

Les multiples

Alain Parent

Number 65, Winter 1971–1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57943ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parent, A. (1971). Les multiples. *Vie des arts*, (65), 48–51.

MULTIPLES??? Multiples!!! Mais . . . qu'est-ce que la multiplication? MULTIPLICATION, n.f. Augmentation en nombre: *la multiplication des êtres.* // *Math.* Opération qui a pour but, étant donné deux nombres, . . . MULTIPLE adj. (lat. *multiplex*). Qui n'est pas simple: *question multiple.* // N.m. *Math.* Nombre qui contient un autre nombre plusieurs fois exactement: 8 est un multiple de 2. (. . .)

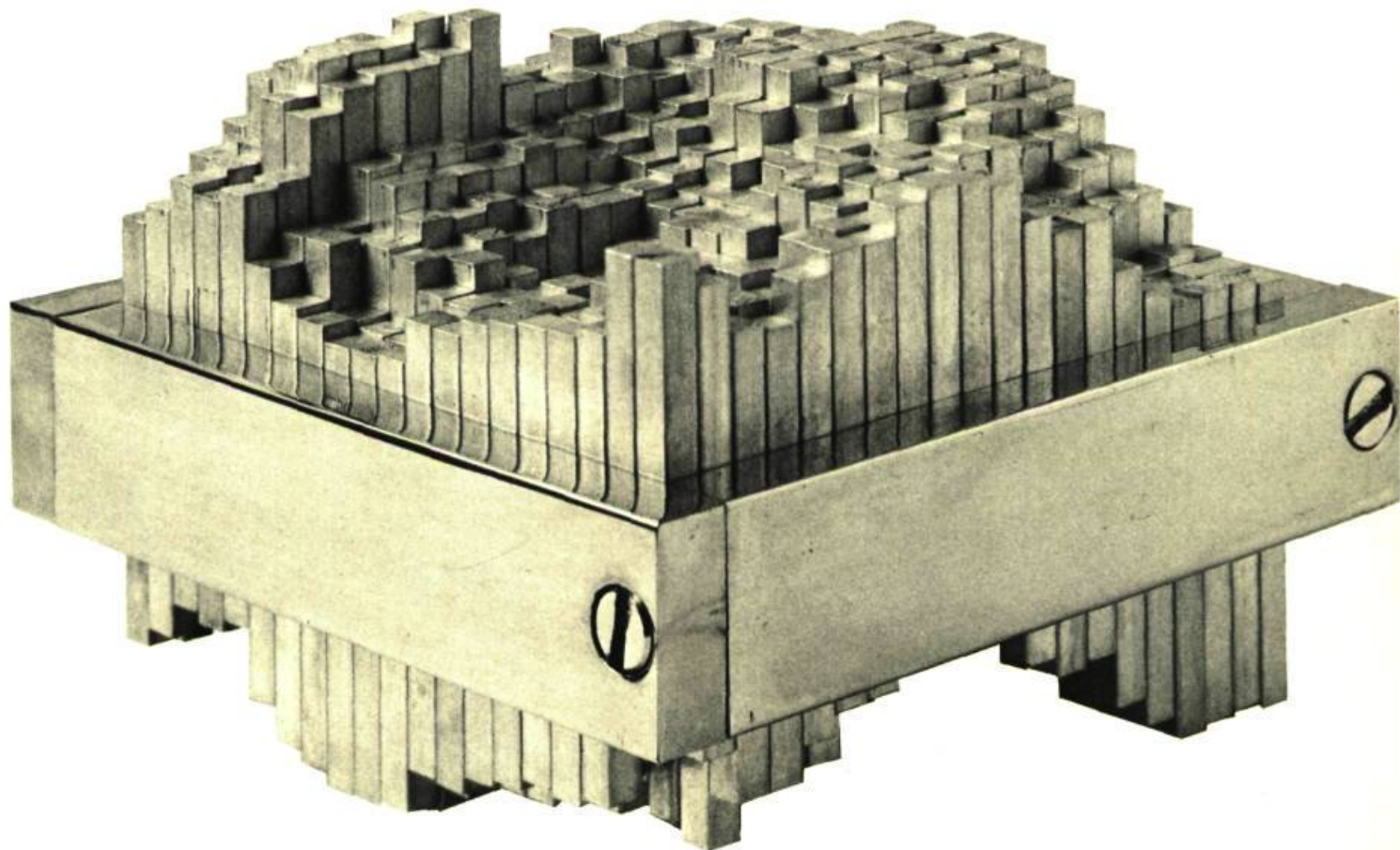
En Amérique et en Europe les amateurs d'art et les autres ont pu assister à un phénomène curieux, depuis une dizaine d'années. Les galeries d'avant-garde, puis les galeries d'art tout court, enfin les grands magasins offrent de plus en plus d'objets, œuvres authentiques, créations originales à la portée du commun des mortels. A Dusseldorf Amsterdam Berlin Milan Paris Londres New-York Montréal et ailleurs.

les multiples

par Alain PARENT

Il en est de cette nouveauté des multiples car ce sont bien de ces objets qu'il s'agit, comme il en va de la plupart des créations. La fin du vingtième siècle voit lentement éclore la diffusion et la réalisation l'acceptation, la fossilisation voire le plagiat d'idées non seulement en germe mais encore souvent mises en pratique par un très petit nombre d'artistes géniaux et désintéressés lors des années 1920 et suivantes.

Il existe plusieurs définitions du multiple. Les uns le restreignent à l'objet en trois dimensions. Les autres admettent comme multiples les objets d'art traditionnels qui depuis le Moyen-âge et surtout le XIXe siècle, reproduisent l'œuvre originale avec une légère transformation ou dégradation des qualités plastiques en fonction du nombre: les éditions de bronzes, diverses formes d'art graphique, les tapisseries. La meil-



leure définition serait sans doute celle qui retiendrait comme critère la permanence de l'intention de l'artiste, l'œuvre ne se modifiant absolument pas lors de l'édition. Il est bien entendu que les copies sont exclues, l'œuvre multiple étant par définition créée en vue de la multiplication. Tout comme la littérature, le cinéma, la musique.

Pourquoi les arts plastiques, *a contrario*, étaient-ils jusqu'ici réservés à un petit nombre de *connaisseurs*? Pourquoi seraient-ils différents des autres arts qui ne perdent rien de leurs qualités lorsqu'ils sont diffusés ou pour mieux dire *multipliés*? Le disque ne fait pas baisser la valeur du concert symphonique, la quantité de livres publiés est quelquefois le signe de la valeur d'un écrivain, et la valeur d'un film se juge souvent en fonction (à tort ou à raison) du nombre de projections.

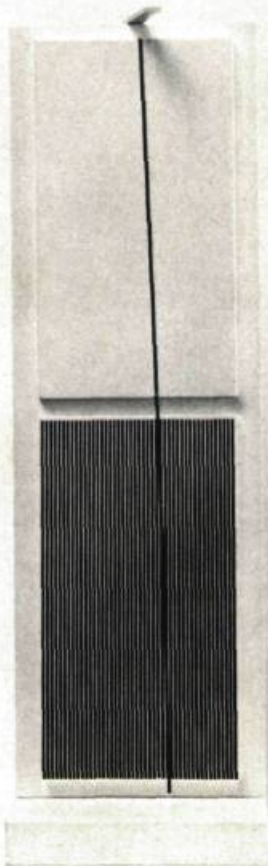
Dès lors pourquoi la valeur d'une œuvre d'art se détermine-t-elle en fonction du critère de rareté? Il s'agit alors moins de sens esthétique que du sens de la propriété privée. L'œuvre est aimée par son possesseur en partie parce que personne d'autre n'en possède de semblable! Le problème du multiple est donc aussi un problème de sociologie de l'art. Si la notion de rareté perd son importance, l'œuvre sera estimée d'abord pour sa valeur esthétique intrinsèque et non plus surtout pour son prix.

Le multiple peut donc transformer la mentalité de l'amateur d'art, l'idée d'œuvre évoluant progressivement dans la mentalité collective. La crainte d'une uniformisation de l'art par un monde technologique envahissant ne semble pas pouvoir se justifier si l'on considère le nombre d'artistes et, d'autre part le nombre d'œuvres produites par chaque artiste durant sa vie (même si chaque œuvre est multipliée) ainsi que l'immense marché potentiel du monde occidental. L'idée que multiplicité et diversité ne pourraient

aller de pair n'est au fond qu'un des aspects de la conception ruskinienne très ancrée dans les esprits, selon laquelle le monde technologique tend à un appauvrissement esthétique. Le goût de la signature, de la *patte*, opposé à un art fait par ordinateur n'est rien d'autre qu'une version ruskinienne du goût de la *pureté* romane opposée à l'horreur fuligineuse du monstre mécanique.

La différence implantée dans les consciences, entre l'artiste et le scientifique est un des aspects de la coupure imaginaire entre l'art et la vie quotidienne. Pourtant, à l'époque même de Ruskin, de nouvelles techniques apparaissaient qui allaient permettre aux sculpteurs de créer en grandes quantités des œuvres de fonte. Le procédé fut très utilisé vers 1900 par les créateurs de l'Art Nouveau.

Les *ready-made* de Marcel Du-



champ furent naturellement des multiples puisque les pelles à neige, les roues de bicyclettes les urinoirs existent en nombre illimité: les *ready-made* étaient une manière de sortir de l'échange et de la monétisation de l'œuvre d'art, qui commençait juste à ce moment-là. «En art, et seulement en art, l'œuvre originale est vendue, et elle acquiert ainsi une sorte d'auréole. Mais avec mes *ready-made* une réplique fait aussi bien l'affaire.» De son côté, Man Ray, dont une œuvre (un abat-jour démonté) avait été détruite, refit la même œuvre une douzaine de fois pour des expositions et divers collectionneurs.

A la même époque, en 1922, Laszlo Moholy-Nagy, un des promoteurs du Bauhaus qui fonda ensuite le New Bauhaus à Chicago, téléphonait à une fabrique de porcelaine dont il possédait le catalogue. Donnant les renseignements à un ingénieur, en fonction de couleurs sélectionnées et de cotes portées sur un papier millimétré, il fit exécuter l'œuvre conçue à distance sans y toucher personnellement. «Ma croyance est que des formes mathématiquement harmonieuses, exécutées avec précision, sont pleines de qualités émotionnelles, et qu'elles représentent l'équilibre parfait entre le sentiment et l'intellect.»

Cet équilibre est en réalité un des fondements de l'esthétique du Bauhaus. Par là cette esthétique rejoint celle des suprématistes russes, des futuristes italiens, du mouvement De Stijl, de Mondrian et Van Doesburg. Passée aujourd'hui dans les mœurs, elle caractérise le mieux le vingtième siècle: l'architecture

François DALLEGRET

Kubaltos.

Tubes d'acier chromé entre cubes de plexiglas (4 pièces de 9 po. à 18 po. de hauteur).

Montréal, galerie 2 x 3.

(Phot. Gabor Szilasi)

J. R. SOTO

J'ai — Abai, série multiple, 1970.

Montréal, Galerie Godard Lefort.

(Phot. Gabor Szilasi)

contemporaine en est issue, de même que le dessin de meubles et la décoration, la publicité, etc. C'est par elle que sont influencés en majorité les artistes qui créent les multiples disponibles actuellement. L'essence même du multiple, c'est aussi la nécessité économique d'obéir à des formes amies de la science et de la technologie. Sauf les gravures et les bronzes, les œuvres qui relèvent de l'abstraction lyrique se prêtent peu à une multiplication car par définition l'élan gestuel ne peut être répété exactement de la même manière. Avec authenticité.

L'opposé de l'artiste gestuel, c'est Vasarely, l'un des pères du multiple, qui, suivant les mêmes conceptions que Moholy-Nagy, crée ses œuvres et ses multiples puis les fait exécuter par une équipe de jeunes artistes dans un véritable laboratoire. Le contraire de la conception romantique de l'artiste maudit, qui a si bien favorisé jusqu'ici la séparation de l'art et de la vie. La réflexion suivante de Vasarely illustre très bien la manière de penser de tous les artistes *multiplieurs*: «Aujourd'hui nous connaissons la possibilité de re-création, de multiplication et d'expansion. Ainsi, de même que l'artisanat, le mythe de l'œuvre d'art unique disparaîtra, et l'œuvre d'art *multipliable* triomphera enfin grâce à la machine. N'ayons pas peur des nouveaux instruments que nous a donnés la technique. C'est seulement dans notre époque que nous pouvons vivre authentiquement. Le chef-d'œuvre n'est plus maintenant la concentration de toutes les qualités dans un objet fini, mais la création d'un prototype comprenant des qualités spécifiques transmissibles de diverses manières. (...) Il faut que la pensée égocentrique, qui était d'importance primordiale jusqu'à maintenant, devienne une pensée expansionniste. (...) L'objet unique ne perd pas sa valeur à cause du multiple. Ils peuvent exister côte à côte. Les mêmes problèmes se trouvent dans la musique. La dissémination des idées est un pas

vers la perception de la qualité, qui est le critère d'une culture. Qualité par la quantité.»

Si avec ses ready-made, Marcel Duchamp annonçait, en même temps que la désacralisation de l'œuvre, l'ère des multiples, c'est seulement à la fin de sa vie qu'il réunit toute son œuvre, en réduction, dans ses *boîtes-en-valises* éditées à tirage limité. Parmi les jeunes artistes, Daniel Spoerri qui en 1959, à Düsseldorf, fonde les éditions M.A.T. (Multiplication Art Transformable) est le premier à lancer le multiple tel qu'on le connaît aujourd'hui. Calder, Albers, Pol Bury, Soto, Tinguely, Vasarely, Man Ray et Duchamp participèrent à une première édition de 100 exemplaires d'objets en trois dimensions. Puisque la notion de multiple est inséparable de celle de qualité technique, scientifique ou industrielle dans l'œuvre, on se demande pourquoi la multiplication n'a pas davantage attiré les Plasticiens dont l'esthétique rejoint très bien celle des *multiplieurs*. La fabrication, la vente, la collection d'œuvres non-unicques est devenue, depuis Denise René, une activité prospère et respectable. Il est vrai qu'au début de la parution des premiers multiples, ceux-ci engendrèrent la méfiance d'éventuels acheteurs: selon Denise René «des éditions limitées sont nécessaires, tout au moins au début, pour que les objets puissent être pris au sérieux par les visiteurs de galeries, les acheteurs et les critiques. Des éditions illimitées sont possibles maintenant que le public est habitué à l'idée.»

Le vieux phénomène de rareté, ou phénomène élitiste, survit pourtant très bien puisque parmi tous les diffuseurs, seule une galerie new-yorkaise offre toutes les œuvres à tirage illimité. La notion de limite et d'absence de limite dans l'édition pose le problème de la valeur du multiple relativement au rôle qui lui est fixé. Si le tirage est limité, le multiple reste plus proche de l'œuvre d'art traditionnelle, puisque le

prix de l'œuvre et sa faible diffusion la destinent à un nombre restreint de collectionneurs. Le problème est donc le même que celui du Moyen-âge, en même temps véhicule de connaissance et œuvre d'art réservée à une minorité instruite, le clergé puis la noblesse. (Curieusement, le prix des livres d'art, jusqu'à l'apparition récente du livre de poche, tendait à mettre belles reproductions et considérations esthétiques hors de la portée du vulgaire!)

L'invention de l'imprimerie, au début de la Renaissance, multiplie la connaissance en même temps que le livre devient progressivement, jusqu'à nos jours, d'un prix plus abordable. Le sens de l'histoire, (il doit bien y en avoir un aussi pour l'histoire de l'art!) voudrait peut-être que l'art suive, lors d'une nouvelle renaissance, le même chemin que les sciences et les lettres (et la musique). Il est vrai qu'au XVI^e siècle, l'art souvent né de la volonté du clergé et des mécènes se distinguait de la vie ordinaire, puisqu'il faisait davantage qu'aujourd'hui partie du domaine public.

Si le but du multiple est de mettre l'art à la portée du plus grand nombre, quelques risques se présentent. Ils ne sont pas négligeables. La prépondérance d'une esthétique monolithique, contraire à la diversité (ou plutôt à la multiplicité) des intentions, peut apporter une véritable inflation d'objets d'un style qui, malgré ses divers aspects (art + cinématique, art modulaire ou transformable, lumino-cinétisme, op-art, etc.) peut risquer de *fixer* ou paralyser le multiple dans une voie décorative mais qui lui fait rater son but, la qualité esthétique étant modifiée par la quantité, l'œil risquant de se lasser. Cette inflation risque par conséquent de rabaisser le multiple au rang de *gadget* ou de *bébelle* amusante et jolie, sans pour cela transformer le comportement de l'acheteur vis-à-vis de l'art en général.

A l'autre extrême, certains multiples, tel un *porte-manteau-montre* annoncé dans une luxueuse revue

(édition de 150 exemplaires, chacun étant vendu à \$1950) utilisent franchement la conception traditionnelle de l'art-pour-gens-riches-d'abord.

Le problème économique est le même que celui de la production d'automobiles et d'objets électroménagers. Après un stade artisanal, ils ont commencé à être produits en série, ce qui a fait baisser les prix, donc suscité une demande accrue: choix, quantité et qualité des objets se sont accrus eux aussi.

Le multiple, lui aussi, obéit aux lois de l'offre et de la demande. Il ne se passe guère de mois que de nouvelles galeries, entièrement consacrées aux multiples, ne fassent leur apparition. Tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Ainsi la Galerie Denise René, qui fut la première à lancer les multiples à Paris, s'est récemment multipliée par deux (New-York). Une liste exhaustive des

galeries et des artistes dévoués à la cause des multiples emplirait aisément plus de la moitié de cette revue.

Enfin une nouvelle forme d'exposition d'art contemporain voit le jour: en 1965, à Zagreb: *New Tendencies*; en 1968, à Cologne: *Ars Multiplicata*; en mars 1969, à Birmingham: *British Multiple Competition*; en 1971, à Londres: *Three towards infinity*; au Stedelijk Museum d'Amsterdam; à la Documenta de Kassel; enfin en mars dernier, au Philadelphia Museum of Art: *Multiples, the first decade*.

Il nous reste à saluer les artistes québécois, hélas encore trop rares pour leurs réalisations dans ce domaine, et à souhaiter qu'ils se . . . multiplient!

Les personnes intéressées par les multiples peuvent se reporter aux textes suivants:

Revue *Data*. Septembre 1971;
Revue *Arts and Artists*. Vol. 4, No 3 (juin 1969);
Catalogue du Philadelphia Museum of Art. *Multiples, the first decade*, par John L. Tancock;
Abstract of an artist par Laszlo Moholy-Nagy, publié par George Wittenborn, Inc., New-York, 1955.

BERROCAL

Mini-David

Métal plaqué or (19 éléments montables et démontables).

François DALLEGRET

Atomix

Lucite (produit manufacturé).
Montréal. Galerie 2 x 3.
(Phot. Gabor Szilasi)

