

So Multiples

Miguel-Angel Molina et la notion de *multiple*

Cécile DESBAUDARD

cdesbaudard@gmail.com

Né à Madrid en 1963, Miguel-Angel Molina obtient sa licence aux Beaux-Arts de Madrid en 1987. Il s'installe à Paris en 1989 après avoir obtenu une bourse de la Cité internationale des arts. Il passe en 1997 un diplôme d'Architecture d'intérieur et éphémère puis, en 2001, une maîtrise d'Arts plastiques suivie d'un DEA Arts plastiques (2002) explorant le statut artistique de l'enregistrement photographique des œuvres, à l'université de Paris VIII. Il est actuellement chargé de cours au laboratoire Peinture de l'université de Paris VIII ainsi que professeur de peinture et de dessin à l'École municipale d'Arts plastiques de Pantin. Il expose depuis la fin des années 1980 en Italie, Espagne, France, Allemagne, Suède et Grande-Bretagne.

Sa démarche artistique est centrée sur une exploration de la peinture en tant que matériau (l'acrylique) et non en tant que genre. Libérée des contingences « picturales » (matériau destiné à « peindre » des figures ou motifs sur un tableau), elle se dévoile pleinement, déploie ses qualités plastiques tout en glissant vers le sculptural. Brillante, sensuelle, élastique, capable de conserver sans les mêler différentes couleurs, ainsi que de s'étendre selon un cheminement sinueux lorsqu'appliquée au sol, l'artiste la décline sur des objets quotidiens (porte-savon, poignée de porte...), sur différents types de sols mais aussi directement sur sa peau comme dans *Peinture comme peau* (1997) où une fine couche de peinture rose mousseuse est étalée depuis son avant-bras jusqu'à sa main. Il explique :

« Je prends la peinture pour ce qu'elle est, une matière gluante et colorée... un matériau que je fabrique moi-même. [...] La peinture haptique trouve son sens par opposition à la peinture optique, une peinture dans la culture de l'expérience visuelle. [...] La peinture déplacée hors du tableau est aussi une opération de déclasserment.¹ [...] Auparavant j'avais déjà photographié des flaques à l'atelier. Ces flaques étaient souvent le résultat d'un excès de peinture dans les pièces que j'étais en train de faire. Elles se produisaient involontairement et prenaient forme dans un désintérêt absolu. Les flaques de peinture à l'atelier avaient un sens résiduel, négligé et définitif. Probablement dans mon inconscient, je voyais les images mythiques de Hans Namuth avec Jackson Pollock plongé en pleine action "sur" une de ses peintures. Ce n'était pas seulement la vision héroïque, comme celle des exploits sportifs, même s'il y avait quelque chose de comparable : la concentration du héros, les gestes contrôlés, une

sorte de chorégraphie. J'ai toujours été séduit par ces images et la vision d'une peinture faite au ras du sol. Je me voyais moi-même danser autour de la terre. Étudiant, je réalisais des peintures à la craie sur les trottoirs. Des reproductions de tableaux de Goya, de Velázquez, de Sorolla. Les gens regardaient le travail de l'artiste autant que l'artiste en train de travailler. Cela se produisait tout autour du périmètre rectangulaire de la reproduction, et pas seulement en bas, là où l'image trouvait son sens. Des années plus tard, je lisais dans le livre d'Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss *L'informe, mode d'emploi* : "Toute image, qu'elle soit perçue sur un plan horizontal ou non, entrerait dans l'espace de notre imagination à la verticale : alignée sur la verticalité de notre propre corps."² Ce travail est le résultat de l'observation de phénomènes liés à la pratique de la peinture dans un sens large. Cette pratique m'a amené à m'intéresser aux différentes façons de la percevoir, de la présenter à travers d'autres contextes et par des stratégies adaptées. Mon propos est de comprendre la peinture, non comme une image, mais comme un objet, comme un phénomène, comme quelque chose qui met en évidence le caractère culturel et historique du langage pictural. Il faut peu d'efforts alors pour imaginer *Full Fathom Five* de Pollock, ou les *Piss Paintings* de Warhol, par terre, devenues "sol", et vous ou moi en train de marcher sur elles. »³

Miguel-Angel Molina a réalisé deux multiples *Ceci* (2004) et *Tant* (2009). Il rédige actuellement une thèse, *Les autres œuvres. Essai sur les images photographiques de la peinture contemporaine*. Cette recherche le conduit à définir les versions photographiques d'œuvres conçues par leurs auteurs comme une « deuxième vie » – reproductible – de l'œuvre. Il vient de réaliser le commissariat de l'exposition *Les autres œuvres. La peinture et ses images* à la Galerie Villa des Tourelles de Nanterre réunissant Daniel Buren, Christophe Cuzin, Guillaume Millet, Miguel-Angel Molina, Miquel Mont, Georges Rousse, Olivier Soulerin, Heidi Wood et Zeus⁴. L'entretien qui suit, réalisé le 21 avril 2010, nous livre quelques-unes de ses réflexions sur les notions de « multiple » et de « reproductibilité » de l'œuvre.



Figure 1.
Miguel-Angel Molina, Ceci, 2004
Poignée de porte, peinture. © galerie Una



Figure 2.
Miguel-Angel Molina, *Tant*, 2009
Règle en bois, peinture, 10 ex. © galerie Una

Cécile Desbaudard : Comment définis-tu la notion de « multiple » ?

Miguel-Angel Molina : La question du « multiple » est une question piège... C'est celle de la reproductibilité mécanique de l'œuvre, de la désacralisation dont parle Walter Benjamin⁵. Elle se manifeste avec l'apparition de la gravure dont le but était de permettre à la petite bourgeoisie d'accéder à l'art jusqu'alors réservé à l'élite. C'est un peu la question posée par Théodor W. Adorno et son concept d'industrie culturelle : comment permettre à l'art d'être à la portée de tous sans qu'il ne soit dévalorisé ?

Il y a aussi, dans cette pratique, un aspect marchand lié au commerce de l'art. Pour moi, faire un multiple, c'est rendre économiquement démocratique l'art et permettre qu'une œuvre unique soit reproductible. C'est un oxymore, une proposition contradictoire : il y a une partie industrielle et une partie manuelle donc unique. Chaque multiple est différent !

Il y a aussi la notion de « standard », notion moderniste de la fabrication en série : les objets industriels amènent une homogénéité de la reproduction, les objets reproduits sont identiques. Je m'oppose à ça en créant des multiples différents les uns des autres qui réunissent un objet industriel et une intervention de mes mains. Je veux qu'il y ait un acte de peinture qui parle de ce qu'on transmet dans le « fait main », en rupture avec la chose industrielle. Il y a quelque chose de sensible dans le « fait main », de l'ordre de l'humain. Mes multiples confrontent ces deux notions ; dans *Ceci*, il y a une poignée de porte conçue industriellement et mon geste de peintre⁶.

CD : Quels sont à tes yeux les avantages et les inconvénients de la pratique du multiple dans le travail d'un artiste ?

M-A M : L'avantage c'est la diffusion. Un multiple permet une plus grande visibilité car il y a une série de pièces donc une diaspora de la création. C'est positif pour l'artiste et pour le marché.

Le danger, c'est de passer à la logique marchande d'une production accrue. Je préfère employer ici le mot « danger » plutôt qu'« inconvénient ». Les prix des multiples sont intéressants : ils peuvent être autour de 300 euros, il y a des paires de chaussures à ce prix-là ! J'aime faire un multiple quand il y a une idée artistique derrière, pas pour suivre une logique marchande.

CD : Quelles sont les raisons qui t'ont amené à vouloir créer des multiples et quelles questions se sont alors posées à toi ?

M-A M : L'idée est venue de Maribel Nadal Jové, mon agent. Elle avait constaté que la réalisation d'un multiple par Daniel Chust Peters qu'elle représente aussi avait été très bénéfique pour la diffusion et la communication sur le travail de cet artiste. J'avais fait de la gravure pendant mes études mais je ne souhaitais pas en refaire. J'ai repensé à une poignée de porte peinte que j'avais créée en pièce unique et je me suis dit que ce serait intéressant d'en faire un multiple. Pour réaliser *Ceci*, j'ai acheté des poignées de porte industrielles auxquelles j'ai associé une action manuelle [les 20 exemplaires sont recouverts de plusieurs couches de peinture appliquées par M.-A. M.]. *Ceci* est un piège à main : il y a obligation de la toucher pour ouvrir la porte. Cette pièce parle du côté haptique de la peinture qui compte beaucoup dans mon travail.

Avec *Tant* [règles en bois recouvertes d'une couche de peinture], il y avait aussi eu un précédent lié à l'idée de mesurer la peinture⁷. Une certaine logique dirait qu'un tableau de 50 centimètres par 50 centimètres doit coûter la moitié d'un tableau de 1 mètre sur 1 mètre ! Les dimensions de l'œuvre dictent souvent son prix ! J'avais réfléchi à l'idée de faire un mètre de peinture puis j'ai eu envie de faire des peintures qui se vendent au poids : tel poids de peinture égale tel prix ! Pour parler bien sûr de l'absurdité de ce qui définit le prix des œuvres d'art.

À chaque fois, la création du multiple s'est basée sur la réalisation d'une pièce unique ou d'un projet. Puis il y a eu la mise en place d'une édition car je trouvais que l'idée s'y prêtait. Je ne suis jamais parti de l'idée de produire un multiple. L'adaptation de la notion de « reproductibilité » à mon travail s'est faite naturellement car elle est en continuité avec certaines de mes œuvres. Réaliser un multiple, c'est aussi une question d'engagement : créer des œuvres pour tout le monde. Il existe toujours la version pièce unique de *Ceci*, son prix doit être de 1500 euros alors que sa version multiple est à 300 euros ! C'est beaucoup plus abordable ! La question du multiple montre l'absurdité des règles du marché de l'art. Avec *Peinture élémentaire*, des flaques de peinture emballées sous vide étaient exposées dans les rayonnages d'une supérette⁸. Pour les payer, on devait les peser dans la balance alimentaire et on passait à la caisse ! Il y a eu un remake de cette action à la galerie Éof à Paris en 2000. J'avais confié l'emballage sous vide à un charcutier pour permettre une vraie finition industrielle.

Créer un multiple implique la définition d'un début et d'une fin : il y a tant d'exemplaires de pièces à créer. L'artiste est amené à faire un travail semi-industriel en rupture avec la notion traditionnelle de l'œuvre unique, comme s'il y avait au final une perte partielle de l'aura (ou une semi-présence de l'aura) de l'œuvre.

Le multiple répond aussi à une demande de la part du public et donc du marché. À la base, les gravures ont été créées pour ça : permettre à ceux qui ne pouvaient pas acheter les peintures d'acheter leur version gravée. Rubens venait contrôler la réalisation des gravures qui reproduisaient ses peintures et donnait ou non son accord.

On pourrait aussi dire qu'une œuvre qui n'a jamais été reproduite a moins d'aura : prenons l'exemple de la bouteille de Coca Cola. Warhol avait compris que sans être une œuvre d'art, son design et sa reproduction massive lui valaient une certaine aura... L'absence de diffusion ou l'extrême diffusion d'une œuvre lui donne de l'aura.



Figure 3.
Miguel-Angel Molina, *Peinture élémentaire*, 1998
Peinture, plastique. © galerie Una

CD : Tes multiples concilient unicité et reproductibilité, peux-tu nous parler des intérêts de ce double statut ?

M-A M : Oui, il y a le geste humain et la chose industrielle... C'est une manière de dire que la reproductibilité exacte est un leurre : même dans le monde industriel, il n'y a jamais exactement deux formes identiques. C'est une manière de se moquer des règles qui définissent le prix d'une œuvre. Un proverbe espagnol dit : « l'imbécile confond la valeur et le prix ». Le multiple pose cette question. Ce n'est pas parce que le prix est moindre que la valeur est moindre ! Le détournement était pour les Situationnistes une façon d'aller à l'encontre du culte bourgeois de l'authentique.

Il faut lever la confusion qui entoure continûment le terme de « reproduction ». Mimesis, imitation, analogie, ressemblance, répétition, copie, double, duplicata, simulacre, faux, remake... Comment faire la différence ? En distinguant avant tout deux sens et deux usages du mot « reproduction », constamment en concurrence, voire en opposition quand il est question d'art et d'œuvre d'art. En séparant la « reproduction productive » de la « reproduction reproductive ». Pour mieux signifier la différence entre semblable et identique.

CD : La pratique du multiple t'a-t-elle amené à avancer dans tes recherches artistiques et si oui de quelle manière?

M-A M : Non, pas directement, mais ces questionnements m'ont amené à développer la parcelle qui concerne la réalisation d'images de mes œuvres et leur diffusion. Les images d'une œuvre sont aussi des reproductions ! Avant, ces images étaient faites par des graveurs puis par des photographes. Elles ont permis de créer des œuvres qui n'existent que dans l'imagination, c'est la fameuse notion de « musée imaginaire » de Malraux. Souvent, il se produit une déception quand on découvre réellement la création qu'on ne connaissait qu'en image, notamment au niveau du décalage d'échelle : on s'attend à voir une œuvre de grande taille et en fait elle est petite ou moyenne ! Cette question de la réalisation des images d'œuvres est liée depuis plusieurs années à mon propre travail. À partir des années 2000, celle-ci fait appel à un système de postproduction : maintenant on « fabrique » des images selon une certaine prise de vue ! On est désormais dans une logique de « fabrication » d'images. L'artiste crée une œuvre puis il en produit des images où il y a mise en scène. Je fais ça ! Et ces images sont reproductibles. Actuellement, des institutions choisissent d'exposer un artiste uniquement d'après un dossier d'images de ses créations, sans les avoir réellement vues ! Pourtant l'image d'une œuvre n'est pas l'œuvre ! Les images ont presque plus d'importance que ce qu'elles représentent : ce qui n'est pas visible n'existe pas ! Si une création n'a pas sa version en images, elle n'existe pas !

La perte de l'aura est aussi dans la non-reproductibilité de l'image de l'œuvre. À un moment, j'ai décidé de photographier mes œuvres. Je ne pratiquais la photo qu'en amateur pour mes loisirs mais j'ai voulu l'appliquer à mon travail plastique et j'ai très vite commencé à retoucher ces photographies. On est en train de créer des « deuxièmes œuvres » avec leurs images ! Je cherche un terme pour définir ça. Il y a un parallèle avec les didascalies dans le théâtre : ces images d'œuvres sont un mode de représentation de l'œuvre déterminé par son auteur... Ce n'est pas une création mais alors c'est quoi ?! C'est le sujet de ma thèse. Ces images sont diffusées et donnent des informations sur le travail de l'artiste. Je pense aux images des œuvres de Thomas Hirschhorn qu'il photographie lui-même : elles ont un aspect bâclé, en accord avec son travail. Ces images sont une sorte de deuxième vie de l'œuvre qui, elle, est reproductible ! C'est une sorte d'enregistrement de la création, comme dans la musique : il y a différents enregistrements d'un même morceau. Glenn Gould, par exemple, a travaillé sur ceux de Bach... Actuellement, un groupe de musiciens se soucie autant de son enregistrement en studio que de son interprétation en live ! De la même manière, l'expérience des images de l'œuvre devient de plus en plus importante face à l'expérience de l'œuvre. Et cette expérience est à la fois vraie et fausse.

CD : Peux-tu nous parler d'un multiple d'un autre artiste que tu trouves particulièrement réussi?

M-A M : Oh ce n'est pas évident, c'est toujours difficile ce genre de choix... Mais très vite, je pense à la boîte de merde de Piero Manzoni⁹ ! Elle enferme... un mystère : des gens ont-ils ouvert la boîte? C'est une critique du marché. Piero Manzoni profite d'une logique économique : « vous voulez de l'aura? Vous en avez là ! ». Cette idée que tout ce qui vient de l'artiste a de l'aura... Son geste est un geste redoutable face au marché ! Il y a d'ailleurs là aussi un côté industriel et un côté unique... et beaucoup d'humour.

CD : Souhaites-tu développer davantage cette pratique du multiple dans ton travail?

M-A M : Je vais poursuivre cette pratique mais pas la « développer », je veux que ça reste pondéré. La logique économique du profit est totalement déraisonnable, d'où le fait que tout bascule en ce moment. Je veux produire raisonnablement, à mon rythme, à une échelle humaine, suivre une logique naturelle, modérée. Ce qui compte, c'est que ces multiples restent étrangers à la notion de « gadget », qu'ils répondent à mes préoccupations artistiques. *Ceci*, par exemple, est une vraie synthèse de mes recherches plastiques. Le côté haptique de la peinture est très présent. Plusieurs personnes d'ailleurs, qui n'achètent pas habituellement des œuvres d'art, ont vu ici l'occasion d'acquérir pour un prix modeste une œuvre qui résume tout mon travail.

Je travaille en ce moment sur une série intitulée *Veronica*, en référence à l'imagerie chrétienne de Sainte Véronique qui avait appliqué un tissu sur le visage du Christ et à la notion de « véritable image » (« veron » - « ikon »). Il s'agit d'une impression numérique industrielle grand format de deux pages d'un de mes catalogues sur laquelle je peins la zone peinte de l'œuvre reproduite... Je réalise que cette série pourrait se prêter à la création d'un multiple... Elle évoque en effet les photographies colorisées à la main des années soixante en Espagne, avec une valeur ajoutée due à l'intervention d'un peintre.

Je me rappelle les photos de mariage colorisées de mes parents. Elles ont été retouchées à la main, il y a des empâtements de peinture... Dans *Veronica*, l'image de l'œuvre est en rupture avec mes préoccupations de peinture haptique mais l'œuvre reproduite, elle, est haptique et le texte autour se rapporte à cette caractéristique. Puis j'ajoute le geste de peinture... Il y a plusieurs niveaux de lecture et une mise en abîme... C'est presque dommage que ça n'existe qu'une seule fois ! Quand j'y pense, j'ai envie d'adapter une œuvre en multiple !

Je songe aussi aux *Inversions*. Ce sont des peintures sur lesquelles j'appuie un papier, à l'inverse du procédé habituel de peinture appliquée sur papier ou toile. Elles aussi pourraient devenir des multiples... Pour le nombre d'exemplaires, il faut que ça reste un plaisir, je ne me vois pas peindre 100 fois ou 200 fois. Là aussi ça doit rester raisonnable.

Oui, j'ai envie de continuer à faire des multiples car ça ne dénature en rien mon travail. Au contraire, ça le rend plus fort car plus répandu, plus visible. Et le fait de travailler en série est lié au principe de modernité. Je repense à Monet qui a peint la cathédrale de Rouen à plusieurs moments de la journée... Toujours la même chose et toujours différent. La modernité est envahie par la notion de reproductibilité, de série, du caractère multipliable, sériel... Cette pratique fait partie des demandes du marché mais aussi d'une idéologie. Warhol disait « je veux être une machine ». Il faisait tout en multiple, il avait une pensée industrielle de son travail !

Cécile DESBAUDARD

Titulaire d'une Maîtrise en histoire de l'art contemporain (Université de Bourgogne, Dijon) et d'un DESS conservation et gestion des œuvres d'art contemporain (Université Paul Valéry, Montpellier), responsable de l'artothèque d'Auxerre entre 2000 et 2002, membre depuis 2004 de l'association galerie Interface (Dijon), du comité de rédaction du journal d'art contemporain *Hors d'Œuvre*, assistante à la galerie Barnoud (Dijon), elle rédige des textes pour des artistes, des galeries et débute une activité de commissaire d'exposition en indépendant.

¹ Extraits de l'entretien de Célia Charvet avec Miguel-Angel Molina réalisé en décembre 2004 à l'occasion de l'exposition personnelle de Miguel Angel Molina, *Tableaux ratés*, CAC LE 19, Montbéliard, 2005.

² Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

³ Miguel-Angel Molina, in *La Peinture est un ready-made*, mémoire de Maîtrise dirigé par Manuela de Barrios, Paris VIII, 2001.

⁴ *Les autres œuvres. La peinture et ses images*, commissaire Miguel-Angel Molina, avec les artistes Daniel Buren, Christophe Cuzin, Guillaume Millet, Miguel-Angel Molina, Miquel Mont, Georges Rousse, Olivier Soulerin, Heidi Wood, Zeus, du 7 avril au 29 mai 2010, Galerie Villa des Tourelles, Nanterre, France.

⁵ Miguel-Angel Molina fait ici référence au livre de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, 1936.

⁶ Miguel-Angel Molina, *Ceci*, 2004, poignée de porte et peinture, 20 exemplaires.

⁷ Miguel-Angel Molina, *Tant*, 2009, règle en bois et peinture, 10 exemplaires.

⁸ Miguel-Angel Molina, *Peinture élémentaire*, in *La magie de l'image*, 5° *Courant d'art à Deauville*, Deauville, 1998.

⁹ Piero Manzoni, *Merda d'Artista*, mai 1961, boîte de conserve remplie de 30 grammes d'excréments de l'artiste, 90 exemplaires.