modèle pour la construction d'un mon-

de meilleur ou pour la nostalgie d'un âge d'or.

Mais, précisément, ce n'est pas là leur fonction ni leur rôle, et d'ailleurs ces images utopiques et achroniques ne jouent aucun rôle sinon d'être un moteur de l'imagination littéraire. Car, lorsque Rousseau écrit, ce n'est qu'en la co-appartenance du sens du texte, entre l'auteur et son écrit, entre l'auteur et le lecteur, que se trame l'humanité de la fête et de la société. La valeur de l'hybride se joue alors *hic et nunc* dans la présence même du texte et de son auteur. La littérature devient, sous la plume du philosophe, utopique et achronique, mais elle n'est elle-même possible qu'à la condition que le texte soit d'abord utopique et achronique, c'est-à-dire imprimé. La fête est celle que nous lisons aujourd'hui encore comme notre fête, où que nous soyons, pendant que les sociétés naturelles nous paraissent archaïques et l'étaient déjà pour les lecteurs contemporains de Rousseau. Et cela n'est possible qu'en ce que nous avons entre nos mains une édition de la *Lettre à d'Alembert*, elle-même toujours sous nos yeux et toujours inactuelle. Ce n'est qu'à la condition d'une telle pratique, dont la littérature peut être considérée comme exemplaire, que la valeur des arts hybrides peut s'affirmer. Sans aucun doute est-ce cette qualité littéraire qui fait de la photographie autant que de la musique, de l'Internet autant que de la vidéo, des moments festifs et utopiques, amicaux et achroniques qu'aucun spectacle représentatif ne saurait remplacer et qui, à l'inverse, mesure la valeur de leur légitimité.

Concluons alors que, si nous devons comprendre l'art hybride comme un dépassement de la distinction des arts, nous n'aurions finalement affaire qu'à une valeur seconde, à un engouement passager tout autant qu'ont pu l'être l'hybridation théâtrale des princesses bergères ou des machines automates. Nous croirions être de notre temps sans nous apercevoir que celui-ci est déjà révolu. Mais le détour que nous venons d'effectuer par la fête et la société rousseauiste nous montre encore qu'une valeur, positive celle-là, peut fonder le

plaisir de l'hybridation. Il ne s'agit pas de constituer une utopie théorique, de vouloir ce qu'une image idyllique nous dicte, sous prétexte que nous abolirions les clivages et les frontières. Il ne s'agit pas de remplacer les arts par l'art sans distinction, mais de maintenir, malgré toutes les représentations et toutes les vanités, la présence *hic et nunc* d'un ordre absolu où le temps de la fête et la topique des sociétés enfantent à la fois la vie et l'art. Dans ce sens, l'art hybride ne peut s'établir contre les arts établis ; bien au contraire, il les supporte et les mesure. Car, sans fête ni amitiés, ni les arts ni la société ne connaîtraient de valeur absolue, de critère pour leur légitimité. Les arts ne seraient, définitivement, que ce que les institutions leur demandent d'être, et celles-ci ne connaîtraient d'autre principe que la vanité des représentations et la jalousie des distinctions.

* Marc Tamisier - Université Paris 8
EA 4010 tamisier.marc@wanadoo.fr

NOTAS

¹ John Berger, *Enigmatiques portraits du Fayoum*, Le Monde Diplomatique, janvier 1999, p. 28

² Clement Greenberg, *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988, p. 154

³ Ibid. p. 158

⁴ D'Alembert, *Article génère de l'Encyclopédie*, in Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, pp. 208, 209

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, pp. 181, 182

⁶ Ibid. p. 66

⁷ Ibid. p. 192 (note)

⁸ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, pp. 55 et sq

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 173

¹⁰ Ibid. p. 154

¹¹ Ibid. pp. 112, 113