

## COMMENT MONTRER LE COLLECTIF ?

**Caroline Soyez-Petithomme**

**Assoc. Multitudes** | « [Multitudes](#) »

2011/2 n° 45 | pages 29 à 32

ISSN 0292-0107

ISBN 9782354800901

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-29.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Caroline Soyez-Petithomme, « Comment montrer le collectif ? », *Multitudes* 2011/2 (n° 45),  
p. 29-32.

DOI 10.3917/mult.045.0029  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Assoc. Multitudes.

© Assoc. Multitudes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Caroline Soyez-Petithomme Comment montrer le collectif?

Qu'est-il donné à voir dans une exposition qui rassemble plusieurs collectifs? Qu'est-ce qui différencie une œuvre d'art réalisée par un seul artiste de celle réalisée par un collectif? Dans quelle mesure une telle exposition peut-elle apporter quelque chose aux précédentes et à l'abondante littérature déjà parue sur le sujet?

La présente proposition n'a pas pour but de cerner l'ensemble des problématiques inhérentes au collectif dans l'histoire de l'art ou l'art contemporain. Pareille entreprise impliquerait de commencer par répertorier les collectifs et d'en établir un système de classification et d'indexation. Cette démarche encyclopédique et anthologique nécessiterait probablement une publication en plusieurs volumes tant le phénomène est vaste et complexe. Irit Rogoff, dans un texte régulièrement cité par les études théoriques critiques sur ce sujet<sup>1</sup>, remarquait dès 1990 qu'une exposition exhaustive et complète sur les collectifs d'artistes était impossible.

Une certaine souplesse méthodologique est indispensable pour combiner et imbriquer différentes approches et rendre au mieux la richesse d'un corpus qui brasse contributions inédites, reproductions d'œuvres historiques et documents d'archives. L'étude de cas est sans doute la forme la plus appropriée, la plus à même d'accompagner l'exposition qui se dissémine dans les pages de ce numéro spécial. C'est d'ailleurs ainsi que s'organisent la plupart des ouvrages, publications et articles consacrés à la question du collectif d'artistes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Irit Rogoff, «Production Lines», in Susan Sollins and Nina Castelli Sundell, curators and eds., *Team Spirit*, catalogue d'exposition, Independent Curators Incorporated, New York, 1990, p. 33-39.

<sup>2</sup> Une référence majeure sur ce sujet est *Collectivism After Modernism: Art and Social Imagination after 1945*, éd. Blake Stimson et Gregory Sholette, University of Minnesota Press, 1997.

La collection proposée ici relève bien entendu du point de vue subjectif du commissaire d'exposition, sorte de catalyseur de la réunion de treize collectifs. À ce titre, il sied donc avant tout de remercier chacun des collectifs qui ont répondu à notre appel, leurs membres actifs, leurs ayants-droit et anciens membres. La réactivité et l'énergie de chacun a véritablement transformé la revue *Multitudes* en support et lieu même d'une exposition qui bénéficie ainsi du statut privilégié du livre, l'exposition pouvant être parcourue dans le confort et l'intimité offertes par ce format. En outre, l'exposition, mode principal de production et de diffusion de l'art contemporain, échappe ici à son habituelle épithète de « temporaire ».

La présente sélection ne pouvait se faire sans partir d'une définition limitative du collectif. Les groupements choisis se revendiquent ou se sont revendiqués sous une identité commune, ce qui exclut des œuvres résultant de collaborations occasionnelles ou des œuvres participatives qui n'auraient pas été initiées par un collectif. L'invitation a été lancée à des duos (Pil & Galia Kollektiv, Lamarche/Ovize, Michael Dumontier & Neil Farber, Nomedà & Gediminas Urbonas), à des trios (General Idea, Qubo Gas, KLAT, FormContent) et à des groupes dont le nombre de membres est ou a été fluctuant (Art & Language, Group Material, Royal Art Lodge, Ultra-red).

La diversité typologique des collectifs résiste aux discours généralisateurs. Avec des esthétiques semblables mais des motivations et des buts différents, ou inversement avec des dissemblances esthétiques dans l'approche des mêmes problématiques socio-politiques, les collectifs s'envisagent par le biais d'incessantes variations d'échelle. Ils nécessitent d'être replacés dans leur contexte économique et socio-politique, dans un cadre historique plus large, mais aussi d'être analysés du point de vue de la singularité de leurs œuvres et de leurs stratégies de production et d'organisation. Sholette et Stimson proposent de définir et de considérer l'évolution du collectif du point de vue élargi des relations entre art et collectivisme. Ils font remonter la généalogie du collectif aux avant-gardes des années 1920, particulièrement aux constructivistes russes, puis au tournant radical qui s'opère dans les années 1960, avec l'Art Workers Coalition par exemple, qui conserve les traces d'un héritage diffus de la vieille école esthétique du Komintern. Cependant, comme le souligne Pamela L. Lee dans son article « How to be a Collective in the Age of the Consumer Sovereign », les groupes d'artistes semblent aujourd'hui plus susceptibles de développer des logiques d'entreprise, plutôt que de coopérative. Ils semblent davantage prédisposés à imiter les *think tanks* plutôt que les ateliers d'ouvriers, et se replacent ainsi par procuration dans les pérégrinations de l'économie de marché. Malgré les apparences de ces nouveaux collectifs et la distance critique, parfois ironique, avec laquelle ils s'approprient des formes organisationnelles bureaucratiques, il s'est opéré un véritable changement de filiations idéologiques par rapport à la façon dont les collectifs avaient jusqu'ici été historiquement pensés<sup>3</sup>.

3 Pamela M. Lee, « How to be a collective in the age of the consumer sovereign », in *Artforum*, Octobre 2009.

Néanmoins, des points de jonction entre les collectifs historiques et contemporains ici convoqués persistent au sein de l'ensemble des stratégies qui ont été et continuent à être influencées par la critique des hiérarchies culturelles et des modèles culturels dominants, tels qu'ils ont notamment été articulés dans les années 1960 par l'élaboration de discours nouveaux sur les genres et les races. L'actuelle montée de l'activité artistique collective a débuté il y a plus de quarante ans, à un moment d'intense idéalisme social combiné au désir nostalgique d'intégration des artistes dans la société. La forme même du collectif, ses activités et ses productions visaient à restructurer l'art, à inventer de nouveaux moyens de communiquer plus directement avec un public plus large que celui de la sphère élitiste du milieu de l'art.

L'émergence de collectifs comme Art & Language ou General Idea s'inscrit dans la perspective de l'incontournable article de Roland Barthes sur « La mort de l'auteur » (1968), qui conceptualise l'énonciation comme processus vide, fonctionnant sans besoin d'être incarné, que ce soit par une personne ou un interlocuteur. Si l'identification et l'accès aux références qui nourrissent les démarches et forment les œuvres ne sont plus problématiques, les oscillations permanentes entre la force commune et anonyme du collectif et le désir de distinguer la contribution de chacun des membres demeurent un poncif d'analyse difficile à contourner. L'histoire des collectifs a permis de dépasser certains enjeux du modernisme, évinçant notamment la figure héroïque de l'artiste ou du génie romantique, ainsi que la notion de chef d'œuvre. Les collectifs participent de la fin du projet idéaliste de l'art moderne et sont symptomatiques du passage à la postmodernité.

Le souci « démocratique » reste un modèle idéal, voire utopique, souvent revendiqué comme tel, parfois au titre d'une confirmation de la validité et du bon fonctionnement du collectif. Chaque membre est équivalent, interchangeable, et joue un rôle égal dans les prises de décisions. Au-delà de la référence abstraite à la démocratie, les motivations profondes qui animent les collectifs résultent de formules quasi-alchimiques où s'équilibrent le désir d'expérimenter et des engagements politiques à géométrie variable. La lignée d'influences qui informe ces entités collaboratives reflète des engagements profonds, entraînant des synergies qui abordent des problématiques politiques, méta- ou intra-personnelles, utopiques ou visionnaires, avec des sujets qui traitent avant tout du lien social, du vivre et de l'agir-ensemble. À travers cette collection, c'est donc un amoncellement d'aires de consciences collectives qui est donné à voir sous la forme d'œuvres pérennes ou éphémères.

La précédente énumération des collectifs invités dans ce numéro de *Multitudes* témoigne de l'ambiguïté qui demeure quant au statut de l'auteur. Les duos portent les noms respectifs des deux personnes, tandis que les groupes prennent des noms inventés, même s'il s'agit dans les deux cas d'affirmer une identité collective. Qu'ils soient des couples, des noyaux familiaux ou des amis de longue date qui se sont rencontrés sur les bancs des écoles d'art, les membres des collectifs partagent convictions politiques et goûts esthétiques. Ce qui nous intéresse tient moins à ce qui les a rapprochés qu'à ce qu'ils expriment de leur faire-ensemble.

À ne regarder que les œuvres reproduites dans ce numéro, on pourrait souvent les croire signées par un seul artiste. Autant que l'objet ou le dispositif produit, ce que donne à voir l'exposition que nous proposons, c'est l'agir-à-plusieurs qui s'est coagulé dans cet objet, ce sont quelques-unes des infinies façons de réaliser et de problématiser cet agir-à-plusieurs. Peu importe que les œuvres soient des cadavres exquis, des assemblages résultant de l'interaction des propositions de chacun, ou même qu'elles aient été réalisées par un seul membre, dès lors qu'elles sont signées collectivement. Ce qui compte est bien cette signature et ce nom qui circulent avec l'œuvre, avec ses reproductions ou différentes pièces d'archives qui la documentent. C'est l'invention et l'avènement d'une nouvelle personnalité artistique supra-individuelle que nous avons tenté de donner à voir – avec toute l'ambiguïté inhérente à une telle démarche, puisque ce que nous montrons, ce sont les œuvres, alors que ce qui compte tout autant (voire bien davantage qu'elles), ce sont les effets de production, de développement, de réorientation d'un agir-ensemble, lequel demeure par lui-même invisible.

*Plus de contenu sur les collectifs d'artistes est disponible sur le site Internet de Multitudes : <http://multitudes.samizdat.net>*