

## 1/LE RÉGIME CONSTRUCTIONNISTE

Se défaire des lieux communs attachés aux pratiques collaboratives tel que :

- les artistes constituant des groupes ou des collectifs sont, pour la plupart, engagés à gauche de l'échiquier politique et qu'ils développent une attitude critique face à la société et au contexte artistique dans lesquels ils travaillent
- l'idée, que leurs œuvres comportent une dimension politique

Mais qu'en est-il vraiment ? Qu'entend-on par « dimension politique » ?

Toutes les collaborations entre artistes mettent-elles en œuvre cette dimension, et cette dernière, si elle existe, prend-elle les mêmes formes à travers le temps ?

La réponse à ces questions est évidemment négative.

Mais pourquoi cette interprétation est-elle si souvent proposée ?

Il semble que l'insistance sur la dimension critique et politique des pratiques collaboratives puisse être rapportée à la puissance d'un modèle, celui que représentèrent pour l'histoire de l'art les avant-gardes de la première moitié du **xxe siècle, et en particulier le constructivisme russe.**

Ce mouvement suscita beaucoup d'intérêt lors de sa redécouverte en Europe et aux États-Unis dans les années 1960 et 1970. Les artistes associés à *l'art cinétique* puis à *l'art minimal* l'ont étudié avec attention, s'intéressant particulièrement aux recherches plastiques de Tatlin, Rodtchenko ou encore El Lissitzky.



On peut situer la création de l'un des groupes constitués en France au début des années 1960, le **Groupe de recherche d'art visuel (G.R.A.V.)**, dans une forme de continuité avec le constructivisme russe, plus généralement avec les avant-gardes de la première moitié du **xxe siècle pour qui la modernité se définissait par une forme d'internationalisme** (les groupes rassemblant des artistes de différents pays), un mode collectif de création (en particulier dans le cadre d'ateliers de production) et la **recherche parallèle du « progrès » plastique et du « progrès » politique.**

Multipliant les déclarations collectives, les tracts et les manifestes, le **G.R.A.V. incarne un type de pratique collaborative héritière de ces avant-gardes historiques et du constructivisme.**

### Le G.R.A.V.

Fondé en 1961, le G.R.A.V. comprend les artistes Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Yvaral, François Morellet, Joël Stein et Horacio Garcia Rossi.



Dans son premier manifeste, le groupe affirme que

**« la notion de l'Artiste Unique et Inspiré est anachronique »**  
(tract distribué lors de la seconde Biennale de Paris en 1961).

Le second manifeste indique avec force un

**« dégoût d'une situation qui [...] maintient toujours une complaisante considération vis-à-vis de l'œuvre d'art, de l'artiste unique, du mythe de la création et de ce qui paraît être la mode maintenant : les groupes, considérés comme super-individus ».**

On notera ici la critique envers certains groupes (tract distribué à l'occasion de la troisième Biennale de Paris en 1963).

Le G.R.A.V. réalise collectivement une dizaine de pièces, **labyrinthes, parcours ou salles de jeu**, à Paris, Eindhoven ou New York entre 1963 et 1968.

Sa première œuvre collective est un labyrinthe qui reprend l'intention des artistes de **« déplacer l'habituelle fonction de l'œil (prise de connaissance à travers la forme et ses rapports) vers une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la vision périphérique et l'instabilité »**

(in « Transformer l'actuelle situation de l'art plastique », 25 octobre 1961).

## Le Labyrinthe

Composé de huit « cellules » comprenant cloisons réfléchissantes et cylindres en rotation, le dispositif produit des variations d'intensité lumineuse et **s'adresse avant tout à la rétine du spectateur, déstabilisant ses repères visuels.**

Le second labyrinthe, réalisé en 1964 pour l'exposition « Nouvelles tendances » au musée des Arts décoratifs (Paris), **invite le spectateur à diverses opérations et manipulations.** Tout en continuant de solliciter pleinement sa vision, ce labyrinthe, organisé autour d'un kaléidoscope, engage davantage que le premier la motricité du public.

Les spectateurs doivent en effet circuler entre un escalier et un passage appelé par les artistes « mou » ou « accidenté » et sont invités à manipuler des reliefs lumineux, une bouteille ou un ruban, **l'ensemble proposant des expériences visuelles, sensorielles et physiques volontairement perturbantes.**

**Le spectateur est appelé à parcourir le Labyrinthe, à pénétrer dans les cellules et surtout à manipuler les oeuvres en faisant osciller, tourner, rouler leurs éléments.**

*Créer un super spectacle mais, par la provocation ou l'agression, par*

*-la modification des conditions d'environnement,*

*-par un appel direct à la participation active,*

*-par le jeu,*

*-par une mise en situation inattendue,*

*-d'influer directement sur le comportement du public et de substituer à l'œuvre d'art et au spectacle une situation en évolution faisant appel à la participation active des spectateurs.*



Ainsi le manifeste du GRAV contenu sur un tract distribué lors de la III Biennale de Paris en octobre 1963 s'intitulait *Assez de mystifications* et contenait les lignes suivantes :

« Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter.

Nous voulons le faire participer.

Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et qu'il transforme.

Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction avec d'autres spectateurs.

Nous voulons développer chez le spectateur une forte capacité de perception et d'action. »

**Le G.R.A.V., associent mode de production collectif, expérimentations plastiques employant des matériaux industriels et/ou s'inscrivant dans une tradition plastique géométrique ou concrète, et choix politiques s'affirmant comme progressistes.**

D'autres groupes partagent cette volonté de produire des pièces en commun et construisent également des œuvres ou des installations associant mouvement, lumière et espace, par exemple : le Gruppo N (Padoue), le Gruppo T (Milan), le groupe Zéro (Allemagne).

**Pour ces groupes d'artistes, il importe à la fois d'inventer des formes ou des procédés en relation avec le monde industriel et technique et d'affirmer une dimension politique.**

-ces mêmes artistes s'éloignent de l'avant-garde historique à laquelle nous les associons.

Par exemple, si les prises de position révolutionnaires des artistes constructivistes allèrent, dans les années 1920, jusqu'à gêner le pouvoir soviétique, **les artistes du G.R.A.V., quant à eux, ne donnèrent pas de cadre politique strict à leur action et n'adhérèrent pas à un parti.**

Par ailleurs, sur le plan plastique, si leurs **recherches relèvent bien d'expérimentations formelles inédites**, telles ces **expériences soumettant le spectateur à une « saturation perceptive »** souvent **déstabilisante**, leurs « labyrinthes », « parcours » et « salles de jeux » **paraissent appartenir à un autre univers que le monde industriel : celui du divertissement, du parc d'attraction ou de la fête foraine** – interprétation que les artistes refusent.

Ces derniers, en effet, loin de considérer leurs installations comme des environnements ludiques pour des spectateurs avides de sensations fortes, y voient des moyens de faire **prendre conscience aux visiteurs de leur présence corporelle**, leur objectif étant de permettre que s'effectue pour les uns et les autres une **« prise de conscience d'une démocratie participative »**.

## **Une journée dans la rue, 1966 :**

*La Journée dans la rue* (1966) ne crée aucune structure labyrinthique, mais utilise la ville de Paris comme un dédale tout trouvé dans lequel le groupe élabore un trajet de huit heures ponctué de situations ludiques : des œuvres pénétrables, manipulables, des flashes qui se déclenchent au passage des piétons, un concours d'équilibre, etc.



## **CONCLUSION**

Julio Le Parc souligne dans un entretien : « nous n'avons pas descendu l'art dans la rue, comme cela a été dit ».

Le caractère expérimental de la proposition visuelle et l'ouverture structurelle envers l'intervention du public font aussi partie des recherches de la Nouvelle Tendance auquel le groupe participe activement:

*«L'art d'ailleurs ne nous intéresse pas en tant que tel. Il est pour nous un moyen de procurer des sensations visuelles, un matériel mettant en valeur vos dons. Tout le monde est doué, tout le monde peut devenir partenaire. Et ce sera parfait si l'œuvre vous fait oublier le tableau, 'l'œuvre d'art' ».*

La mise en cause du statut d'œuvre d'art n'est pas exceptionnelle dans les années 1960 et traduit une volonté émancipatrice des structures de pouvoir. Les artistes du GRAV sont cependant conscients de **l'inhérente contradiction de vouloir transgresser l'art par l'art.**

L'incitation à la participation ludique, **en dehors ou à l'écart des réseaux réservés à la contemplation**, permet d'**utiliser l'objet d'art en tant que véhicule**. Ce dernier initie non seulement une action, mais lui confère aussi une durée.

Le recours aux labyrinthes et aux salles de jeu permet au GRAV **une activation impliquant, au-delà de la stimulation visuelle par l'instabilité, le corps tout entier**. Il questionne la position, voire le positionnement de chacun dans la société. Il est clair que les thèses situationnistes influencent les mouvements artistiques parisiens et circulent grâce aux rencontres et aux échanges. Les groupes ne sont pas hermétiquement isolés et les artistes se côtoient dans les cafés, les ateliers, les galeries. Le GRAV, souhaitant mettre en avant la recherche, invite naturellement artistes et critiques dans leurs locaux rue Beautreillis afin d'élargir l'échange à d'autres positions artistiques.

Le GRAV réalise une dizaine de labyrinthes, parcours ou salles de jeu.

Les indications les concernant sont imprécises ; même si la réalisation pour la Quatrième Biennale de Paris (1965) est explicitement intitulée « Proposition pour une salle de jeu/Participation active du spectateur », alors que celle pour la galerie londonienne Indica ajoute un point d'interrogation à la proposition. Si la participation à l'exposition à Eindhoven en 1966 prend la forme d'un labyrinthe lumineux, la participation à l'exposition Art cinétique à Paris/Lumière et mouvement un an plus tard au musée d'art moderne de la Ville de Paris **privilégie un parcours beaucoup plus contraignant qui sollicite, plus que la perception, une prise de conscience corporelle.**

*« En cela, cette installation est à elle seule un manifeste behavioriste : elle fait du comportement une activité perceptive à part entière, s'exerçant à l'égard des caractéristiques de l'espace étant entendu que l'espace dont le Parcours à volume variable permet de prendre conscience est un cadre physique et perceptif qui s'arpente, et dont le corps, dans la déambulation, produit la mesure ».*

En 1968, le GRAV est invité à participer à une autre exposition, organisée à la Maison de la Culture de Grenoble, proposant un travail collectif constitué pour l'occasion.

Le GRAV y élabore un projet avec les groupes italiens N et T sur le **théâtre mobile** en forme d'anneau à parcourir qui sera finalement divisé en deux parties. Ce parcours est –pour la partie du GRAV– **constitué d'obstacles «à franchir (traverser) – anneaux», à « escalader », à « éviter. Ecarter », à manipuler. Le «GRAV a souhaité que la proposition ne se limite pas à l'anneau mobile, mais que tout l'espace soit envahi de façon que la notion de spectacle disparaissent complètement de cette situation ».**

*« [...] la participation du spectateur doit être clairement différenciée –libérée– de tout conditionnement. Urgent : une participation à l'état sauvage ». «Notre dernier projet pour faire participer et réveiller les spectateurs dans la rue avait été programmé pour Mai 68 [...]. La concurrence des «amateurs» nous fut fatale, le programme n'eut pas lieu, le groupe fut dissout fin 68 » (François Morellet).*

Le choix de ces groupes d'artistes (Le GRAV, le Gruppo N, le Gruppo T, le groupe Zéro) est : **une démarche plastique expérimentale et une conception de la modernité artistique qui serait articulée au développement urbain, industriel et technique.**

### **Importance des lieux dans lesquels se sont développées les pratiques à plusieurs.**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les **constructivistes russes** ont travaillé ensemble dans des instituts nouvellement créés, par exemple l'InKhok ou les Vhutemas, qui organisaient le **travail en ateliers**, eux-mêmes **conçus sur le modèle industriel d'un travail réunissant plusieurs ouvriers selon une organisation déterminée**.

Dans ces ateliers, les artistes cherchaient, par la **production d'œuvres** mais aussi **d'objets de la vie quotidienne** (vêtements, meubles, etc.), **à participer au développement de la production industrielle soviétique**.

Le « régime constructionniste » comprend :

-à la fois le choix de ces groupes d'artistes d'une démarche plastique expérimentale et

-celui d'une conception de la **modernité artistique qui serait articulée au développement urbain, industriel et technique**.

## **2/LE RÉGIME DE L'ASSEMBLAGE**

**D'autres artistes travaillant à plusieurs effectuent des choix qui se réfèrent plus à l'esprit des artistes dada (dadaïstes).**

À partir de 1969, **Jean Tinguely, Seppi Imhof, Bernhard Luginbühl, Rico Weber, Niki de Saint Phalle et Daniel Spoerri** débudent une construction collaborative par assemblage sur une structure de béton et de métal :

-Machinerie désuète, wagon de marchandises abandonné en haut d'un arbre déniaient toute possibilité d'usage, gigantesques rouages datant d'un autre âge n'entraînant qu'eux-mêmes, cette

« sculpture », pour une part mobile, renvoie, en ces années 1970 encore portées par l'espoir d'une croissance économique sans fin, une image quelque peu grotesque du futur déclin de nos sociétés industrielles, ruines à rebours perdues dans une forêt immense.



**Le Cyclop** Jean Tinguely en collaboration avec quinze autres artistes, *Le Cyclop*, 1969-1989, sculpture, H : 22 m - Milly-la-Forêt, Essonne

Réalisée entre 1969 et 1994, cette imposante structure, financée principalement par Tinguely et quelques-uns de ses amis, met en œuvre plusieurs conceptions de la collaboration.

-La première est celle du chef conduisant son orchestre, **-un chef d'orchestre** également ingénieur invitant ses amis artistes à occuper telle ou telle place, voire à exposer ou produire telle ou telle pièce, les œuvres des uns et des autres étant reliées par l'immense structure métallique.

-La seconde serait plutôt celle de **la co-existence pacifique** : tous les invités, en effet, ne sont pas familiers des pratiques collaboratives. Pour **Jean-Pierre Raynaud**, par exemple, auteur de l'immense jauge permettant de mesurer *Le Cyclop*, l'entreprise revint à accepter ce qu'on pourrait appeler une forme de co-présence entre un dispositif qui, à ses yeux, se caractérise par sa mobilité extrême (celle des rouages) et sa propre jauge, totalement immobile, élancée vers le ciel, en retrait et présente à la fois

-La troisième serait celle de **la collaboration complémentaire en duo**, comme celle de **Tinguely et Eva Aeppli** pour le wagon de marchandises des années 1930. Choisi par le premier, la seconde y installe ses poupées longilignes, l'ensemble évoquant immédiatement les déportations de la Seconde Guerre mondiale.

-La quatrième conception de la co-création serait de **l'ordre de l'amplification**, ainsi que le décrit Niki de Saint Phalle, qui voit dans sa collaboration avec Tinguely une « **amplification de l'un par l'autre** », leurs œuvres étant si « opposées l'une à l'autre selon une déclinaison du type homme/femme, noir/couleur, machine/primitif » qu'elles provoquent cette amplification. Plastiquement, c'est sans doute ce contraste, voulu par les deux artistes, qui domine la première perception du *Cyclop* par le spectateur : clarté et luminosité du visage du monstre composé de miroirs *versus* sombres rouages grinçants et multiples roues rouillées et menaçantes.

**Le Cyclop montre plastiquement différents niveaux de collaborations ;**

- certaines pièces gardent leur autonomie, se contentant d'être en **co-présence** avec d'autres,
- tandis que les entrelacs d'éléments plus ou moins définissables, où dominent les rouages, rappellent la formule de l'orchestre choisie par l'artiste, ou, ailleurs, celle majoritaire de l'assemblage.



Les artistes du **Cyclop** s'inscrivent

-dans un héritage qui serait celui de villages d'artistes, tout en partageant également une part

**-du legs protéiforme dada de la première moitié du xxe siècle.**

On peut associer à l'œuvre du Cyclop, conçue hors de tout cadre institutionnel, les projets menés dans la seconde moitié du siècle par le compositeur **John Cage**, le chorégraphe **Merce Cunningham** et le plasticien **Robert Rauschenberg** ou bien encore par les artistes proches de Fluxus.

Ces regroupements d'artistes diffèrent de celui évoqué précédemment (constructionniste):

-le « régime de l'assemblage », un régime critique, voire ironique, à l'égard des aspirations techniques et politiques du régime constructionniste, et pour lequel **les artistes privilégieraient un mode de création à plusieurs non hiérarchisé relevant souvent du collage et de l'assemblage.**

**John Cage** présente, en 1970, sa façon de travailler avec **Merce Cunningham** :

*« Il n'y a pas de signaux entre la musique et la danse. Parfois, Merce Cunningham fait simplement des gestes de la main et utilise la voix. Cela nous stimule de différentes façons pour décider ce que nous allons faire, non pas isolément mais en groupe. Groupe ne signifie pas individus sous la direction d'un chef mais individus autonomes, un groupe d'anarchistes qui ont confiance les uns dans les autres. »*

**Pas de hiérarchie donc, pas de projet préalablement conçu** par tel ou tel, mais **une définition du groupe comme rassemblant des individus autonomes attentifs aux uns et aux autres.**

Un certain type de collaboration se dessine ici – applicable également à Tinguely et ses amis, et à bien d'autres encore – **fondé sur une conception de l'art comme rencontre entre éléments hétérogènes – de matériaux, d'œuvres, de procédés**, etc.

On peut avancer l'hypothèse qu'au :

**-modèle qui serait pour le régime constructionniste celui de la production industrielle ou technique** répond ici un

**-tout autre modèle, ou plutôt une toute autre pratique, celle du jeu.**

Or le jeu, pratique collective par excellence qu'on retrouve dans toutes les sociétés, se distingue des autres activités humaines par le fait qu'il crée ce que ses théoriciens ont appelé un « monde temporaire » centré sur lui-même et sur les règles qui lui sont propres.

D'une certaine manière en effet, jouer abolit le monde habituel et institue un monde très éloigné du monde social au sens large, celui de la cité, de l'espace politique, un monde qui peut être considéré, dans certains cas, comme une sorte d'équivalent aux mondes eux aussi temporaires créés par des artistes œuvrant à plusieurs.

Le « régime de l'assemblage » offre une sorte de contrepoint à l'idée parfois diffusée selon laquelle les artistes se regrouperaient dans un **esprit seulement militant, ou pour affirmer des positions politiques communes.**

Sans doute faut-il comprendre l'insistance de certains groupes ou associations d'artistes sur des pratiques qui relèvent du jeu comme une forme de réponse au sérieux jugé parfois pompeux d'autres groupes d'artistes affirmant leur engagement politique.

**Le régime de l'assemblage cherche à échapper à toute conception de l'art qui ne serait qu'univoque.**

**John Cage** – musicien, 1912-1992

**Merce Cunningham** – danseur, 1919-2009

**Robert Rauschenberg** – plasticien, 1925-2008

**Untitled Event** de 1952 ou parfois appelé : **Theater Piece n°1**, *Black Mountain College*

Considéré comme le premier happening de l'histoire – repose avant tout sur la mise en place de paramètres précis, élaborés par son créateur John Cage. En l'occurrence la sélection de participants, l'assignation de tâches propres à effectuer par chacun d'eux, la délimitation d'un espace scénique, et enfin le choix d'une durée à respecter –

**des « tranches de temps » accordées aux intervenants et dûment notées sur partition.**

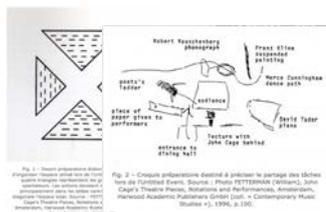
Depuis quelques années déjà, Cage caresse l'idée d'organiser un **événement artistique pluridisciplinaire et théâtral**, dans un espace fédérateur, révélateur d'une action **intermédiatique** assumée comme telle.

C'est lors de la session d'été de 1952 du Black Mountain College que son souhait se concrétise.



L'*Untitled Event* prend place dans le réfectoire de l'établissement, seul espace susceptible de contenir la totalité des participants et des spectateurs – ces derniers étant composés en grande majorité d'étudiants, de professeurs, ainsi que de leurs familles respectives. Cage présente la configuration spatiale de l'*Event* en ces termes :

« La disposition de sièges dans mon premier "happening" à Black Mountain en 1952 était un carré composé de quatre triangles qui convergeaient vers le centre sans se toucher. Le centre était un vaste espace qui permettait le mouvement avec les allées entre les quatre triangles aussi. Le public pouvait se voir, ce qui, naturellement, est l'avantage de tous les théâtres en rond. Le gros de l'action se passait en dehors de ce carré. »



On se réfère en général à la pièce de Kaprow, *18 Happening in 6 Parts* (1959), comme au premier happening. On considère cependant que le premier happening eut lieu en 1952 avec la représentation de *Theater Piece N°1* au Black Mountain Collège, par John Cage, qui fut le professeur de Kaprow dans le milieu des années 1950.

Les personnes qui assistèrent à cette performance ne rendent pas compte tous de la même manière de ce qui s'y déroula exactement, mais la plupart s'accordent sur le fait que Cage récita de la poésie et lut des textes, Robert Rauschenberg montra quelques-uns de ses tableaux les « White Paintings » et fit jouer des enregistrements sur phonographe, David Tudor joua sur un piano préparé et que Merce Cunningham dansa. Toutes ces actions se déroulèrent en même temps, et parmi le public autant que sur la scène.

Lors de cette session d'été, la poétesse M.C Richards (1916-1999) – termine la traduction anglaise du *Théâtre et son double* (1938) de l'écrivain, poète et essayiste Antonin Artaud (1896-1948).

Dans cette série d'essais théoriques, Artaud insiste particulièrement sur l'utilisation d'une scène théâtrale ouverte, où spectacle et spectateurs seraient les deux points focaux d'un même espace. L'auteur préconise notamment une salle « close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettraient de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui. ». Artaud plaide également pour une libération du geste théâtral vis à vis du texte. De ce fait, l'absence de texte n'élimine pas le jeu des acteurs, et « s'il y a un texte, il ne détermine pas pour autant la représentation ». L'autonomie et l'indépendance prônées par l'écrivain français vont avoir une profonde incidence sur la construction de l'*Event*.

### 3/LE RÉGIME DE LA COOPÉRATIVE VS LE RÉGIME DE L'ENTREPRISE

#### La coopérative des Malassis

Le modèle des Malassis – nom du quartier populaire de Bagnolet où les artistes du groupe (**Henri Cuco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand et Christian Zeimert**) travaillent – est en effet celui de la coopérative agricole, ou plus généralement, la coopérative de production.

C'était une coopérative d'artistes née dans la suite de Mai 68. Ils ne vendaient pas leurs œuvres, collectives, à des galeries mais les louaient.

Leur courant ? la figuration narrative mais ils étaient surtout impertinents et drôles. Ils critiquaient le pouvoir, la société de consommation, l'art... Grinçants, caustiques, ils se voulaient dérangeants avant tout. Même l'avant garde ne voulait pas d'eux... c'est vous dire !



Les artistes, qui font référence à Proudhon, à l'anarchie (au sens historique et politique du terme) et au mouvement ouvrier de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, instituent un mode de fonctionnement qui tranche avec les pratiques courantes de l'époque :

- location des œuvres plutôt que vente,
- recours à la commande
- choix du travail pictural figuratif en un temps où se développent recherches formalistes, performances et installations.

Ils choisissent ce modèle de la coopérative moins, pour critiquer le marché de l'art ou le musée que pour s'éloigner du radicalisme politique des divers groupes d'artistes appelant alors souvent à rompre avec toute pratique artistique.

Ils le choisissent également pour ce qu'il représente historiquement : une forme d'économie sociale qui repose sur

« les rapports volontaires contractuels, quasi-contractuels ou légaux que les hommes forment entre eux ».

**Les Malassis**, qui ont véritablement créé ensemble, ont à plusieurs reprises, décrit très précisément leur manière de travailler à plusieurs.

Ainsi que l'explique **Henri Cueco**, certaines œuvres sont le produit de l'addition des manières propres de chacun (par exemple, *L'Envers du billet* ou *L'Affaire Gabrielle Russier*), **dans d'autres, chacun laisse de côté son style propre pour adopter une manière commune de peindre, l'un intervenant après l'autre (donc sur le travail de l'autre) pour constituer de très grands cycles de peinture qui parfois se lisent à la manière de frises.**

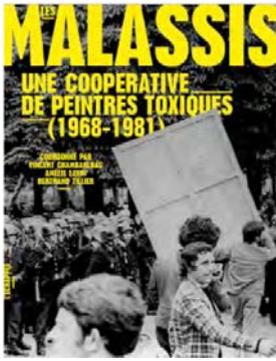
Les **Malassis proposent des commentaires virulents de l'actualité sociale et politique – c'est le cas du cycle *Le Grand Méchoui, ou douze ans d'histoire en France*, composé de quarante-cinq tableaux se déployant sur 65 mètres (1972).**

**Commentées ironiquement par certains de ses membres comme une « mauvaise peinture » d'une « moyenne médiocrité », les œuvres réalisées collectivement par les Malassis ne sont effectivement peut-être pas au niveau des meilleures expérimentations plastiques de ces années.**

Les Malassis, **Le Grand Méchoui**, ou douze ans d'histoire en France  
45 tableaux, 65 mètres -1972



*Le Grand Méchoui* présente une imagerie violente, une peinture narrative, au sens d'une peinture relatant des événements historiques et politiques d'une manière claire et lisible pour les spectateurs du temps. Ce sont alors le putsch d'Alger, les événements de mai 1968, les travers de la nouvelle société de consommation qui défilent sous leurs yeux. De toile en toile, certains signes répétitifs, comme la croix de Lorraine, identifiable alors par tous comme l'emblème du gaullisme, renvoient directement à l'actualité politique. Plastiquement, le choix des cadrages, des perspectives renversées, des profondeurs inattendues, les aplats de couleurs, la dramatisation des séquences, les emprunts au cinéma, à la bande dessinée, aux techniques publicitaires, ont fait dire à l'historien de l'art Bertrand Tillier que les Malassis avaient créé « un langage plastique au service d'un projet politique ».



Niant l'individualisme attaché à la figure romantique de l'artiste solitaire, ces peintres produisent un art collectif, inscrit dans le quotidien et accessible sans intermédiaire, qu'ils exposent dans des lieux non dédiés à l'art et la culture, en le louant pour le soustraire au marché et pour se tenir à distance des institutions, comme l'illustre leur participation, sous la forme d'un décrochage-happening, à l'exposition *72, 12 ans d'art contemporain en France*, organisée au Grand Palais, selon le vœu du président Pompidou.

Soucieux de se dissocier d'une peinture de propagande à la manière du réalisme socialiste, ils entendent engager, par ces immenses cycles de toiles au vitriol, une réflexion critique sur les structures politiques, sociales, économiques et industrielles.

*Le décrochage par les Malassis des toiles du Grand Méchoui, le 16 mai 1972, lors du vernissage de l'Exposition voulue par Georges Pompidou, "60-72 - Douze ans d'art contemporain en France".*



### Entre Figuration critique et Figuration narrative

Les Malassis ont tenté d'inventer une peinture destinée à « nuire », d'un double point de vue esthétique et politique.

Entre « la séduction picturale et la brutalité critique », les Malassis défendirent une esthétique de la narration reposant sur la citation et le détournement ;

- ils pratiquèrent collectivement une peinture de la dépersonnalisation ;
- ils souscrivirent au langage de la satire ;
- ils renouèrent avec la peinture d'histoire.

Cette conception de la peinture entendue moins comme un art que comme un outil de communication est issue d'une élaboration complexe et savante, où la citation et le détournement sont enrôlés au service de la narration et de la dénonciation.

**Le modèle économique de la coopérative a retenu l'attention des artistes pour son invention de dispositifs qui se régulent de manière autonome, dispositifs dont les membres refusent toute hiérarchie selon le principe « un homme, une voix », et dont la règle est celle d'une juste répartition des tâches, des profits et des risques.**

### L'Atelier Van Lieshout

C'est un « atelier » protéiforme qui produit des meubles, organise des expositions, propose des manifestations, construit des structures surprenantes : mobile-homes aux fonctions inattendues (poulailler, distillerie, unité d'avortement, etc.) qui composent la « ville » qu'il crée en 2000 à Rotterdam.

L'Atelier **Van Lieshout** paraît conjuguer plusieurs régimes collaboratifs :

- le régime coopératif, visant à embellir la vie à partir de la mise en place d'un travail non aliénant
- le régime constructionniste plaçant l'atelier de production en son centre
- un régime « communautaire » proche du régime de l'assemblage en ce qu'il invente des mondes temporaires (AVL-Ville en est un exemple) qui font la part belle au jeu et à la fête.

Les sociétés créées depuis peu par des artistes tels que Jeff Koons, Damien Hirst, Julian Schnabel ou Takashi Murakami ne sont pas des régimes coopératif mais plus un régime de « l'entreprise » (au sens de l'entreprise économique et commerciale) puisqu'elles ont été créées en vue de produire des biens et de maximaliser des profits, et relèvent d'une organisation du travail dissociant clairement chef d'entreprise et employés, artistes, artisans, techniciens, dont le travail relève de l'exécution.