

Les multiples et les « autres » multiples depuis le milieu des années 1980. Bilan d'une enquête

Océane Delleaux¹

Résumé

L'enjeu de cette vaste recherche fut de dater et d'analyser les multiples et « autres » multiples en Europe et en Amérique du Nord, ainsi que d'étudier leurs nouveaux modes de vulgarisation à travers tous les secteurs de l'art. Dans cette optique, je me suis intéressée au nouvel essor de la pratique et du marché de ces éditions d'artistes contemporaines. Ces dernières connaissent à partir de la seconde moitié des années 1980 jusqu'à aujourd'hui toute une série de mutations, en particulier la diversification des moyens d'expression des artistes, l'essaimage des pratiques et espaces de diffusion des éditions et de nouvelles relations entre l'œuvre d'art et la production industrielle. Cette vulgarisation n'a pas été sans heurts. En effet, les artistes doivent tenir compte des exigences du marché et des prérogatives des divers acteurs de la scène artistique.

¹Docteur en Histoire de l'art contemporain. Thèse sur « Les multiples et 'autres' multiples depuis le milieu des années 1980. Enjeux et mutations », Université Rennes 2, mars 2006.

En m'intéressant aux multiples et aux « autres » multiples en Europe et en Amérique du Nord, je n'entendais pas ajouter une monographie de plus en épilogue aux études précédentes sur le sujet, mais, grâce à un corpus pour une large part inédit, couvrant la période allant des années 1980 à aujourd'hui, révéler de nouveaux champs d'exploration que réserve l'histoire de l'art à ceux qui recherchent un « accès libre à l'Art », selon une expression de Guy Schraenen². J'ai choisi d'aller à l'encontre d'un grand nombre d'observateurs contemporains qui s'abstiennent de parler de ces œuvres et de leur accessibilité ou les évoquent seulement dans un cadre plus large. Cela posé, le présent bilan décrit, étape par étape, mes travaux de recherche, pour en arriver à une véritable réhabilitation des multiples et des « autres » multiples au cours de ces deux dernières décennies.

L'objet de la recherche

Voilà plus d'un demi-siècle que les acteurs de la scène artistique, artistes, éditeurs, galeristes, historiens et critiques ont inventé le concept de *multiple* et posé les premiers jalons de son histoire. La fin des années 1950 a donc marqué la découverte du phénomène de multiple. Sur lui, se fonde l'espoir de mettre l'art à la portée du plus grand nombre. L'historiographie qui relaie cet avènement a été établie à la fin des années 1960-début des années 1970, avec l'apport d'expositions et catalogues de qualité³. À cette période, la majorité des spécialistes, derrière Charles Spencer, John L. Tancock ou René Block, s'accorde sur deux points. *Primo* la définition du multiple : un objet tridimensionnel édité dont les exemplaires véhiculent l'idée de l'artiste. *Secundo* le double constat de l'échec d'une partie des multiples à démocratiser l'art et du faible intérêt artistique d'une autre partie un peu plus accessible⁴. Aussi, la production de multiples s'est-elle essoufflée au début des années 1970, dans un contexte marqué par le retour à la figuration et la surenchère de la production des avant-gardes.

Cette production a repris au milieu des années 1980 où le multiple connaît un nouvel essor, qui se mesure notamment par la tenue d'importantes expositions, de foires, la création de maisons d'édition, archives et publications⁵. Pourtant, aucun changement décisif ne s'est produit. À cela, on peut avancer deux raisons. D'une part, les événements privilégient la présentation d'œuvres déjà établies et/ou diffusées dans des circuits traditionnels. D'autre part, une grande partie des études associées a trait à la première phase du multiple. Parmi celles qui restent, des essais d'Andrew Patrizio ou de Stefan Germer constituent des rétrospectives dont la référence à la deuxième phase demeure à l'état d'ouverture ou d'hypothèse. Elles confirment l'ascendant des théories des années

²Guy Schraenen, *Free Access: Multipels/Multiples, Verzameling/Collection Archive for Small Press & Communication*, Leuven, Centrale Bibliotheek K.U., 1994, n. p.

³Entre autres les cat. d'expo. *Ars multiplicata : Vervielfältigte Kunst seit 1945*, Gert Von der Osten (Hrsg.), Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1968, 231 S., *Three to Infinity : New Multiple Art*, Robin Campbell (ed.), London, Whitechapel Art Gallery, Arts Council of Great Britain, 1970, 86 p., *Multiples : The First Decade*, John L. Tancock (ed.), Philadelphia, Museum of Art, 1971, n. p. et *Multiples : Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, René Block (Hrsg.), Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, Kunstbibliothek, 1974, 230 S.

⁴Cf. respectivement Charles Spencer, « The Life and Death of the Multiple », *Studio International*, Vol. 186, no. 958, Sept. 1973, p. 93, John L. Tancock, 1971, *op. cit.*, n. p. et René Block, 1974, *op. cit.*, S. 11.

⁵Les principales expositions, assorties de publications, sont *Three or More-Multiplied Art from Duchamp to the Present* au Wacoal Art Center of Spiral Garden à Tokyo en 1992, *Art Unlimited : Multiples of the 1960s and 1990s* au Centre for Contemporary Arts à Glasgow et *Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zu Gegenwart* aux Deichtorhallen à Hambourg en 1994. Les professionnels de l'art découvrent aussi en 1990 la section « Art édition » à la foire de Bâle et en 1992 la foire « art multiple » à Cologne. Les éditeurs ne sont pas en reste avec la création du Multiple Shop à Cologne en 1990 (par Esther Schipper et Daniel Buchholz), The Shop à Londres en 1993 (Tracey Emin et Sarah Lucas), The Multiple Store à Londres (Sally Townsend et Nicolas Sharp), des Multiples Boxes à Francfort et à Hambourg (Siegfried Sander et Carsten Koch) en 1998 et à Sydney en 2001 (Conny Dietzschold) ou encore Art Box à Francfort (Peter Fabian). Citons enfin la création d'archives telles que Art Metropole au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa en 1997 et l'A.S.P.C., Archiv for Small Press & Communication au Neues Museum Weserburg de Brême en 1999.

1960 appliquées aussitôt par leurs auteurs dans les années 1980-1990⁶. Ajouté à cela, les analyses d'œuvres, effectuées dans les années 1960-1970, servent encore à justifier les théories les plus récentes. De fait, le multiple n'a pas fait l'objet d'une étude globale et continue.

On assiste à une formulation souvent répétitive des thèses de la première génération du multiple. En premier lieu, la définition du multiple est sensiblement identique, consensuelle, bien que partiellement révisée par Friedrich Tietjen et Stephen Bury. Ces derniers soulignent respectivement les possibilités définitoires suivantes : le recours à d'anciens modes de reproduction ou de fabrication artisanaux et l'association de l'objet à d'autres catégories d'éditions contemporaines tel le livre ou la vidéo d'artiste⁷. En second lieu, le multiple est soit diffusé de manière restreinte, soit disponible plus largement, mais alors assimilé à un article courant. Seul Harry Ruhé évoque la possibilité d'une diffusion élargie de l'œuvre, qui dépasse le constat d'une distribution commerciale et d'un faible intérêt artistique⁸. Bref, il semble que la définition puriste du multiple dans les années 1960, à savoir un objet simple, accessible et produit en grande quantité, connaisse un nouveau désaveu de la part des commentateurs actuels.

Cette situation m'apparaissait paradoxale, alors que les années 1980-1990 s'inscrivaient dans un contexte de popularisation, au regard des progrès de démocratisation permis par le développement des médias de masse et que s'amenuisait le regain d'intérêt pour les valeurs sûres de la peinture au début des années 1980. Dès lors, ne pouvait-on pas imaginer de nouveaux modes de vulgarisation du multiple où seraient conciliées grande diffusion et qualité artistique ? Il semblait qu'une partie de la production de multiples ait été évitée, les commentateurs préférant le cadre de collections déjà établies ou d'œuvres reconnues.

La question se posait d'ailleurs pour les « autres » multiples, ainsi dénommés par Guy Schraenen en 1991 – livres, catalogues, affiches, disques ou encore vidéos d'artistes – qui véhiculaient aussi les concepts de *multiplication* et de *diffusion*⁹. Excepté les écrits du collectionneur belge, l'historiographie des « autres » multiples ne fait pas état de leur distribution ni d'une éventuelle vulgarisation. Elle se cantonne à l'analyse de l'esthétique de ces œuvres¹⁰. Leur examen sous un angle nouveau s'imposait donc. J'insiste sur le fait que les « autres » multiples n'ont pas fait l'objet d'une étude historique spécifique, en particulier dans le chapitre liminaire, mais sont venus en renfort de la problématique de la thèse.

Ainsi, je résolus de tenter une histoire des multiples et des « autres » multiples depuis le milieu des années 1980, d'en comprendre, d'en mesurer et d'en dater les enjeux et mutations, avec pour question transversale celle de la vulgarisation de l'art, qui constituait le fil d'Ariane de ma recherche.

Le sujet

Le rideau de mon enquête se lève donc sur la deuxième phase du multiple. Dans un souci d'ouvrir au maximum la profondeur de champ de l'analyse pour saisir l'éventail chronologique des mutations de l'objet, j'ai néanmoins engagé une recherche depuis la décennie des années 1960. Il

⁶Cf. respectivement Andrew Patrizio, « Multiples Today: A Consumer's Guide », *Art Unlimited : Multiples of the 1960s and 1990s*, Isobel Johnstone, Hilary Lane, Andrew Patrizio (eds.), Glasgow, Centre for Contemporary Arts; London, 1994, p. 57-67 et Stefan Germer, « Das Jahrhundertding : Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples », *Das Jahrhundert des Multiples von Duchamp bis zu Gegenwart*, Zdenek Felix (Hrsg.), Hamburg, Deichtorhallen, 1995, S. 17-73.

⁷Respectivement Friedrich Tietjen, « Multiple as Label », *Kunst ohne Unikat. Art Without the Unique : Edition atelier, 1985-1998*, Peter Weibel (Hrsg.), Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1998, S. 57 et Stephen Bury, *Artists' Multiples, 1935-2000*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 2.

⁸Harry Ruhé, *Multiples et cetera, Multiples et cetera*, Amsterdam, Tuja Books, 1991, p. 60, 63-66.

⁹Guy Schraenen, *Multipels en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur- en ontmoetingscentrum De Warande, 1991, n. p.

¹⁰Cf. Guy Schraenen, *Kunst-enaars-publikaties : uit de verzameling Archive for Small Press & Communication*, Gent, Centrale Bibliotheek van der Rijksuniversiteit, 1988, p. 151.

s'agissait de mesurer les progrès de la vulgarisation de l'art et de vérifier la position intermédiaire du multiple entre art et massification. Après la réalisation d'une structure chronologique de l'historiographie, d'une chronologie des études et événements, et surtout après la constitution du corpus des œuvres, j'ai recentré mon attention sur la période allant du milieu des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. En parallèle, quelques essais, notamment ceux d'Erika Lederman, laissaient suggérer une renaissance de la pratique du multiple et de son marché dans la seconde moitié des années 1980¹¹ et confortaient mon opinion. La période d'étude s'ouvre par conséquent sur le développement du multiple de la deuxième génération dont le succès est particulièrement visible dans les années 1990. Elle se clôt sur les premières années du XXI^e siècle qui marquent la fin de notre thèse mais aussi un temps de reconnaissance plutôt que de développement du multiple.

L'Europe et l'Amérique du Nord ont fourni le terrain de mon enquête. De nouveau, le champ d'examen a été réduit, une fois la répartition géographique des travaux recensés effectuée et les outils à disposition des chercheurs occidentaux réunis. La tradition du multiple en Allemagne et dans les pays anglo-saxons, annoncée dans quelques publications, soulignée par Charles Spencer, s'est vérifiée sur le terrain¹². L'Allemagne, surtout, s'est illustrée par un grand dynamisme dans ce domaine : organisation d'expositions et de foires, création de maisons d'édition, publications. L'Angleterre également, avec Stephen Bury en première ligne, occupe une place primordiale¹³. Mais la situation privilégiée de ces pays vis-à-vis du multiple ne devait pas faire oublier les tentatives plus réservées d'autres pays européens, ainsi que du Canada. D'autant que les études et recherches sur le sujet avaient déjà révélé leur partialité sur le choix des multiples, réduits à la confidentialité ou au produit dérivé.

Méthodologie

Comment déterminer, apprécier à leur juste valeur ces nouveaux modes de vulgarisation des multiples et « autres » multiples, dont je soupçonnais l'existence, sans en trouver de confirmation dans l'historiographie ? J'ai dû procéder à un balayage systématique pour aboutir à un échantillon large d'œuvres à partir desquelles allait s'organiser la réflexion. Cela afin de mettre en relation les pratiques artistiques réelles et la problématique de la thèse.

Au départ, il s'agissait d'identifier les artistes ayant conçu des multiples et des « autres » multiples. Les seuls examens d'index et catalogues dans les publications rétrospectives sur le multiple qui couvrent tout le XX^e siècle dévoilaient l'ampleur de la tâche¹⁴. La plupart des artistes contemporains ont *de facto* réalisé au moins une œuvre de ce type au cours de leur carrière. Malgré tout, je me suis efforcée de lister les artistes présentés dans ces ouvrages et dans d'autres, pour ensuite sélectionner ceux concernant la période retenue pour l'enquête. Quelques textes récents sur le multiple offrant une analyse ou la citation d'œuvres de General Idea, d'Alba D'Urbano, du projet de la Cab Gallery et l'exposition *At Home With Art* ont fourni par ailleurs une impulsion nouvelle à mes recherches¹⁵.

¹¹Cf. Erika Lederman, « Multiplication », *Art Monthly*, no. 183, Feb. 1995, p. 21.

¹²Cf. Charles Spencer, 1973, *op. cit.*, p. 93

¹³Cf. Stephen Bury, *Artists' Multiples, 1935-2000*, 2001, *op. cit.*, et Stephen Bury, *Multiplication*, London, The British Council, 2001, n. p. L'auteur est également à l'origine de la collection de multiples d'artistes à la Chelsea College of Art and Design Library (1978-2000), créée à la suite de la Artists' Books Collection créée par Clive Phillpot (1970-1977).

¹⁴Cf. *l'International Index of Multiples from Duchamp to the Present*, Daniel Buchholz, Gregorio Magnani (Hrsg.), Tokyo, Wacoal Art Center of Spiral Garden, 1993, S. 19-223 et les cat. d'œuvres dans *Das Jahrhundert des Multiples von Duchamp bis zu Gegenwart*, 1995, *op. cit.*, S. 91-236 et *Artists' Multiples, 1935-2000*, 2001, *op. cit.*, p. 39-161.

¹⁵L'œuvre *Il sarto immortale* d'Alba D'Urbano est analysée en partie dans le texte de Birgit Maria Sturm, « Das Multiple und sein Markt. Ein künstlerisches Medium und Wege seiner Vermittlung », *Kunst ohne Unikat, Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, Peter Weibel (Hrsg.), Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, S. 28-29. Les projets de l'exposition *At Home With Art* et la Cab Gallery sont signalés dans la

Toutefois, cette démarche est restée marginale. Je me suis principalement fondée sur de vastes sources qui n'avaient pas encore fait l'objet de publications ni d'analyse. De là mes investigations sur Internet, auprès des éditeurs, à l'occasion de vente aux enchères, dans les foires, expositions, galeries, musées, fonds et archives plus ou moins spécialisés, en France et à l'étranger. À cet égard, les collections Archiv for Small Press & Communication au Neues Museum Weserburg de Brême et Art Metropole au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa m'ont été d'un grand secours. L'ensemble de ces prospections m'a révélé l'existence de nombreux artistes et d'œuvres inédites. Entre-temps, de nombreux acteurs de l'art, parmi eux Jean-Marc Poinot et Wolfgang Feelisch, m'avaient soufflé le nom de certains artistes tels Gérard Collin-Thiébaud et Ottmar Hörl, qui allaient devenir des éléments clés du corpus et faire l'objet d'un chapitre monographique, en raison de l'importance de leur démarche artistique. Cette méthodologie a montré sa capacité à prendre en compte les œuvres d'artistes moins connus, diffusées dans des circuits improbables et divers ou encore non listées en publication et documentation.

Afin de poursuivre l'analyse, il me fallait approfondir ce recensement au regard de la problématique donnée. Une fois les artistes identifiés et les œuvres examinées, il restait à opérer une dernière sélection pour la constitution du plan final. Mon choix s'est porté sur les artistes dont la production de multiples présentait à la fois un intérêt artistique, une représentativité au moment de leur actualisation et surtout un lien notable et actif dans la vulgarisation de l'objet concerné. Sauf de rares contre-exemples, il me fallait éliminer en conséquence les œuvres dont l'accessibilité s'avérait extrêmement limitée, que ce soit par le tirage, le prix de vente ou le moyen de diffusion.

Dès lors, je concentrais mon attention sur trois de leurs aspects, distincts ou complémentaires, qui allaient configurer ensuite le corps de la thèse et qui devaient être propres à faciliter leur acquisition : le médium, la distribution et la production. Cette méthode permettait d'aborder les œuvres sous différents angles avant de sélectionner lequel caractérisait le mieux chacune d'entre elles. La thèse s'est donc construite en trois volets qui ont successivement mis en évidence la diversification des moyens d'expression des artistes, les pratiques et les espaces de la diffusion des éditions, ainsi que les rapports existant entre l'œuvre d'art originale et la production industrielle.

Les résultats, qui apparaissaient à la suite de la critique et de l'interprétation de ces œuvres dans un nouveau contexte, permettaient d'étayer la réflexion et de remettre en question certaines théories restrictives, rappelées précédemment, sur la deuxième génération du multiple. L'ensemble de ces données pouvait enfin attester de l'existence de plusieurs formes de vulgarisation de l'art *via* le multiple et les « autres » multiples.

Difficultés et particularités

Ces recherches se sont heurtées à de nombreuses contraintes. Les obstacles rencontrés tenaient à la rareté des travaux sur le sujet, en premier lieu en France. À ce titre, l'analyse de l'historiographie du multiple a nécessité un travail considérable de traduction. Les recherches ont en effet montré la prééminence de pays comme l'Allemagne et l'Angleterre dans la production de multiples. Cette exploitation des sources germanophones ou anglo-saxonnes ne s'est d'ailleurs pas limitée aux seules publications, elle s'est étendue à de nombreuses autres sources documentaires, textes universitaires, entretiens, littérature grise et sources électroniques.

La focalisation des spécialistes sur une petite partie de la production des multiples a constitué une autre pierre d'achoppement. En effet, la majorité des artistes cités dans l'historiographie ne correspond pas à ceux que j'ai finalement choisis pour la thèse. De plus, leurs monographies n'évoquent qu'exceptionnellement les multiples. Seuls les artistes reconnus ont fait l'objet de

bibliographie du cat. *Multiplication*, Stephen Bury (ed.), 2001, *op. cit.*, n. p. Outre leurs propres catalogues raisonnés, certaines œuvres de General Idea sont notamment référencées dans *l'International Index of Multiples from Duchamp to the Present*, 1995, *op. cit.*, S. 76-78.

catalogues raisonnés, à l'instar de Felix Gonzalez-Torres ou de General Idea¹⁶. En outre, le choix de travailler sur de jeunes artistes induit inévitablement à la rareté des références bibliographiques. La recherche et le dépouillement des sources se sont avérés d'autant plus nécessaires. De fait, une étude ou une connaissance plus générale de l'œuvre entière de certains artistes moins connus, servant à élargir l'observation et à relativiser certains changements, m'a quelquefois manqué. Malgré son ampleur, le maintien de la cohérence de ma thèse m'évitait des écarts trop préjudiciables par rapport à la problématique.

Dans le même esprit, je me suis souvent heurtée à la discrétion des collectionneurs et à l'obsession des marchands à considérer le multiple actuel comme un objet inaccessible ou comme le dérivé d'une œuvre unique. À ce titre, une contradiction apparaissait entre les discours et les actions des personnes contribuant à développer le marché d'un certain type de multiple et la pratique récurrente d'une édition accessible – même soutenue par différents prestataires – qui n'emprunte pas nécessairement et/ou pas immédiatement les mêmes circuits. Par conséquent, le choix d'accorder une attention toute particulière au point de vue des artistes et des différents publics – et pas uniquement le collectionneur – est moins la résultante d'un manque de données que la justification de mon choix terminal des œuvres et de la problématique de la thèse.

Enfin, ce n'est pas tant l'insuffisance des informations qui a mobilisé mon énergie que la nécessité de pallier ce manque. Car même si certaines œuvres du corpus ont donné lieu à publication, la mention de leurs conditions de production et de diffusion est en général inexistante, parfois même erronée¹⁷. L'archivage approximatif ou incomplet dans beaucoup de fonds complique de manière fort singulière la tâche de l'historien quand il s'agit de trouver les modes de diffusion des éditions. De surcroît, les tirages de ces œuvres et d'autres non répertoriées me sont parvenus de manière très partielle. Preuve encore, s'il le fallait, que leurs créateurs et éditeurs n'optaient pas forcément pour les réseaux commerciaux ou institutionnels, preuve aussi de l'intérêt relatif porté aux multiples dans l'actualité contemporaine. En résumé, des lacunes documentaires ont rendu fastidieuse la collecte d'informations dont allait justement dépendre le choix définitif des œuvres pour la thèse et pour l'orientation de mon analyse. Ce long travail n'a donc pas été vain et a fourni des résultats importants.

Un essaiage des media

Le premier résultat est relatif à la mise en place récurrente et accrue, ces deux dernières décennies, de dispositifs artistiques intégrant plusieurs types d'interventions et divers moyens d'action. Parmi eux, les éditions – nombreuses – prennent la forme de divers rapports à la prestation esthétique de l'artiste. Le message de ce dernier se multiplie au sein de plusieurs œuvres conçues dans des moments et contextes différents ou bien se démultiplie au sein des déclinaisons d'une même œuvre. Tel est le cas de chaque « grande sculpture » de Ottmar Hörl, à l'instar de *Das große Hasenstück* à Nuremberg en 2003, qui fait cohabiter la diffusion d'éditions issues de l'installation principale et celle d'artefacts secondaires portant sur l'installation ou l'œuvre globale (fig. 1 a, b, c). Si les sculptures et leur acquisition constituent l'aboutissement du projet, *via* le démantèlement de la « grande sculpture », les autres productions de l'artiste allemand servent à la communication du projet et à sa commercialisation.

¹⁶Cf. respectivement *Felix Gonzalez-Torres I, catalogue raisonné ; II text*, Dietmar Elger (Hrsg.), Sprengel Museum Hannover ; Cantz Verlag, 1997, 2 Bd. (167, 110 S.), *General Idea : Multiples. Catalogue raisonné Multiples and Prints, 1967-1993*, General Idea (ed.), Toronto, S. L. Simpson Gallery, 1993, n. p. et *General Idea : editions, 1967-1995*, Barbara Fischer (ed.), Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga, 2003, 311 p.

¹⁷Cf. notamment les cat. d'artistes *Antonio Gallego par Antoine Gallet : Inventaire des imprimés et leurs dérivés T I*, et *Roberto Martinez par Robert Martin: Inventaire des imprimés et des allotopies T I*, Rueil-Malmaison, Centre d'Art Contemporain, 1997, n. p.



Fig. 1a : Ottmar Hörl, *Das große Hasenstück*, 2003. Carte postale issue d'une série disponible au stand d'information installé à côté de la « grande sculpture » *Das große Hasenstück* sur la place principale de Nuremberg du 2 au 17 août 2003. 10,4 x 14,8 cm. 2000 ex., à 0,50 euro. Projektbüro, Nürnberg. Vue de l'installation temporaire des 7000 lièvres en plastique verts. 50 x 50 m. © Avec l'aimable autorisation d'Ottmar Hörl. Photo: archive Ottmar Hörl ; Maisenbacher Art Gallery, Trier.

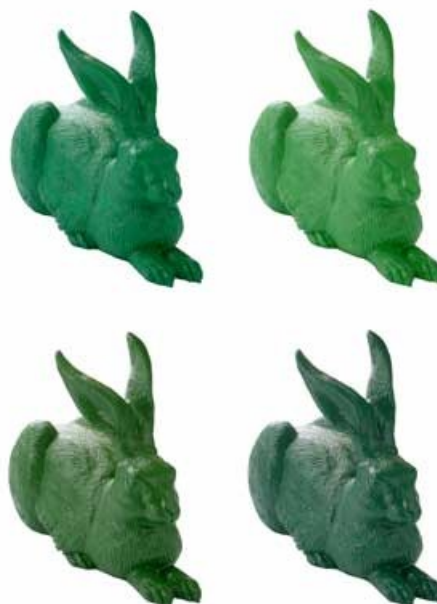


Fig. 1b : Ottmar Hörl, *Das große Hasenstück*, 2003. Lièvre en plastique peint « Dürer Hase » issu de la « grande sculpture » *Das große Hasenstück* (Nuremberg 2003). De gauche à droite et de haut en bas, les quatre types existants : n° 3, n° 8, n° 9 et n° 10. 26 x 16 x 36 cm. Signé, à 90 euros (500 ex. de chaque couleur), non signé à 30 euros. Projektbüro, Nürnberg. © Avec l'aimable autorisation d'Ottmar Hörl. Photo: archive Ottmar Hörl ; Maisenbacher Art Gallery, Trier.



Fig. 1c : Ottmar Hörl, *Das große Hasenstück*, 2003. Vue du stand d'information à côté de la « grande sculpture » *Das große Hasenstück* (Nuremberg 2003). Proposition à la vente de cartes postales, affiches et distribution d'affiches et flyers assortis produits par la ville (disponibles aussi dans ses institutions). © Avec l'aimable autorisation d'Ottmar Hörl, Photo: archive Ottmar Hörl ; Maisenbacher Art Gallery, Trier.

En général, ce type de dispositif favorise la médiatisation de ces éditions et leur vulgarisation. Les artistes déclinent au sein de leurs projets non seulement des objets mais aussi des imprimés, souvent à mi-chemin entre le prospectus publicitaire et le document pédagogique. À l'image du projet *FremdeFreunde* de Manfred Webel conçu en collaboration avec des écoliers de la ville de Siegen en 2001, les éditions permettent la communication et la conservation de la trace d'une intervention initiale, récupérée par l'artiste voire ses co-participants (fig. 2 a, b, c). Les multiples et « autres » multiples sont de moins en moins des œuvres autonomes diffusées par leurs auteurs ou éditeurs et s'inscrivent dans le cadre d'une œuvre ouverte, difficilement limitable. Ils deviennent le moyen d'atteindre un grand nombre de personnes dont les attentes sont diverses.



Fig. 2a : Manfred Webel, *FremdeFreunde-Koffer*, 2001. Valise en plastique incluant deux figures faites à la main, formant une chaîne avec les figures identiques des autres valises, et une brochure sur le projet *FremdeFreunde*. Édition vendue comme « documentation » sur le site de l'artiste <http://www.webel.org>, par correspondance ou à Artakut Kunstprojekte, Paderborn. 16 x 14 x 4 cm (valise). 500 ex., à 17 euros. Édition de l'artiste, Paderborn. © Avec l'aimable autorisation de Manfred Webel.



Fig. 2b : Manfred Webel, *FremdeFreunde Anstecker*, 2001. Épinglette dans écriin, représentant les deux figures du projet *FremdeFreunde*. Édition vendue sur le site Internet de l'artiste <http://www.webel.org>, par correspondance ou à Artakut Kunstprojekte, 6,7 x 5,9 x 1,9 cm (écriin). 1000 ex., à 9 euros. Édition de l'artiste, Paderborn. © Avec l'aimable autorisation de Manfred Webel.



Fig. 2c : Manfred Webel, *Kunstfreunde Webel*, Ausgabe 3, Juli 2002. Périodique, sous forme de dépliant, disponible à Artakut Kunstprojekte, Paderborn. 10,5 x 15 cm (plié). 1000 ex., gratuit. Édition de l'artiste, Paderborn. © Avec l'aimable autorisation de Manfred Webel.

Une diffusion à plusieurs niveaux

Cette communication aboutie engendre l'instauration par l'artiste ou le marchand de différentes économies de consommation de l'œuvre. Ce point constitue le deuxième résultat principal de mon analyse. Dans la tradition de l'édition d'art, beaucoup d'artistes conçoivent une édition limitée à côté d'une édition courante. Mais ce qui a changé et se développe aujourd'hui, c'est la prise en compte d'environnements différents pour la diffusion de chacune de ces éditions dont la distinction ne se résume plus uniquement à une alternative marchande. De manière plus systématique, les artistes regroupent actuellement les différents réseaux de diffusion dont la dissociation antérieure entravait l'accès à divers publics.

À cette fin, ils ont dû adapter les exigences des systèmes économiques du marché de l'art. L'exemple le plus emblématique de cette tendance est celui de l'instauration de deux pratiques de collections parallèles, dans le cadre des Images de Gérard Collin-Thiébaud conçues sur des supports de communication de grande diffusion depuis 1988. La multiplication excessive des tirages spécifiques et des conditions tarifaires des Images, leur association répétée à d'autres éditions au cours d'interventions artistiques parfois très élaborées, conduisent à un mode d'existence multiple de l'œuvre (fig. 3 a, b). De ce fait, les artistes parviennent à offrir divers moyens d'accès. Non seulement la vente d'éditions limitées et chères facilite la production d'éditions plus accessibles mais encore leur diversification à outrance fausse l'appropriation individualisée et raréfiatrice du collectionneur. Ce système fonctionne d'autant mieux si le coût de l'édition est pris en charge par un organisme public ou un mécène.



Fig. 3a : Gérard Collin-Thiébaud, *Un Nouveau Musée Clandestin à Strasbourg*, 1988. Image 4 « Rembrandt van Rijn, *Autoportrait*, 1669, National Gallery, Londres », Image 5 « Francisco Goya, *Autoportrait*, vers 1815, Musée du Prado, Madrid » et Image 6 « Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, Musée Fabre, Montpellier ». Trois des Images diffusées par les gardiens du musée lors de l'exposition collective *Saturne en Europe*, organisée par les musées de Strasbourg du 16 septembre au 4 décembre 1988. 4,1 x 7,1 cm. 1600 ex. par Image, gratuit. Existents 200 planches des 12 Images (1-12p), un tirage spécial de 50 ex. sans la mention d'Édition des Musées de la Ville de Strasbourg (1A-12A) et un autre tirage de 50 ex. par Éric Linard, La Garde-Adhémar (1B-12B). Clara Wood édition-diffusion, Vuillafans. Avec l'aimable autorisation de Gérard Collin-Thiébaud, G ©-T 1988. Photo G. C-T. 1989.



Fig. 3b : Gérard Collin-Thiébaud, *Un Nouveau Musée Clandestin*, 1989. Tirage spécifique 1B-12B. Planche sérigraphiée avec douze vignettes. 65 x 50 cm. 50 ex., à 305 euros. Éric Linard, La Garde-Adhémar. © Avec l'aimable autorisation de Éric Linard et de Gérard Collin-Thiébaud, G ©-T 1988. Photo G. C-T. 1989.

Le marché de l'exposition

Le troisième résultat concerne justement le rôle notable joué par l'exposition dans des endroits qui ne lui sont pas traditionnellement destinés. Divers espaces non artistiques assument une part de la production et de la distribution des multiples et « autres » multiples, de plus en plus dans le cadre d'une exposition. À leur tour, ils constituent des lieux d'exposition et le public que chacun génère devient celui des œuvres exposées. À ce sujet, les projets de l'association « museum in progress » depuis 1990 révèlent la prise en charge par les médias des éditions et leur présentation à une large audience. Les interventions d'artistes regroupées sous le titre « Vital Use » dans le quotidien autrichien *Der Standard* en 1994/95, en sont un exemple (fig. 4 a, b).



Fig. 4a : Frédéric Bruly-Bouabré, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Carsten Höller, Fabrice Hybert, John Latham, John Lennon/Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel et Andrea Zittel/Rudi Molacek, *Vital Use*, 1994-1995. Frédéric Bruly-Bouabré, *DER STANDARD*, 27. April 1995, S. 25; Fabrice Hybert, *DER STANDARD*, 20. Oktober 1994, S. 15 ; Hans-Peter Feldmann, *DER STANDARD*, 7./8. Dezember 1994, S. 4-8. Tirage indéterminé, au prix du journal. *DER STANDARD*, Vienne, Autriche. © Avec l'aimable autorisation de museum in progress, Vienne, www.mip.at.



Fig. 4b : Frédéric Bruly-Bouabré, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Carsten Höller, Fabrice Hybert, John Latham, John Lennon/Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel et Andrea Zittel/Rudi Molacek, *Vital Use*, 1995. Recueil disponible auprès des revendeurs. 47,3 x 32 cm. Tirage indéterminé, à 40 euros. mip, Vienne. Existe une édition de 97 ex., numérotés, à 150 euros. © Avec l'aimable autorisation de museum in progress, Vienne, www.mip.at.

Il en va de même pour la vente de multiples à la clientèle importante des magasins, à l'instar de la *Confiture de ville 2* de Fabrice Hybert et le *Torchon digestif* d'Annette Messenger lors de l'exposition *Le BHV inspire les artistes* au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris, début 2001 (fig. 5 a, b).



Fig. 5a : Annette Messenger, *Torchon digestif*, 2001. Torchon en coton et en lin vendu au rayon des poignées de porte lors de l'exposition collective *Le BHV inspire les artistes* dans le grand magasin parisien du 28 février au 24 mars 2001. Existe en deux couleurs (impression rouge ou bleue sur blanc). 80 x 54 cm (déplié). Tirage indéterminé. Édition de l'artiste, Paris. © Avec l'aimable autorisation de Annette Messenger.



Fig. 5b : Fabrice Hybert, *Confiture de ville 2*, 2001. Pot de 220g de confiture de prune aux amandes, vendu au rayon peinture lors de l'exposition *Le BHV inspire les artistes* (Paris 2001). 8,7 h. x 6,8 cm diam. Tirage indéterminé, à 25 francs (3,81 euros). Édition limitée, à 20 euros. UR éditions, Paris. © Avec l'aimable autorisation de Fabrice Hybert.

Enfin, l'espace public extérieur offre des possibilités d'accès non marginales dès lors que les interventions urbaines d'artistes s'inscrivent dans le contexte d'une exposition. Ainsi, les boules miniatures de l'intervention *Rennes Souvenirs* de Markus Lohmann, distribuées dans la rue au cours de l'exposition collective *Aux Voyageurs* à Rennes en 2001, ont fait l'objet de communiqués non seulement dans le cadre de l'exposition mais aussi au sein de l'œuvre plus globale de l'artiste (fig. 6 a, b).



Fig. 6a : Markus Lohmann, *RenneSouvenirs*, 2001. Distributeur de « boules souvenirs » de l'artiste lors de l'exposition collective *Aux Voyageurs* du 13 au 28 janvier 2001 à Rennes. © Avec l'aimable autorisation de Markus Lohmann.



Fig. 6b : Markus Lohmann, *RenneSouvenirs*, 2001. Dix « boules souvenirs » se rapportant aux dix sculptures de commande publique de Rennes et distributeurs placés à leur côté lors de l'exposition *Aux Voyageurs* (Rennes 2001). 6,8 cm diam. (boule). 722 pièces uniques (dix séries différentes), à 10 francs (1,5 euro). Édition de l'artiste, Hambourg. © Avec l'aimable autorisation de Markus Lohmann.

L'exposition tient un rôle d'encadrement dans l'actualisation de ces éditions. Il est important de souligner que la dépendance des œuvres vis-à-vis de ce type de manifestation artistique structurée contribue à faciliter leur accès, en raison de la présentation publique et de la communication associée dont elle jouit. Le fait que les multiples et les « autres » multiples dépassent certains réseaux marginaux et fassent partie d'une exposition les rend plus visibles et disponibles. Les artistes reconsidèrent donc le rôle de celle-ci dès qu'elle déborde les cadres traditionnels du musée et de la galerie. Quel que soit l'espace qui lui est attribué, l'exposition se présente avant tout comme un moyen de communication, voire de production, et un cadre privilégié de l'insertion de ces éditions dans la réalité sociale et économique.

L'assimilation à des actes d'entreprise

Enfin, quatrième et dernier résultat : la mise en place par les artistes dans le cadre de leur pratique de modèles d'économies alternatives – néanmoins inspirés de la réalité. Depuis les années 1990, beaucoup d'œuvres s'apparentent à des produits issus d'unités de production à vocation commerciale créées par des artistes. Lorsqu'en 1998, Alexander C. Totter a mis en place sa pseudo-société *A.C.T. Babylon*, il a conçu divers objets s'inspirant de la grande distribution et du discours publicitaire mais dont l'émergence et la diffusion s'établissaient au sein de réseaux artistiques. Pour preuve, la boîte « Dudel » de l'artiste, qui a fait l'objet d'une grande diffusion à bas prix chez les éditeurs et les galeristes (fig. 7 a, b). La prise en charge par l'éditeur a permis une diffusion plus élargie qu'elle ne l'aurait été sans assistance et dans un cadre *a fortiori* marginal.



Fig. 7a : Alexander C. Totter, *ACT Babylon*, 1998- . Boîtes de « Dudel » (2000) empilées sur une palette et exposées à la Literaturhaus de Munich. 13 x 8,6 x 3,3 cm (boîte). 10 000 ex., signés, numérotés, à 15 euros (boîte). Artakut, Paderborn ; Artikel Editionen, München. © Avec l'aimable autorisation d'Alexander C. Totter et de Manfred Webel.



Fig. 7b : Affiche détaillant l'ensemble des produits d'ACT, disponible chez Artakut à Paderborn. 59,2 x 42 cm (dépliée). Tirage indéterminé, gratuit. Artakut, Paderborn. © Avec l'aimable autorisation d'Alexander C. Totter et de Manfred Webel.

Les productions artisanales peuvent être abordables, même diffusées par le biais de structures artistiques, et un grand tirage, rendu possible grâce à la fabrication à la demande. L'art tente donc de s'ouvrir à une autre réalité sociale – l'entreprise – sans jamais pouvoir ni vouloir entièrement s'y insérer. Néanmoins, ce compromis, qui est avant tout un moyen de montrer les systèmes d'entreprise, autorise la production en un nombre relativement important d'objets à bas prix. Sans parvenir à industrialiser leur production, les artistes sont allés au-delà des contraintes du mode artisanal imposé, en inscrivant leurs œuvres au sein d'un marché plus global bien que dépendant de celui de l'art.

* *
*

En conclusion, je soulignerai que depuis le milieu des années 1980 en Europe et en Amérique du Nord, les multiples et les « autres » multiples ont fait appel à divers modes de vulgarisation qui interfèrent souvent entre eux. Ceci afin de rendre l'art accessible à un plus grand nombre de personnes, contrairement à ce que présentent succinctement les travaux recensés sur le sujet. Bien entendu, il ne s'agissait pas de retomber dans l'utopie partielle des années 1960 que le multiple a contribué à véhiculer mais d'aller au-delà du constat avéré de l'échec de sa démocratisation et de la tentation d'établir une contre-thèse qui appuierait les quelques écrits sur la période de la présente

recherche. Ainsi, l'étude que j'ai menée s'est attachée à cerner de nouvelles possibilités d'accès à l'art tout en tenant compte, sans excès, des exigences du marché et des prérogatives des acteurs de la scène artistique.

Je terminerai ce bilan en évoquant les prolongements possibles de ma recherche. Ainsi serait-il intéressant d'approfondir la question de la place du modèle de l'entreprise dans les interventions artistiques et les produits-multiples qu'elle peut engendrer. L'association de l'artiste à ce type de structure, dans la filiation de l'entreprise artistique Soussan Ltd. créée en 1989 à Sceaux, semble en effet se poser comme une finalité possible dans la collaboration réussie de l'art et de l'industrie. Dans le même esprit, je pense qu'établir un lien entre les multiples, les « autres » multiples et différentes disciplines pourrait contribuer à élargir l'intérêt suscité par ces œuvres et faciliter leur accès. Le succès de vente de la boîte *Todi*, conçue par les artistes plasticiens Emmanuelle Lainé et Fabien Vallos en collaboration avec un grand chef cuisinier, pour Lille 2004 - Capitale Européenne de la Culture, m'encourage à aller dans cette direction¹⁸.

Enfin, je suis persuadée qu'un travail sur les différents modes de reproduction des multiples – numériques ou plus traditionnels – peut être effectué. Les éditions, photocopies, échantillonnages, reproductions vectorielles des œuvres diffusées lors de l'exposition *Topshop* à Berlin fin 2004 constitueraient peut-être le point de départ d'une future enquête¹⁹. Il s'agirait de s'interroger sur ces œuvres multipliées, d'en déterminer le statut ontologique et de se questionner sur leur aptitude à soutenir un processus de multiplication, ainsi qu'une pratique du multiple. Ce qui me conduit à soutenir la nécessité d'effectuer une recherche connexe sur l'influence des nouvelles pratiques du multiple sur la théorie esthétique et la théorie de l'art, à la lumière des travaux des philosophes Walter Benjamin, Nelson Goodman ou encore Eddy Zemach.

Bibliographie

- BLOCK, René (Hrsg.), *Multiples : Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, Kunstbibliothek, 1974, 230 S.
- BUCHHOLZ, Daniel, MAGNANI, Gregorio (Hrsg.), *International Index of Multiples from Duchamp to the Present*, Tokyo, Wacoal Art Center of Spiral Garden, 1993, 223 S.
- BURY, Stephen, *Artists' Multiples, 1935-2000*, Aldershot, Ashgate, 2001, 194 p.
- BURY, Stephen, *Multiplication*, London, The British Council, 2001, n. p.
- CAMPBELL, Robin (ed.), *Three to Infinity : New Multiple Art*, (ed.), London, Whitechapel Art Gallery, 1970, 86 p.
- FELIX, Zdenek (Hrsg.), *Das Jahrhundert des Multiples von Duchamp bis zu Gegenwart*, Hamburg, Deichtorhallen, 1995, 251 S.
- JOHNSTONE, Isobel, LANE, Hilary, PATRIZIO, Andrew (eds.), *Art Unlimited : Multiples of the 1960s and 1990s*, Glasgow, Centre for Contemporary Arts, 1994, 92 p.

¹⁸L'édition à 500 exemplaires de la boîte en carton était vendue 6 euros l'unité à l'entrée du Tri Postal, dans le cadre des « Mondes parallèles » de Lille 2004, à l'occasion du week-end « design » en novembre de l'année. Elle comprenait un nécessaire à pique-nique et six petits plats insolites à base de poulet, concoctés par un chef cuisinier, Christophe Scherpereel, de l'*Esplanade* à Lille, une étoile au Michelin, avec la collaboration du Lycée Hôtelier d'Orchies. Plusieurs facteurs sont à l'origine de la vente rapide des boîtes : l'importante communication dont a bénéficié Lille 2004, l'accessibilité gratuite du lieu, la qualité des produits offerts et leur base régionale, l'invitation à l'adresse de gens à conserver en souvenir la boîte où figuraient les recettes des plats et l'intervention des deux plasticiens, le bas prix affiché en gros sur la boîte et la vente en self-service qui ne rebutait pas les plus indécis.

¹⁹L'exposition organisée par Sabine Meyer et Ulrike Brückner était située dans un ancien magasin discount à Berlin et proposait des éditions d'artistes selon les règles du supermarché traditionnel (étals, comptoirs, tables avec articles à saisir, coin d'offres spéciales, étiquettes flous). Des photocopieuses étaient mises à disposition des visiteurs car le travail de chaque artiste était destiné à être « exposé », « échantillonné, copié et travaillé » pour être alors vendu au prix d'affaire. À cela s'est associée la mise en place du site Internet de l'artiste André Pahl où chaque image, logo, texte, mot, ligne, est à vendre et figure, après sélection et téléchargement gratuit de l'internaute, dans le fichier spécifique des « Topshoppers ». Topshop, Berlin [en ligne], [réf. du 15 août 2005]. Disponible sur : < <http://www.topshop-berlin.de> >

- LEDERMAN, Erika, « Multiplication », *Art Monthly*, no. 183, Feb. 1995, p. 21.
- RUHÉ, Harry, *Multiples et cetera*, Amsterdam, Tuja Books, 1991, 104 p.
- SCHRAENEN, Guy, *Free Access: Multipels/Multiples, Verzameling/Collection Archive for Small Press & Communication*, Leuven, Centrale Bibliotheek K.U., 1994, n. p.
- SCHRAENEN, Guy, *Multipels en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur- en ontmoetingscentrum De Warande, 1991, n. p.
- SCHRAENEN, Guy, *Kunst-enaars-publicaties : uit de verzameling Archive for Small Press & Communication*, Gent, Centrale Bibliotheek van der Rijksuniversiteit, 1988, 163 p.
- SPENCER, Charles, « The Life and Death of the Multiple », *Studio International*, Vol. 186, no. 958, Sept. 1973, p. 93-94.
- TANCOCK, John. L. (ed.), *Multiples : The First Decade*, Philadelphia, Museum of Art, 1971, n. p.
- VON DER OSTEN, Gert (Hrsg.), *Ars multiplicata : Vervielfältigte Kunst seit 1945*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1968, 231 S.
- WEIBEL, Peter (Hrsg.), *Kunst ohne Unikat. Art Without the Unique : Edition atelier, 1985-1998*, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1998, 261 S.
- WEIBEL, Peter (Hrsg.), *Kunst ohne Unikat, Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, 125 S.