

Collaboration et co-création entre artistes : duo, groupes, collectifs en arts plastiques du début des années 1960 à nos jours

Cette étude est inscrite, à partir de 2018 et pour trois ans, au programme d'enseignement de spécialité d'arts plastiques au choix, en série littéraire, au titre des œuvres et thèmes de référence du baccalauréat.

Patricia Marszal, IA-IPR d'arts plastiques, académie de Lille, a coordonné *Éduquer à l'image contemporaine, 11 situations d'apprentissage en arts plastiques* (Réseau Canopé, 2015). Elle a également dirigé, en 2013, *La Question de l'objet : situations d'apprentissage en arts plastiques*, 6^e et, en 2011, *Des images aujourd'hui : repères pour éduquer à l'image contemporaine* qui invitait à poser théoriquement les repères utiles à l'analyse des images qu'elles soient artistiques, scientifiques, fixes, animées, imprimées, projetées...

Introduction

Cette synthèse multimédia :

- offre des **clés de lecture** pour engager les professeurs et élèves dans une réflexion commune et partagée autour de quelques questions et notions fondamentales inhérentes aux pratiques de collaboration et co-création entre artistes depuis 1960 ;
- forme un premier accompagnement documentaire en articulant la question centrale du cycle terminal de l'enseignement de spécialité – **l'œuvre** – aux questions sous-tendues par « **le chemin de l'œuvre** » dans des créations artistiques à plusieurs ;
- aborde également des problématiques du **faire œuvre** à partir des liens que peuvent entretenir les pratiques artistiques collaboratives et co-créatrices entre artistes avec les autres entrées du programme. En effet, s'il est propice d'investiguer cette question à partir des diverses étapes d'élaboration et de réalisation d'une œuvre spécifique ou plus globalement d'un ensemble de créations, il est aussi intéressant de situer les continuités ou les ruptures entretenues par ce type de démarches collectives ou en duo avec les notions traditionnelles d'œuvre et d'auteur.

Cette synthèse pose les premiers grands jalons utiles à situer des enjeux contemporains des collaborations et co-créations entre artistes, en duos, en groupes, en collectifs. Elle soulève diverses problématiques qui, sans être exhaustives, favorisent une approche structurante de cette riche question. Celle-ci ne se confond pas avec une étude encyclopédique. Elle permet d'interroger, sous l'angle particulier des créations dites « à plusieurs », l'étude de l'évolution des statuts de l'auteur et de l'œuvre d'art, ce en quoi ils sous-tendent une transformation des formes et de l'idée de création artistique. Elle interroge en premier lieu, **le chemin de l'œuvre**, c'est-à-dire le processus qui mène de la conception à la monstration ou à la diffusion dans le contexte de créations à plusieurs. Cette ressource et une publication imprimée (à paraître en décembre 2017) se complètent mutuellement.

Il s'agit tout d'abord, dans cette partie du programme de terminale « Le chemin de l'œuvre », de questionner, dans une dimension historique, ce qui dans **les modes de monstration et de diffusion** permet d'appréhender, au détour des années 1960, les actions collectives et les représentations articulant notamment l'art et la vie à travers les pratiques performatives. Des collectifs ont en effet collaboré au sein d'actions qui brouillent les catégories d'œuvres, les genres artistiques et qui convoquent souvent des gestes prosaïques pour créer.

Les autres questionnements du programme ne sont pas perdus de vue. Ainsi « **L'œuvre, filiation, rupture** » pose la question de l'auteur qui est enrichie et redéfinie par des pratiques plurielles,

associant plusieurs créateurs ou duos d'artistes dans la vie et dans l'art. La pluripaternité exercée par des auteurs multiples, parfois dissimulés derrière des logos ou des emblèmes, participe aussi à une critique sociale par l'art. Adoptant à dessein des postures d'entreprises ou de sociétés, certains collectifs interrogent les modèles économiques, permettant, sous cet angle, d'éclairer les questions qu'il est possible d'aborder dans « **L'œuvre, le monde** ». Plus polémique et politique encore, le collectif s'inscrit aussi dans une filiation avec des pratiques rituelles proches des formes de primitivisme.

La dernière partie envisage la collaboration entre des artistes appartenant à des domaines divers éprouvant le besoin de s'associer ponctuellement afin d'enrichir l'acte artistique dans un champ plus élargi de dialogue, de correspondance ou de complémentarité des langages. Elle peut s'articuler à nombre de dimensions abordées par « **L'espace du sensible** ». La conclusion ouvre des perspectives dans une conception ouverte des modes participatifs.

Collaboration et co-création entre artistes : définitions et différences avec la tradition de l'atelier

Tradition de l'atelier vs collaboration et co-création

Si les pratiques artistiques convoquent de longue date les démarches collaboratives, notamment à travers les ateliers actifs dès la Renaissance, la figure installée au XIX^e siècle de l'artiste démiurge et solitaire se voit malmenée par le développement, au cours du XX^e siècle, des groupes, associations, familles, collectifs d'artistes, qu'ils s'inscrivent dans la formation de mouvements dadaïstes, surréalistes, issus du Bauhaus ou qu'ils s'exercent à plusieurs mains occasionnellement. Avec les avant-gardes, des groupes de créateurs inventent de nouveaux modes de vie et de production qui conduisent à envisager des formes de partage de la conception, des savoir-faire, de la diffusion participant ainsi d'un processus évolutif de l'acte de création.

Collaborer n'est pas nécessairement co-concevoir et co-créer

Les pratiques collectives d'artistes émanent très tôt des grands ateliers de productions artistiques pour répondre à l'afflux de commandes nombreuses. Les grands maîtres européens du XVI^e et XVII^e siècles, tel Rubens, s'entourent déjà de spécialistes de la nature morte, de la peinture animalière, des sujets militaires, collaborateurs plus ou moins connus, pour entretenir de véritables entreprises au service des commanditaires religieux ou civils. Les trois frères Le Nain s'associent pour réaliser des peintures dont les historiens ne parviennent pas encore à identifier la signature. Jérôme Bosch commence à travailler dans l'atelier familial à Hertogenbosch avec son père, ses frères et ses neveux.

Si les pratiques collectives ne sont donc pas nouvelles, elles ont principalement répondu à la nécessité de produire beaucoup, en peu de temps, avec une maîtrise de tous les sujets. Dans les « ateliers » contemporains de Jeff Koons ou de Wim Delvoye, l'artiste reste le concepteur d'une œuvre essentiellement réalisée par des assistants qualifiés. Souvent signées d'un seul, ces œuvres ne sont pas revendiquées comme collectives.

Quelques jalons historiques

Les années 1960 : un moment charnière autour des pratiques performatives

À partir des années 1960, à travers des modes d'engagement multiple (social, éthique, politique), la figure unique de l'auteur tend à s'effacer au profit d'une [singularité collective](#) propice à une époque marquée par les utopies. Des communautés de pensée s'expriment à travers des communautés d'actions, notamment artistiques.

Si la participation du spectateur est de plus en plus sollicitée, du côté des créateurs l'absence souvent recherchée de hiérarchie entre les artistes, entre les arts, concourt à redéfinir autant la notion d'œuvre que celle d'auteur. Robert Filliou du mouvement Fluxus fait ainsi valoir que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Désir de non-hiérarchisation entre les créateurs et parfois entre les arts ; gestes et manifestations de « singularité collective »

Si les origines de Fluxus sont confuses, c'est George Maciunas qui baptise le mouvement lors de sa rencontre avec La Monte Young à la New School of Social Research de New York en 1960. La première manifestation Fluxus se déroule en Allemagne en 1962 à Wiesbaden ; puis Copenhague, Paris, Düsseldorf suivis du Festival of Misfits organisé par Daniel Spoerri, avec Robert Filliou, Ben Vautier, Emmett Williams, Robin Page...

George Brecht définit Fluxus par une communauté d'individus éparpillés et « dissemblables dans leur personnalité et leur travail » mais dont « l'approche humaine est sensiblement la même, pour combattre dur contre l'immense stupidité, tristesse et absence de sens qui font la plaie de notre vie » (in A. Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, 1988). À travers les actions Fluxus, on assiste à une célébration de la vie où chacun occupe une place indéterminée à partir de simples protocoles telles les *Variations sur un poulet*, proposées par Dick Higgins en 1958.

Performances et happenings ou comment ces pratiques ont engagé du collectif dans l'art

Le happening : une hétérogénéité des langages artistiques, des moyens et des formes sollicités

Roselee Goldberg décrit la [performance](#) comme « faisant librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projections de diapositives, et narration – les déployant dans toutes les combinaisons imaginables » (*La Performance, du futurisme à nos jours*, 2000).

Performances et happenings se développent au même moment dans un souci d'exprimer un changement des langages artistiques dans un contexte de bouleversements, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Dès les années 1950, le terme « [happening](#) » apparaît imprimé dans la revue *Anthologist* décrivant une pièce *Le Démon*. Son sous-titre : « Quelque chose qui doit se passer, un happening ». Allan Kaprow l'utilise en avril 1957 lors d'une exposition de ses environnements à la ferme de George Segal dans le New Jersey. Il s'agit alors de happenings qui introduisent une dimension temporelle. Pourtant, dès 1954, le groupe Gutai rassemble une quinzaine d'artistes autour de Jirō Yoshihara. Celui-ci finance le mouvement, en écrit le manifeste publié en 1956 et fonde un musée en 1962 : la Pinacothèque Gutai.

Kaprow reconnaît l'antériorité du happening chez ces artistes nippons. Cependant, John Cage avait déjà organisé, en 1952, un *event* au Black Mountain College. Au-delà du caractère événementiel et du lien entre l'art et la vie développés par les artistes performeurs, c'est bien le travail collaboratif et l'hétérogénéité des moyens et des formes visuelles ou plastiques qui réunissent une combinaison d'éléments de natures diverses : actions, objets, sons et corps ; ceux des artistes comme ceux des

spectateurs. Il s'agit bien d'un art de l'ici et maintenant, même si la majeure partie du corpus est désormais visible à travers des traces photographiques ou vidéo.

L'exemple de *18 Happenings in 6 Parts*

Dans *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow, qui a lieu en 1959 dans la galerie Reuben de New York, les spectateurs ont reçu des instructions qui définissaient leur rôle ainsi que celui des participants : « L'espace était cloisonné de parois de plastique constituant des pièces... Kaprow parlait et jouait d'un instrument de musique, Rosalyn Montague parlait et marchait. Shirley Pendergast et Janet Weinberger marchaient et jouaient d'un instrument de musique. Lucas Samaras marchait, parlait et jouait d'un instrument de musique et Robert Whitman parlait, marchait et jouait à un jeu ; quant à Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, Lester Johnson, Alfred Leslie, Jay Milder, George Segal et Robert Thompson, ils peignaient des toiles vierges tendues dans des cloisons... Lorsque le tocsin tinta deux fois l'ensemble des actions avaient duré près d'une heure et trente minutes selon le canevas de Kaprow, comme il l'avait souhaité. » (A. Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, 1988)

Des collaborations entre les arts : l'hétérogénéité et les gestes ordinaires sont aussi des qualités

L'hétérogénéité des acteurs assure le caractère imparfait du happening tel que le définit Claes Oldenburg, bien que *Ray Gun*, *Theatre Store Days*, *Nekropolis*, *Autobodys*, *World's Fair*, *Washes*, présentés à partir de 1962, ne soient pas dénués de scénario ou de script. Ces performances occupaient des lieux aussi divers que son atelier-magasin The Store, mais aussi un parking, une cinémathèque, des bureaux ou une piscine, élargissant ainsi les espaces de monstration et contribuant ainsi à redéfinir le champ de l'action artistique et des publics, dans l'esprit des *Combine Paintings* de David Rauschenberg. Ce dernier s'entoure, lors de ses expériences à la Judson Church de New York, de professionnels de la danse et du spectacle. Cette nouvelle conception de la danse composée de gestes ordinaires, de mouvements quotidiens, lutte contre la notion de spécialisation peu compatible avec la philosophie de l'art et la vie propre à John Cage. Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Carolee Schneemann participent à cette aventure du Judson Dance Theater.

Reconfigurations dans les années 1970-1980

Émergence de duos, de couples d'artistes, de familles et de fratries

Les années 1970 et 1980 voient émerger, ou du moins se démultiplier et s'affirmer, les duos d'artistes : en couple, en fratrie ou de nature amicale, des associations se forment dans un contexte de libéralisation des mœurs en élargissant la notion d'atelier. Dès 1961, Christo et Jeanne-Claude créent leur première œuvre, *Dockside Packages*, en installant des barils de pétrole dans le port de Cologne, même si, à l'époque, celle-ci reste signée du seul Christo.

On ne peut s'empêcher d'évoquer un précédent historique et emblématique, celui d'Auguste Rodin et Camille Claudel, qui œuvrent ensemble pour la création de *Frère et Sœur*, signé de Rodin en 1890 dans un contexte de commande qui demeure encore très personnel. Certains couples sont si fusionnels qu'il est impossible de savoir quelle est la part de chacun. Gilbert Proesch et George Passmore (« Gilbert & George »), entretiennent, à dessein, la confusion à cet égard.

Dans cette conception, d'autres collaborations de nature familiale se tissent progressivement : les frères Jake et Dinos Chapman, les frères Erwan et Ronan Bouroullec, les frères Doug et Mike Starn... Quant à Gilbert & George, Pierre et Gilles, Aziz+Cucher, Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, Bernd et Hilla Becher, Mrzyck et Moriceau, Ilya et Emilia Kabakov, Marina Abramovic et Ulay, Anne et Patrick Poirier, Eva et Adèle, ils forment des associations amoureuses. Fischli et Weiss, Dubossarsky et Vinogradov, Dewar et Gicquel entretiennent des liens d'amitié.

Il est à noter que de nombreuses compagnes d'artistes associées dès les origines au travail artistique

n'ont vu leur nom apparaître que très tardivement. C'est le cas de Coosje Van Bruggen, Emilia Kabakov ou Jeanne-Claude, révélant les obstacles d'une société qui peine à accorder une place aux femmes même dans le milieu de l'art.

Jeu avec les ambiguïtés

La collaboration ou l'association de plusieurs auteurs à l'œuvre créent un trouble quant à l'identification des rôles de chacun. Certains cultivent cette ambiguïté comme Gilbert & George qui travaillent tous deux depuis 1967 dans le quartier bangladais de l'East End de Londres dans un studio peuplé d'assistants chinois œuvrant aux scanners et aux ordinateurs.

Depuis 1971, ils collectent des images de presse, classées par thèmes : manifestants, violeurs, attentats, homosexuels, clochards, religion... pour réaliser de grandes compositions photographiques colorées très controversées tels des vitraux contemporains (voir *Ginkgo* sur la planche iconographique). Même les médiums restent opaques. Ils déclarent : « Il n'y a pas de collaboration, G & G c'est deux personnes et un seul artiste. » Dans leur performance, *Living Sculpture*, datant de 1969, ils se présentent comme des sculptures vivantes. Dans leur double portrait *George by Gilbert & Gilbert by George*, la mise en abyme est de mise. Jusqu'à leurs prénoms qui résonnent comme « Dupont et Dupond ». Le travestissement permanent leur permet de jouer un devenir autre dont chacun échange les rôles. Leur homosexualité, leur alcoolisme, leur rencontre à la St Martin's School lorsqu'ils décident d'utiliser leur propre corps comme matériau les amènent à brouiller les lignes pour mieux les dépasser.

Pratique du « cache-cache » et faux-semblants

F/West l'abréviation des noms de deux artistes Peter Fischli et David Weiss. David, décédé en 2012, était un ancien hippie musicien dans un groupe zurichois underground : Migros. Peter est un ancien punk. Artistes du dérisoire et de l'universel, ils collaborent en 1979 avec une série de saucisses, la *Wurstserie*, pour détricoter toutes les oppositions traditionnelles travail/loisir, fiction/réalité, kitsch/beauté, banal/sacré... Dans leur production, aucun trait ne peut être attribué à l'un ou à l'autre. Ils déplacent la figure romantique du génie artistique.

Frederiecke van Lawick et Hans Müller, nés en 1958 et 1954, cultivent une identité hybride. Lawick/Müller jouent de l'altérité du couple pour contrarier la notion d'identité, de style ou de facture individuelle. Dans leur autoportrait de la série *La Folie à deux*, portraits de duos d'artistes (voir l'un d'entre eux sur la planche iconographique), ils opèrent une transformation progressive de leurs portraits respectifs en 16 photographies numériques laissant apparaître un trouble chez le spectateur à la recherche de l'équilibre instable au sein duquel les traits de Frederiecke se fondent dans ceux de Hans comme pour faire apparaître l'image de leur progéniture hypothétique.

« Le fantasme de l'homme nouveau se dresse de nouveau devant nous, généré par les sciences dites de la vie, qui s'articulent dans le discours public autour des possibilités de la biotechnologie et de l'intelligence artificielle. » (in C. Gattioni et Y. Vigouroux, *La Photographie contemporaine*, 2002).

Par cette phrase, les artistes questionnent la fabrication des nouvelles images, notamment numériques, autant que l'avènement d'un homme nouveau aidé par les progrès scientifiques. Comme si les prospectives virtuelles rejoignaient la réalité de nouvelles créatures telle celle inventée au XIX^e siècle par le docteur Frankenstein. Dès leur rencontre, ils prennent pour objet et pour sujet leur propre image jouant des combinatoires proposées par le morphing et font surgir l'homme générique, comme Aziz et Cucher dans leur série intitulée *Dystopia* de 1994. Disparition des sexes, anonymat, confusion des genres, autant de questions soulevées par ces artistes que notre société actuelle traverse dans le flux du développement de nouveaux modes de vie, de nouvelles compositions familiales, d'enjeux éthiques et sociétaux.

Développement de modalités polymorphes dans le courant des années 1990

Au-delà des entités doubles, se développent les collectifs d'artistes de composition très variée, comme l'explique Béatrice Gross dans sa « Brève histoire du collectif d'artiste(s) depuis 1967 » (*Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 11, 2010). Certains sont de véritables entreprises, structures de production, redéfinissant d'emblée la représentation convenue de l'auteur. La signature commune est l'un des signes du collectif le distinguant de la collaboration en tant que telle qui associe souvent plusieurs compétences distinctes. Perdurent également les ateliers « ruches » tels que ceux de Takashi Murakami, Damien Hirst, Wim Delvoye ou Jeff Koons qui préservent néanmoins la signature du concepteur.

Dès 1995, [l'Atelier Van Lieshout](#) fonctionne comme une entreprise composée d'une vingtaine de personnes aux compétences variées : architectes, artistes, ouvriers qualifiés dans les domaines du bois, du métal, de la résine. Leurs productions évoluent aux confins du design, de l'architecture et de l'art contemporain tout en cultivant une bonne dose d'humour.

Le statut de l'auteur, de l'œuvre, de l'art dans les créations à plusieurs

Auteur réel, anonyme ou fictif

Au sein du collectif d'artistes, l'identité peut se révéler individuelle ou plurielle. Bernadette Corporation est l'entité collective de John Kelsey & Emily Sundblad, parfois à géométrie variable. Née dans la mode underground, elle produit des performances, de la littérature, des films. Le collectif peut prendre une identité fictive : Reena Spaulings tire son nom de l'héroïne du roman éponyme. Artiste inventée, elle ouvre en 2004 sa propre galerie, Reena Spaulings Fine Art qui expose les productions collectives ou individuelles des deux membres principaux de Bernadette Corporation.

Le rôle et la figure de l'artiste

Les années 1970 sont également marquées par l'émergence de nouveaux espaces de création plus flexibles et d'interactions entre les domaines et les registres typiques des années libertaires. Dans de nombreux champs de la création, des groupes se créent tels que Ant Farm aux États-Unis, MVRDV (groupe pluridisciplinaire hollandais), Archigram (groupe anglais s'exprimant à travers une revue), Coop Himmelb(l)au (groupe d'architectes autrichiens, mot à mot « coopérative bleue ciel » ou « construction spatiale »...).

La composition d'un collectif peut varier avec le temps : mésentente, séparation, décès d'un de ses membres peuvent affecter l'entité. Par exemple, deux des trois membres du collectif canadien General Idea, Felix Partz et Jorge Zontal, ont disparu en 1994, seul demeure AA Bronson (voir *AIDS* sur la planche iconographique).

Art & Language, fondé en 1967 à Coventry (Royaume-Uni) par Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin et Harold Hurrell, s'appuie sur *Le Journal de l'art conceptuel* lancé en mai 1969. En 1971, se greffent au groupe Ian Burn et Mel Ramsden puis Philip Pilkington, David Rushton et Charles Harrison. À partir de 1976, les départs successifs réduisent peu à peu le collectif au binôme Baldwin et Ramsden dont on ne parvient pas à connaître les rôles respectifs. La localisation du groupe n'est pas plus aisée : ALUK (Art & Language United Kingdom), ALNY (Art & Language New York) auquel s'associe Joseph Kosuth ; Oxford, aujourd'hui. Cependant, c'est la première fois

qu'une communauté artistique signe sous un label unique mettant ainsi tous les protagonistes sur le même plan d'égalité dans la lignée de l'Internationale situationniste. Usant de langages hybrides et introduisant le texte comme élément plastique, Art & Language participe à la déconsécration de l'artiste comme génie singulier et authentique à travers des pratiques critiques (voir exemple sur la planche iconographique).

L'Atlas Group, fondé en 1999, poursuit une démarche conceptuelle en archivant des traces de la guerre du Liban entre 1975 et 1991 et en les publiant sur internet entre 1989 et 2004. La genèse auctoriale devient d'emblée source d'interrogations et de déplacement des représentations.

Le groupe UNTEL

La Boîte UNTEL (voir la « Boîte » sur la planche iconographique), à la fois édition (multiple) et exposition en kit, permet de plonger au cœur de l'œuvre d'UNTEL (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers), actif entre 1975 et 1980. En proposant des actions qui interrogent la poésie invisible de la vie quotidienne en milieu urbain avec humour et esprit critique, UNTEL utilise les modes d'expression qui entourent le public et qui influent sur son comportement. L'œuvre se place à l'intérieur du champ social, politique et économique et prend naissance sur le pavé parmi la foule qui se questionne. Leur projet s'accompagne très tôt d'une volonté de faire l'état des lieux et d'archiver avec précision chaque expérience pratiquée. Ils utilisent tous supports et modes d'expression accessibles : photographies, sérigraphies, textes, films, enregistrements sonores, environnements, gestes, actions corporelles, objets fabriqués, etc. L'ensemble de ces archives a permis la conception et la réalisation de cette boîte. Cet exercice critique de l'art s'accompagne d'actions sociales, de tracts, d'activisme.

Les réseaux sociaux actuels montrent cette nécessité qui oscille entre la sphère privée et la sphère publique. Ainsi certains collectifs prennent des noms de personnes morales et non physiques :

C'est le cas de ABR Stuttgart (formé en 1984 à Stuttgart par René Straub, Gerrit Hoogerbeets et Harry Walter), Art in Ruins (formé en 1984 à Londres par Glyn Banks et Hannah Vowles), BP (fondé en 1984 par Richard Bellon, Renaud Layrac et Frederik Pohl), General Idea (formé en 1984 à New York et Toronto par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal), Group Material (formé en 1979 à New York par Douglas Ashford, Julie Ault et Félix Gonzales-Torres), Information Fiction Publicité (IFP, formé en 1984 à Paris par Jean-François Brun et Dominique Pasqualini), Stille Helden e.V (formé en 1982 à Hambourg par Ute Meta Bauer et Suzanne Homann).

« Ce n'est plus exclusivement l'image de l'artiste producteur d'objet d'art, mais celle aussi d'un bureau de réflexion, qui peut intervenir à tous les niveaux de cette société du spectacle qu'est devenu le monde actuel et dans laquelle chacun joue un rôle en fonction d'un modèle social attribué... Leur nom apparaissant comme un emblème ou un signe, joue de cette nouvelle spécificité : le nom enseigne produisant du sens, se suffit à la limite à lui-même et peut être avancé comme œuvre. » (in Jérôme Sans, *Des emblèmes comme attitudes*, 1988).

Une absence de hiérarchisation entre les genres et les médiums

La multidisciplinarité : une des clés de voûte des créations à plusieurs

Une tradition multidisciplinaire se prolonge aujourd'hui, dans la lignée des expériences du Bauhaus, qui réunit des collaborations entre artistes issus de domaines différents : danse, son, spectacle vivant, cinéma, vidéo... nourrissant les formes de théâtre post-dramatique actuelles.

Dans l'héritage de Fluxus et par l'usage de la performance de plus en plus présente dans le spectacle vivant, le Wooster Group naît à New York. Le [Grand Magasin](#), compagnie fondée dans la banlieue parisienne en 1982 par Pascale Murtin et François Hiffler, rejoints par Bettina Atala,

s'inspire du cinéma, de la performance, des mondes numériques. Des formations musicales mêlent également les genres. Des chorégraphes et des plasticiens collaborent aussi ponctuellement. C'est le cas de Josef Nadj et de Miquel Barceló pour *Paso Doble*, vidéo performance d'un spectacle joué à l'occasion de la soixantième édition du Festival d'Avignon en 2006 (voir planche iconographique) rappelant les actions du groupe Gutaï dans le Japon des années 1950 (ex. : *Lutte dans la boue* de Kazuo Shiraga, 1955).

Rassembler des compétences issues de domaines divers au service d'un projet commun

Cette approche permet également de travailler l'entrée de programme dédiée à « L'espace du sensible », notamment en ce qui concerne les conditions de perception du regard du spectateur.

L'exemple des collectifs d'artistes plasticiens et de théâtre

Giovanni Lista recense, dans son ouvrage anthologique *La Scène moderne* (1997), les expériences de théâtre d'artiste dont le concept prend naissance avec L'Arte Povera. Il y décrit comment des pratiques aussi variées que celles de Daniel Buren, Jean Dubuffet, Gérard Garouste, Jean-Paul Chambas, Arman, Bernar Venet, Jacques Monory, Ilya et Emilia Kabakov ou Jan Fabre se sont frottées à l'expérience du théâtre vivant.

Il y distingue deux démarches : celles des peintres ou des sculpteurs qui sont associés à un metteur en scène pour concevoir la scénographie et celles des artistes qui assument la paternité totale de l'œuvre représentée. On connaît les participations des artistes du début du XX^e siècle à la scène théâtrale ou de ballet : Picasso, Dalí, les soirées futuristes... Cette forme d'expression émerge à un moment où le happening et la performance tendent à s'essouffler. Des artistes plasticiens se livrent alors à des expériences de nature théâtrale qui nécessitent la collaboration avec d'autres créateurs chorégraphes, compositeurs, écrivains. Assumant parfois toutes les responsabilités d'auteurs comme Jan Fabre mais souvent à la recherche de nouvelles aventures créatrices dépassant le champ de leur vocabulaire artistique, ils élargissent la définition de l'œuvre en expérimentant les notions d'espace, de temporalité, de mobilité, d'actions à vivre dans un instant donné propre au théâtre, d'interaction avec les spectateurs, d'accident possible...

Conclusion

Les pratiques de collaboration ou de co-création entre artistes participent à l'évolution des formes artistiques qui interrogent désormais tous les champs d'activités humaines empruntant à tous les registres de production ou de pensée. Si la représentation classique de l'artiste – auteur d'une œuvre pérenne, tangible, échangeable ayant une valeur marchande – tend à se déliter, c'est peut-être pour mieux inscrire l'acte artistique dans le champ social, brouillant toutes les pistes convenues d'une culture savante patrimoniale, accordant à l'acte de création une véritable dimension critique du monde contemporain.

Désormais, la collaboration s'ouvre à une dimension élargie, celle du public même qui participe à l'élaboration de l'œuvre variable, combinatoire, véritable *work in progress*. En plus du développement de cet art participatif, d'autres axes sont à investiguer :

- l'émergence de nouvelles pratiques « à plusieurs » liées au numérique (technologies, processus, concepts). On constate en effet la constitution de collectifs de création numérique (plus ou moins pérennes et pouvant varier au gré des projets) ;
- les contextes particuliers de certaines œuvres collaboratives, tel celui de l'espace public ou, plus largement, celui de la mondialisation qui suscite des réflexions collectives fructueuses ;
- les pratiques singulières développées dans le cadre d'œuvres collaboratives ou coopératives : pratiques de la conversation, de la conférence-performance, etc.

Autant de singularités du travail à plusieurs qui ont renouvelé en profondeur les processus de création et les œuvres elles-mêmes depuis des années 1960, et dont le caractère expérimental n'est aujourd'hui pas encore épuisé.

Glossaire

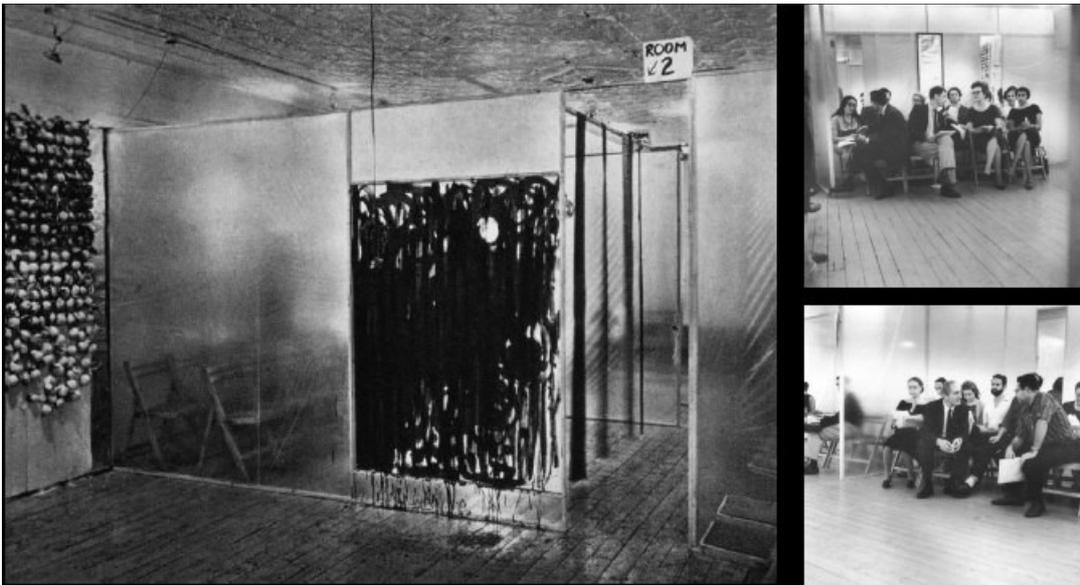
- **Co-conception** : manière de concevoir en s'appuyant sur la contribution de plusieurs personnes toutes impliquées à des degrés divers dans le processus d'innovation, utilisée notamment dans le co-design.
- **Co-construction** : implication d'une pluralité d'acteurs dans l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet ou d'une action avec l'idée d'interactivité, il existe une variété des usages, car le terme est mobilisé dans des contextes diversifiés.
- **Co-création** : les pratiques de co-création se distinguent des pratiques de type participatif (participation du spectateur) au sens où elles réunissent plusieurs artistes (appartenant ou non à la même discipline) pour créer une œuvre commune, ou bien au sens où un artiste conduit avec d'autres (pouvant ne pas être des artistes) un projet artistique. Dans une pratique de type participative, le spectateur intervient dans un cadre préalablement défini par l'artiste sans pouvoir le modifier. À l'inverse, travailler en co-création repose sur un « partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste » (Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, 2011).
- **Collaboration** : étymologiquement, le mot vient du latin *co* (« avec ») et *laborare* (« travailler »). Il désigne un processus par lequel deux ou plusieurs personnes ou organisations s'associent pour élaborer une œuvre commune (du dessin à la performance) ou un projet artistique commun (revue, exposition, etc.) suivant des objectifs partagés. Les collaborations peuvent s'effectuer dans des temps synchrones ou non et depuis plusieurs lieux (voir, par exemple, les pratiques en réseau). Aujourd'hui, certains artistes préfèrent à ce terme celui de « co-création » ou encore celui de « coopération », qui leur paraît mieux mettre en évidence la réalisation d'une œuvre commune, le terme latin *opere* renvoyant à *opus*, « œuvre ».
- **Collectif** : les associations d'artistes, au sens moderne du terme, existent depuis le début du XIX^e siècle sous des formes diverses correspondant à des enjeux variés (confréries, villages et colonies, sociétés d'artistes, communautés, clubs, écoles, groupes, mouvements, etc.). L'usage du terme « collectif » (dans le sens « un collectif d'artistes ») se répand à la fin du XX^e siècle pour désigner des regroupements d'artistes aux objectifs eux aussi divers mais dont le point commun pourrait être d'affirmer la force de l'action et du projet collectifs avant la singularité des membres le constituant. Exceptionnellement, un artiste travaillant seul peut se désigner comme un collectif au sens où il se donne pour objectif d'affirmer une position artistique indépendante de l'individu qui le compose. Les collectifs peuvent avoir des pratiques et des objectifs variés : créer des œuvres ou des événements à plusieurs, exposer ensemble, partager les frais de monstration, partager des espaces, des positions idéologiques, politiques et/ou esthétiques, etc.
- **Interdisciplinarité** : interaction entre plusieurs spécialistes et entre plusieurs disciplines pour travailler un domaine de la connaissance, un fait, un savoir complexe qui – a priori – ne peut être circonscrit à un seul domaine ou un seul champ du savoir scolaire. Dialogue et échange de connaissances, d'analyses, de méthodes entre deux ou plusieurs disciplines. La démarche implique une coopération entre spécialistes dans des temps partagés. L'interdisciplinarité est sans doute à saisir comme évolutive et intégrative. Elle peut se concevoir comme une méthode d'enseignement. Dans ce cas, les objets d'étude et les contenus sont pensés comme globaux : un problème, une question, une problématique sont

- présentés sous divers angles d'approches portés par plusieurs disciplines.
- **Pluridisciplinarité** : rencontre autour d'un thème ou d'une question mis en partage, associant les spécificités de concepts, de savoirs et de méthodes de chacune des disciplines associées. Addition de connaissances et de compétences disciplinaires pour résoudre un problème. La démarche peut associer différents domaines tout en laissant le travail isolé possible pour chaque domaine associé.
 - **Transdisciplinarité** : dépassement d'un objet d'étude ou d'un champ du savoir au-delà de ses conceptions dans une discipline ou un groupe de disciplines. Par essence, la transdisciplinarité s'oppose à la division des savoirs et des problèmes en disciplines isolées. Une démarche transdisciplinaire construit ses contenus, définit ses méthodes, à partir d'une question explicite ou d'un objet d'étude réel.

Les happenings

Le happening est un terme anglais signifiant « événement ». C'est une action à porte artistique. Les happenings se développent dans les années 60. Mais dès le milieu des années 50, certaines expérimentations des **David Tudor, John Cage, Robert Rauschenberg**, les laissent présager. Les *happenings* impliquent plusieurs intervenants, **artistes de disciplines diverses, ou non artistes**, dans la multiplication et l'entrechoc d'actions totalement hétérogènes, volontiers provocatrices, exemptes de toute cohérence narrative ou intention illustrative. Ils provoquent souvent l'implication directe de leur « public », censé alors cesser d'en être un. Faisant place à l'improvisation, nombre de *happenings* ne s'en développent pas moins à partir d'intentions et principes préalablement fixés, souvent avec une portée conceptuelle. Parfois considérés comme partie prenante de la démarche générale de l'art-performance, on peut toutefois souligner que les *happenings* présentent **une dynamique de débordement collectif**, quand la performance s'attachera plus précisément à des actions plus concises et circonscrites, avec l'objectif d'une production signifiante plus déterminée et fulgurante.

Au risque de se voir opposer de très puristes démentis, **Fluxus** peut être considéré comme un réseau d'artistes ayant œuvré dans le sens plus général des *happenings*. Mais cela en trouvant une couleur spécifique, expérimentale, dans les caractéristiques d'avoir été très international, avec des effets de résonances épisodiques et elliptiques, et d'avoir connu la participation d'une forte proportion de **musiciens et compositeurs (John Cage, La Monte Young, Yoko Ono)**, enclins à des approches sur partitions. Au sein de *Fluxus* se cultivèrent les renversements conceptuels par lesquels **tout est art, et rien n'est art**, non sans écho à **Marcel Duchamp** et ses *ready-mades*.



- 18 *Happenings in Six Parts*, octobre 1959 - Salle 2 et photos des artistes.

COLLABORATION ET CO-CRÉATION ENTRE ARTISTES :
DUO, GROUPES, COLLECTIFS EN ARTS PLASTIQUES DU DÉBUT DES ANNÉES 1960 À NOS
JOURS.

ALLAN KAPROW (1927-2006), ARTISTE AMÉRICAIN

Allan Kaprow entame des études d'art en 1943. Il étudie notamment la Peinture dès 1947, avec Hans Hofmann, et l'Histoire de l'Art dès 1950 avec Meyer Shapiro, professeur devant lequel il soutient ensuite une thèse sur le peintre Piet Mondrian (1872-1944). Il est l'un des fondateurs de la Galerie Hansa à New York en 1952 et il enseigne à l'Université dès 1953.

Marqué par l'Action Painting de Jackson Pollock (1912-1956), il expose des peintures abstraites en 1957. Il suit également les séminaires de John Cage (1912-1992) entre 1956 et 1958 et y rencontre de nombreux artistes.

**“SLIDES WILL BE SHOWN.
TAPE RECORDED SOUNDS,
PRODUCED ELECTRONICALLY,
WILL COME FROM FOUR
LOUDSPEAKERS. FROM THESE
THERE WILL BE HEARD AS
WELL A COLLAGE OF VOICES.
THERE WILL BE LIVE SOUNDS
PRODUCED. WORDS WILL BE
SPOKEN. HUMAN ACTIONS
WILL OCCUR OF DIFFERENT
BUT SIMPLE KINDS.”**

Excerpt from the original poster for "18 Happenings
in 6 Parts" by Allan Kaprow, October 6, 6, 7, 8, 9, 10,
1959 at The Reuben Gallery, 67 4th Avenue, New York,
New York; Photo: M.A. 9-8333

© Allan Kaprow. Reprinted by permission of the
Allan Kaprow Estate, The Getty Research Institute, Los Angeles, California (2008).

- *18 Happenings in six Parts*, octobre 1959 - Affiche recréée lors de la réinvention en 2008 pour le LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions).

18 HAPPENINGS IN 6 PARTS - 1959

Ce "happening" (événement en train de se produire) scénarisé par Allan Kaprow en 1959 (l'artiste a 32 ans) marque la date de naissance officielle de ce type d'art et institue l'adoption du terme, même si cette pratique et ce terme sont antérieurs.

En septembre 1959, des invitations sont envoyées à un public choisi pour la manifestation qui va se dérouler à six reprises ; Sur le carton, il est précisé aux invités : *"you will become part of the happenings ; you will simultaneously experience them"*.

A leur arrivée au deuxième étage de la Galerie, les spectateurs se voient remettre des instructions précises (programme et 3 cartes agrafées) : *"La manifestation est divisée en six parties (...) Chaque partie contient trois happenings qui se produisent à la fois. Le début et la fin de chacun seront signalés par une cloche. A la toute fin, deux coups de cloche seront entendus (...) Il n'y aura pas d'applaudissements après chaque happening mais vous pourrez applaudir après le sixième si vous le souhaitez"*. Les spectateurs sont également invités à ne pas fumer, ni sortir pendant la manifestation.



– 18 Happenings in Six Parts, octobre 1959.

Ces instructions définissent également le placement des spectateurs et le moment de quitter leur siège afin de se déplacer successivement dans les trois espaces qui divisent la galerie. Ces déplacements ont pour but de leur faire vivre une expérience différente et unique selon le point de vue adopté dans chacun des espaces et la sélection des happenings au déroulement simultané, mais également de les faire participer à l'oeuvre par leur présence colorée, leurs bruits et surtout leur déambulation.



- 18 Happenings in Six Parts, octobre 1959 - Allan Kaprow à la flûte, accompagné de Lucas Samaras au violon et de Shirley Prendergast et Rosalyn Montague (Salle 1, quatrième partie).

Chacun des trois espaces, séparés mais interconnectés, est matérialisé par des cloisons formées de bâches plastiques translucides, tendues sur des cadres de bois et de panneaux couverts de matières épaisses, de mots peints ou de collages d'objets, morceaux de miroirs ou rangées de fruits en plastique.

Ces types de panneaux sont l'oeuvre d'Allan Kaprow qui les a créés et utilisés dès 1957 dans ses "environnements", afin de créer des espaces modulables dans lesquels il se déplaçait et faisait se déplacer les spectateurs, alors qu'il intervenait, du sol au plafond, par la peinture, le collage et l'assemblage. Ces panneaux "réarrangeables" ou réorganisables sont notamment conservés au

Centre Georges Pompidou et au MAC Lyon.



- KAPROW Allan (1927-2006), *Kiosk*, 1957-1959.

- *18 Happenings in six Parts*, octobre 1959 - Allan Kaprow réalisant les cloisons.

Voir sur [Getty Images](#) la préparation de la salle avec Robert Whitman, Robert Thompson et Jay Milder.

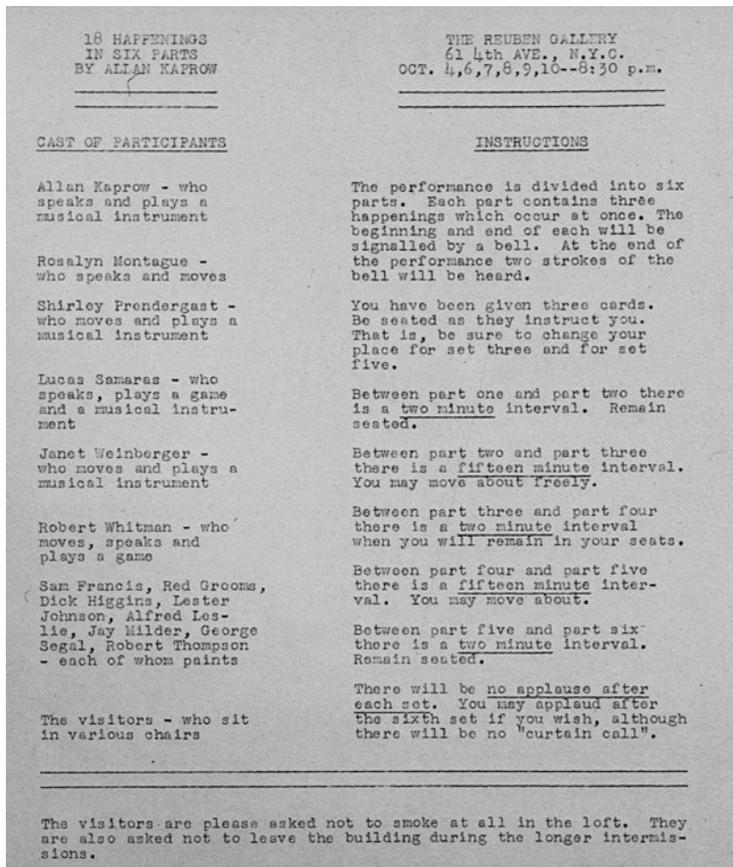


KAPROW Allan (1927-2006), *Rearrangeable Panels*, 1957-1959, bois, miroir, peinture, feuilles de chêne, aluminium, textile, bitume, lampes électriques, 243 x 150 x 149 cm, Paris, MNAM, cloisons à l'assemblage évolutif selon le choix de l'artiste (ou du commissaire d'exposition), utilisé dans *18 Happenings in six Parts*, octobre 1959.

Chacun des trois espaces reçoit un nombre différent de chaises pliantes variant la composition du public mais également un éclairage individualisé, rouge et blanc dans la première pièce, bleu dans la deuxième, et blanc et bleu dans la troisième.

Une cloche signale le début et la fin de chaque happening, et dans chaque espace contenant quelques accessoires (objets et meubles), se déroulent des actions mais également des projections de diapositives (une dizaine à chaque fois, passées rapidement) et des diffusions de sons électroniques par hauts-parleurs. Les performers, qui sont des artistes et non des acteurs, ont minutieusement répété les actions qui

ont été rédigées et rigoureusement scénarisées par Allan Kaprow. Si certaines actions ont été attribuées avant même la manifestation (cf. le carton d'invitation ci-dessous), d'autres sont attribuées au hasard, juste avant leur exécution minutée, par le biais d'instructions écrites distribuées par Allan Kaprow.



18 Happenings in six Parts, octobre 1959

- Revers du carton d'invitation.



18 Happenings in six Parts, octobre 1959 -
Rosalyn Montague pressant des oranges.

Allan Kaprow lui-même intervient mais également Rosalyn Montague, Shirley Pendergast, Janet

Weiberger, Lucas Samaras, Robert Whitman ...

Ils se déplacent et agissent simplement, tout en gardant le visage impassible. Ils utilisent les accessoires présents et accomplissent des actions comme marcher, parler (répéter le mot "well" ou "but"), jouer à un jeu, jouer d'un instrument de musique, presser des oranges, balayer le sol, grimper à une échelle, brandir une pancarte, crier un slogan politique ou s'asseoir sur une chaise.

Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, Lester Johnson, Alfred Leslie, Jay Milder, George Segal et Robert Thomson vont également peindre une toile vierge et non apprêtée tendue sur les cloisons. Les éléments perçus par les spectateurs sont tout à la fois visuels et sonores, quotidiens et artistiques.



18 Happenings in six Parts, octobre 1959 - KAPROW Allan, *The Sandwich Man*.

Parmi les accessoires, celui de "l'Homme-sandwich" a fait l'objet d'une préparation particulière. La construction, de forme humaine, possède un pot de peinture renversé en guise de tête et un bras en bois tenant des cartes ; son corps est constitué d'un grand miroir sur le devant et le dos renvoyant à la complexité de l'espace. L'ensemble est monté sur des roues dépourvues de pneus, permettant de le pousser d'une pièce à l'autre.

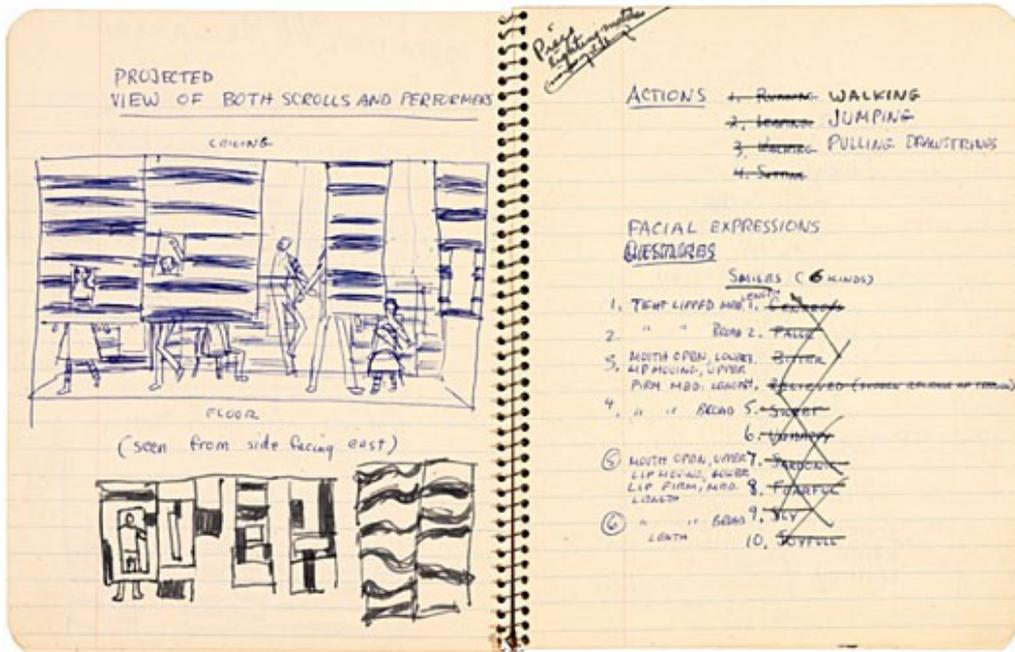
A l'intérieur de la construction se trouve un tourne-disque et un éclairage, débranchés puis rebranchés à chaque déplacement. Le disque "Helena polka" est notamment diffusé avec force quand deux artistes du second espace (cinquième partie) peignent simultanément des lignes verticales et horizontales des deux côtés de la salle.



- Allan Kaprow avec *The Sandwich Man*.

Sur les 90 minutes de la manifestation, les événements chronométrés ont été encadrés par un total de « non-événements » chronométrés eux-aussi, les intervalles (de 2 et 5 min) et les pauses occupant plus de temps que les actions elles-mêmes.

Si Allan Kaprow souhaitait un art de l'éphémère, non commercialisable, il a cependant beaucoup écrit et théorisé sur ses happenings (partitions chorégraphiques détaillées, quatre cent feuilles de notes, dessins, textes, poèmes, croquis, manifestes, lettres de collecte de fonds et échanges techniques cryptiques avec des ingénieurs du son) et il a laissé la possibilité de les rejouer en les modifiant.



- L'un des carnets de travail d'Allan Kaprow pour *18 Happenings in Six Parts*.