

M/M PARIS

L'ART EST UNE RENCONTRE

CAROLINE BOUIGE

«Après le domaine des relations entre Humanité et divinité, puis entre l'Humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations interhumaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'artiste se focalise de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité. Cette production spécifique détermine non seulement un champ idéologique et pratique, mais aussi des domaines formels nouveaux¹».

Comprendre la relation que M/M (Paris) entretient avec l'art contemporain demande de saisir le concept d'esthétique relationnelle ci-dessus décrit par son théoricien, Nicolas Bourriaud², dans les années 1990. Cet «art comme rencontre», vision à laquelle le duo graphique souscrit dès sa création, implique une

ouverture des champs et des pratiques, ainsi qu'une reconsidération d'un lien entre l'œuvre, l'espace et son public. Qu'ils soient chargés d'élaborer une identité visuelle, une affiche promotionnelle, de mettre en forme l'exposition d'un tiers, donnant la réplique à des artistes, exposant encore leurs propres projets dans un centre d'art, Mathias Augustyniak et Michaël Amzalag se déjouent des enclaves des expressions limitées. Artistes à leur tour, agissant dans une structure de création graphique, ils conjuguent les expressions, les statuts, les voix, et tendent un lien vers le regardeur. Par le jeu d'une pratique fluide et métamorphique, ils tissent des accès à l'œuvre, domestiquent les espaces blancs des salles d'exposition, cherchant les équilibres entre l'intime et l'universel... médiateurs avant tout...

ENTRETIEN ENTRE

MATHIAS AUGUSTYNIAK ET CAROLINE BOUIGE

CAROLINE BOUIGE: Vous entretenez une relation intense avec l'art contemporain. Que ce soit dans la collaboration avec des artistes, dans l'exposition de votre travail. Cette volonté était-elle déjà présente lors de la fondation de M/M (Paris)

MATHIAS AUGUSTYNIAK: Nous avons collaboré et construit notre relation à l'art contemporain avec des commissaires et des institutions. Ce lien est au cœur même de notre pratique et de notre travail.

Depuis que nous nous sommes associés en 1992 avec Michaël, nous avons toujours souhaité que nos outils de fabrication d'images, de signes ou d'espaces – et même de temps – soient réalisés dans cette unité qu'est le studio de création graphique M/M (Paris). Depuis, nous avons continué l'histoire de notre bureau mais aussi l'histoire d'une dynamique: questionner la nature d'une image à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle. C'est-à-dire interroger sa consistance plastique mais aussi sa consistance politique et idéologique. Nous nous sommes toujours positionnés comme auteurs.

CB: Votre complicité avec Nicolas Bourriaud¹, commissaire, historien de l'art et critique d'art, qui codirigea notamment le Palais de Tokyo entre 2000 et 2006 (vous en réalisiez alors l'identité visuelle) semble avoir été déterminante. Comment le rencontrez-vous?

MA: Nous l'avons rencontré dès le commencement de M/M (Paris). Nous avions le même âge, et fréquentions les mêmes endroits. Parce que nous travaillons et réfléchissons à des idées qui se rejoignent, nous finissons naturellement par amorcer une discussion artistique et professionnelle. Éric Troncy aussi était présent³. Ensemble, nous avons formé dans les années 1990 un groupe de personnes (critiques, artistes, professionnels de l'art et du design) qui questionnions la position et les évolutions de l'art à l'intérieur de la société contemporaine. Nous travaillions ensemble sur la revue *Documents sur l'Art*. Il y avait aussi un architecte (François Roche), un cinéaste (Charles de Meaux)

des artistes contemporains tels que Philippe Parreno, Pierre Huyghe, et Dominique Gonzalez-Foerster. Au début, nous n'avions pas vraiment voix au chapitre. Il faut considérer qu'à cette époque il y avait beaucoup moins de lieux d'art contemporain dans lesquels il nous était possible de nous exprimer.

Les institutions étaient alors beaucoup plus fermées.

CB: Votre formation à l'ENSAD et votre expérience de graphistes – j'entends notamment votre maîtrise des signes, de la typographie – vous ont-elles apporté une complémentarité avec les artistes que vous fréquentez?

Il y a toujours eu un intérêt de la part de l'art contemporain pour les signes, Ed Ruscha ou Laurence Weiner ont utilisé la typographie pour véhiculer ou transmettre leurs idées.

MA: Ce qui a changé depuis, c'est la question de comment diffuser l'art. Comment ce qui a été écrit par Walter Benjamin au début du XX^e siècle devient réel avec l'accélération du monde et la dimension internationale. Avec ces transformations, la formalisation des œuvres devient différente. Il faut réfléchir à ce qu'est une œuvre. Est-ce qu'elle existe ou pas, a-t-elle une densité? en d'autres termes: est-elle un objet ou pas? Parce que nous avons une formation de graphistes, de gens d'images et de signes, nous avons su prendre en considération ce rapport aux choses. Nous ne fabriquons pas nécessairement des objets. Ce sont parfois des choses immatérielles qui manifestent une forte présence dans le monde, pour qu'elles puissent exister. Elles existent en tant qu'image, série d'images ou même séries de signes, collection de symboles qui, agencées les unes aux autres, fabriquent du sens.

CB: Comment vous situez-vous, par rapport aux mouvements modernes et postmodernes? Face à l'histoire, comment se pose aujourd'hui la question de l'image?

MA: Nicolas Bourriaud a écrit un texte très important, le manifeste *Altermoderne*, dont la première mouture a été publiée dans le catalogue de l'exposition « Translation » en 2005. Il dépasse la notion de modernisme ou de postmodernisme avec le néologisme



Affiche « Translation », un transport visuel opéré et articulé par M/M (Paris) avec la collection Dakis Joannou, textes de Katia Arfara, Nicolas Bourriaud et M/M (Paris), 2005.



AIRS DE PARIS

Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou a tenu pour la première fois en un même lieu toutes les activités de la création contemporaine. À pour objectif de mettre à la disposition de l'artiste d'un instrument d'expression, soit l'actuelle sculpture. De la tentative du Président Georges Pompidou, il fut inauguré par le Président Valéry Giscard d'Estaing le 11 juillet 1977. Véritable "machine à communiquer" au cœur du quartier d'affaires, dans une zone piétonne, le Centre Georges Pompidou offre des vastes plateaux de 7500 m² chacun, sans aucune limite de hauteur, adaptés à tous les aménagements nécessaires. La construction d'acier d'acier.

UNE EXPOSITION QUI CÉLÈBRE
LE 30 ANS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU
24 AVRIL — 15 AOUT 2007



《
JE SUIS
POUR
QUE
TOUT
EXISTE.
》

À XAVIER
DOUROUX
· 2017 ·

"EUROPE
USED TO BE
MY FAVORITE
CONTINENT.
NOW IT'S
NOT EVEN
IN MY
TOP FIVE."

JULIA
LOUIS-DREYFUS
AS SELINA
MEYER
"VEEP"
S02.E05

«Altermoderne»: expliquant qu'il est possible d'avoir une vision moderniste, au sens progressiste et non pas postmoderne (qui regarderait vers le passé parce qu'en défiance avec la notion de progrès), tout en la dépassant: en considérant que le modernisme puisse se tordre dans la géographie du monde. Le modernisme en Afrique n'est pas le même qu'en Chine ou qu'en Occident par exemple. Nous avons pris en compte ces réflexions et travaillons à l'intérieur d'elles.

CB: C'est en 1996, au Consortium de Dijon, un centre d'art contemporain, que vous exposez pour la première fois votre travail. Vous êtes ensuite intervenus sur l'expression visuelle du lieu pour lequel vous concevez notamment les invitations depuis 2003, avant de refonder cette année l'identité graphique du lieu. Comment ces différentes collaborations se mettent-elles en place?

MA: À la fin des années 1990, Éric Troncy rejoint les deux membres fondateurs du Consortium, Xavier Douroux et Franck Gautherot. Il nous a un jour proposé de combler un trou dans la programmation en nous invitant à exposer le travail de M/M (Paris) au même titre que des artistes contemporains. Historiquement, cela a été très important pour nous, mais aussi en ce qui concerne la position du graphisme par rapport au monde de l'art. Ce fut notre première exposition («M/M, une exposition», 1996) et la première fois que nous nous posions la question de ce que pouvait être la position d'un graphiste dans ce contexte. Ensuite, l'équipe du Consortium nous a proposé d'archiver nos travaux dans leur collection d'art contemporain. Nous avons pensé à une façon active d'archiver notre travail qui consistait à utiliser nos typographies dans la production régulière d'invitations du centre: au verso du programme de l'exposition, nous avons choisi d'inscrire un texte à valeur iconique. Celui-ci devait avoir

une résonance verbale suffisamment forte, mais il devait aussi être typographié avec une police signée M/M (Paris). Comme nous utilisons du matériel déjà réalisé, nous agissons à la façon d'un typographe qui cherche dans sa bibliothèque de caractères. Nous adoptons une approche musicale: après avoir lu le texte et considéré l'artiste exposé, nous recherchons la typographie la plus juste. Dan Graham a envoyé un mail au Consortium pour dire que cette invitation était l'une des plus belles qui aient été faites pour une de ses expositions. Nous avons aussi dessiné l'identité du lieu. À la mort de Xavier Douroux, en juin 2017, le reste de l'équipe nous a demandé de la réactualiser. Nous avons prolongé notre travail d'archive et de création en sélectionnant dans notre collection de typographies un caractère avec lequel nous avons dessiné un sceau. Il nous semblait impératif que le consortium puisse marquer de façon méthodique et élégante tous ses territoires de recherche artistique passés, présents et à venir. Nous avons construit une signalétique sur mesure dans l'espace et le temps. C'est un système qui s'inscrit dans l'histoire du Consortium mais aussi dans notre histoire avec le centre avec qui nous avons toujours entretenu une relation particulière.

C'était sans doute l'institution la plus à même de comprendre notre position particulière par rapport à l'art

Invitations (verso) à l'exposition de l'artiste Peter Schuyff au Consortium de Dijon (avec une citation de Xavier Douroux, membre fondateur de l'établissement) et à celle du plasticien Armeleeder - 2017, 2014.



Double Hobnob
(Commemorative
Mirror), 2006.
Séigraphie à six
passages et miroir.

design (si ce n'est si l'on considère l'époque où le designer Roger Tallon s'est rapproché des nouveaux réalistes). Avec Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster, il y a eu un moment où nous sommes mis à travailler l'exposition en tant que format et non comme des designers dessinent une signalétique dans une exposition d'art contemporain. Lors de la Biennale de Venise en 2001, le directeur de l'édition, Harald Szeemann, avait demandé à ces trois artistes de reconfigurer l'exposition qu'ils avaient réalisée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris deux ans auparavant. Plutôt que de faire une exposition physique, que de mettre en scène des peintures, des sculptures ou des performances, ils avaient choisi de créer trois lieux vides. Il n'y avait que l'espace et le temps d'une exposition. Pour la Biennale, le trio nous a demandé de donner forme à cette chose qui n'existait pas. Leur exposition était une sorte de projection de cinéma, car la programmation du film figurait sur les murs de l'espace. Nous avons donc créé un générique, une fresque typographique, qui ferait comprendre au spectateur ce qui était en train de se dérouler devant eux. C'est en ce sens que nous apportons notre expérience: arrêter le temps puis le rendre malléable par l'utilisation du signe et de l'image. Il faut se projeter dans le contexte de l'époque, car si, aujourd'hui, affirmer que le film est un espace réel est une chose entendue, cela était nouveau au tournant du siècle.

contemporain, c'est un lieu dont nous soutenons complètement la vision et avec lequel nous vivons une relation active.

CB: Entre l'œuvre et la médiation, votre participation à la Biennale de Venise semble également marquer un tournant dans votre pratique de l'exposition?

MA: Notre position est très particulière par rapport au milieu du

CB: Sur l'affiche de l'exposition « Translation », qui s'est déroulée au Palais de Tokyo en 2005, il est écrit « un transport visuel opéré et articulé par M/M (Paris) avec la collection Dakis Joannou ». Quel a été votre rôle?

MA: « Translation » constitue un moment charnière, c'était la première fois que ce genre d'exposition existait. Exposer la collection d'un collectionneur privé dans une institution publique française était marginal. Avant, il y avait juste eu une exposition au musée d'Art moderne, « Collections privées », qui montrait à quel point être collectionneur était un travail d'auteur. Quand Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud ont pris la direction du Palais de Tokyo en 2000, ils nous ont tout de suite demandé de réfléchir aux possibilités pour faire exister ce lieu. Nous avons alors créé l'identité visuelle du Palais de Tokyo avec une police de caractères qui est aujourd'hui en libre diffusion. C'était un premier acte. Ensuite nous avons participé à une réflexion qui a abouti à la création d'un espace d'enseignement, de résidence, Le Pavillon⁴. De fil en aiguille, Nicolas et Jérôme nous ont demandé si nous étions intéressés par produire une exposition ; et à exposer la collection de Dakis Jouannou. Nous voulions réfléchir d'une part à la façon d'exposer une collection privée et d'autre part faire exposition de notre travail qui, dans le contexte du Palais de Tokyo, raconterait nos différentes collaborations avec le milieu de l'art contemporain. Nous avons réfléchi à un système à l'échelle de l'ensemble du Palais de Tokyo et nous avons combiné ces deux expositions pour éviter de compartimenter l'espace. Nous pensions qu'il était possible d'investir l'ensemble du bâtiment, parce que nous allions présenter beaucoup de pièces d'auteurs différents. C'est pour cela que la métaphore de l'opéra, de l'orchestre, de la polyphonie a souvent été citée. Dans ces années-là, la polyphonie était un concept en vogue. Dans ce grand bâtiment, nous avons choisi de mélanger des voix. Il y avait celle du collectionneur et les deux nôtres. La collection de Dakis Jouannou était également comme une

polyphonie d'artistes et nous venions aussi invoquer toutes nos collaborations. C'était aussi une des premières expositions où des foules entières traversaient l'espace. Nous avons pensé à cette scène de *Bande à part*, dans laquelle les personnages de Godard traversent le Louvre en courant, et conçu un espace qui convenait à la fois au spectateur qui pouvait prendre son temps ou à celui qui passerait à toute vitesse. Nous n'apportons que des affiches, comme une maison de papier, et une moquette. Mais tout l'espace était dessiné et dialoguait avec les objets de la collection. Nous avons créé des actes comme dans un opéra, acte I, II, III, IV et grand final. Avec le grand pendule de Jeff Koons qui faisait écho au pendule de Foucault...

CB: Comment s'est construite votre collaboration avec la galerie Air de Paris?

MA: En 1990, Florence Bonnefous et Edouard Merino ont ouvert cette galerie à Nice avant de s'installer à Paris sept ans plus tard. Ils avaient des points de vue sur l'art similaires aux nôtres et comprenaient notre travail. Nous faisons partie du même groupe de gens. Ils représentaient des artistes tels que Philippe Parreno, Carsten Höller et Liam Gillick, avec lesquels nous avons beaucoup travaillé... Ils concevaient l'art de manière différente, nous nous sommes tout de suite compris, et quand ils ont choisi d'exposer une de nos typographies, ce n'était pas pour célébrer l'esthétique remarquable de son dessin... mais parce qu'ils pensaient qu'elle était intéressante pour le rapport idéologique qu'elle entretenait formellement à l'univers des signes en particulier et au monde en général. Il s'agit de l'Allegrette, la police de caractères que nous avons dessinée pour Björk. Nous l'avions imaginée de telle sorte qu'elle rende un texte quelles qu'en soient sa nature et sa qualité intrinsèque, joli et séduisant. Pour ce faire, nous avons donc exposé un poème de qualité très moyenne qui, écrit dans ce caractère, devenait irrésistible. C'était



un simple jeu d'écriture dans toute sa complexité, une pirouette dialectique. En affirmant notre persistance rétinienne et persistance sémantique au fil du temps, ils se sont mis à nous représenter et ont accepté la particularité de notre position d'artistes. Pour eux, une œuvre pouvait être aussi bien un tableau qu'un enregistrement ou une feuille de papier punaisée au mur. Ils s'intéressaient à toutes les formes de représentation, à partir du moment où elles questionnent et font résonner le monde.

CB: Comment sélectionnez-vous les travaux que vous mettez en vente sous la dénomination «Art Posters»?

MA: Le terme «Art Posters» a été choisi en référence aux affiches qui étaient vendues dans les boutiques des musées dans les années 1960-1970, de véritables «objets souvenirs», premiers produits dérivés des collections d'art contemporain exposées. Il s'agit d'une partie de nos archives qui retracent au travers d'une série d'affiches toujours ouvertes, une conversation, collaboration artistique active qui propose une articulation précise et particulière entre le champ de l'art contemporain et celui des signes. Toutes ces affiches questionnent et résolvent des problèmes de communication entre la réalité et le monde de l'art. Elles ont toute une fonction réelle pour articuler un réel problème entre un émetteur et un récepteur. Elles ne sont en aucun cas des fantaisies ou des utopies. Cette série d'affiches répond à des situations aussi complexes et

Affiches sérigraphies 4 couleurs pour les expositions «Coconut Tour» de François Curlet, 2004, et «Robert Rowne - a Film by Sarah Morris», 2007.



The M/M Wallpaper
Posters 1.0
Papier peint imprimé
en sérigraphie
4 couleurs, 1999.

variées. Par exemple, faire la publicité du « Coconut tour », imaginé par François Curlet. Le voyage de musée en musée d'une noix de coco géante, dans laquelle l'artiste avait disposé un lit, afin de permettre au public de passer une nuit au musée après avoir pris rendez-vous. Avec l'artiste Sarah Morris, les affiches que nous avons créées

permettent d'annoncer la projection d'un film dans un espace d'exposition, comme le ferait un cinéma sur sa devanture dans la ville. Le travail pictural de l'artiste étant toujours lié à un film qu'elle réalise, la série d'affiches créée pour elle met en relation son travail de peintre et de réalisatrice. Dans une galerie, son œuvre peut ainsi prétendre à se ramifier au travers de supports et de formats contradictoires et parfois irréconciliables. D'autres affiches tirées de cette série ont valeur d'image « display », elles permettent de créer un fond, un arrière-plan, un contexte, pour une autre image ou un objet ainsi les 4 affiches réalisées à partir des images des publicités Balenciaga réalisées au début des années 2000 servaient de « display » pour les œuvres de l'artiste Yinka Shonibare dans l'exposition « Translation » au Palais de Tokyo en 2005. Je reviens sur cette notion de display qui est récurrente dans le travail d'exposition de M/M. En effet quand nous réfléchissons à une exposition, nous partons du principe que nos objets d'art graphique pour être appréciés avec suffisamment de recul, se doivent d'être contextualisés, voilà pourquoi nous effaçons le fond blanc et le substituons à un élément de display qui vient tordre, altérer ou donner à voir autrement en prenant en compte la présence des autres pour regarder nos images. Le besoin de regarder l'œuvre dans une altérité est une notion que développe Nicolas Bourriaud dans *Altermoderne*, où il est question de remettre l'image en perspective. Les affiches

de papiers peints « camouflage urbain » figurent dans les « Art posters » parce qu'elles font exactement partie de ce groupe d'objets à la frontière entre la vision du monde classique du studio de création graphique et le monde de l'art. Ces papiers peints ont les mêmes propriétés que les membranes plasmiques qui régulent les échanges à l'intérieur d'une cellule du corps humain. **CB**: Prenons un exemple, en quoi le portant que vous avez utilisé dans l'exposition « Not in Fashion » à Francfort en 2011 facilite-t-il la compréhension de l'image qui y est suspendue ?

MA: Certains objets de display sont immatériels comme l'affiche « camouflage urbain », le portant lui fait partie des objets de display qui permettent, dans l'espace d'un musée (qui ne propose rien d'autre qu'une boîte blanche), de créer des contextes ou de présenter notre travail dans l'espace d'une exposition afin que celui-ci soit compréhensible. C'est un cintre classique, comme ceux qu'on trouve au pressing, qui est tordu et détordu. C'est une mise en abîme du rapport au vêtement et à la chose portée. Le fait que le cintre soit fait pour recevoir un vêtement donne à ce portant une échelle humaine. Dans un espace tout blanc, il établit un rapport à la domesticité. Dans un musée rien ne dit cela. Pour nous, le rapport à l'échelle domestique est important, habiter un espace est important. C'est pour cela que nous avons choisi d'avoir un atelier d'art graphique : pour nous confronter aux autres, avoir un aller-retour, une conversation entre nous (qui émettons) et celui qui reçoit... Le rôle du spectateur a toujours été primordial dans notre travail.

CB: Cette idée d'espace domestique se prolonge-t-elle dans l'utilisation assidue de photos personnelles, d'éléments quotidiens, dans vos travaux ? Je pense notamment aux affiches du CDDB de Lorient. Derrière cette utilisation de documents personnels, n'y a-t-il pas aussi une volonté d'assumer votre présence en tant qu'auteur... Une part subjective indissociable de l'image créée ?

MA: Pendant très longtemps, dans l'art graphique, tout



¥ *In Many Ways The Exhibition Already Happened.* Exposition à l'Institute of Contemporary Arts de Londres (2001) consacrée à l'art contemporain, au design et à l'architecture français, avec la présentation de plusieurs œuvres de M/M (Paris) dont certaines en collaboration avec Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Pierre Huyghe et Philippe Parreno.

o C'est Wouf, galerie Air de Paris, 2013.





M/M (Paris) Installation view, *Not in Fashion*, Museum für Modern Kunst, Frankfurt 2010.
Installation intégrant des reproductions d'archives de travaux de mode de M/M, avec notamment des clichés par Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Craig McDean et David Sims.

ce qui avait rapport avec l'intimité, le domaine personnel ou le quotidien a été mis de côté. Cela, en partie, parce que, bien souvent, on considère l'histoire du graphisme et de la communication à partir des années 1950-1960, dans sa période moderniste. Il y eut, à ce moment, une tentative de coloniser le monde en créant de grands groupes d'humains, de créer la notion de masse en enlevant tout affect, toute intimité. Cela était aussi lié à des idéologies politiques. Quand nous avons commencé à travailler, à la fin du XX^e siècle, il y avait déjà dans les champs de l'art, du cinéma ou de la littérature, des artistes, comme le groupe d'artiste canadien General Idea, le cinéaste Maurice Pialat ou l'écrivain Michel Houellebecq, qui intégraient des éléments du domaine de l'intime dans leurs travaux.

En ce qui nous concerne, notre association se nomme M/M (Paris) un acronyme à la façon d'une société anonyme, mais au bout du compte les deux lettres du milieu de l'alphabet ne sont là pour aucune autre raison que pour rappeler les deux prénoms de deux personnalités, qui ont chacune leur histoire très personnelle. Nous aimions cette contradiction originelle entre vie privée et universalité anonyme. Tout acte de création réside dans la cristallisation d'un trouble entre ce qui est vrai pour quelques personnes qui se connaissent ou se côtoient et ce qui est vrai pour une masse ou une multitude. La notion de vérité subit des distorsions considérables lorsqu'elle est prise dans un processus de mise à l'échelle. Un aller-retour entre deux textures contradictoires de vérité met en action par projection une mécanique de questionnement entre l'auteur, le regardeur et l'œuvre. Nous avons élaboré une importante banque d'images qui reflète notre vision du monde. Un peu à la manière des artistes Fischli et Weiss qui ont construit des collections de photographies qui répertorient le monde de manière très systématique tout en délivrant une vision personnelle. Nous avons pris la décision au tout début de notre association de construire une banque d'images personnelles

à M/M et universelle au reste du monde. Nous avons l'intuition que nous aurions besoin tout au long de notre trajectoire créative d'utiliser une grande quantité d'images pour que nos messages soient au plus près de nos intuitions et de nos créations, nous avons besoin d'une banque d'images impersonnelles sur

mesure et terriblement intime. Quant à la facture de nos images il n'y a aucune fétichisation sur la manière dont elles sont faites, ce sont juste des enregistrements du quotidien aux travers de quatre yeux. Cette stratégie créative, «révolutionnaire» dans les années 1990, est aujourd'hui devenue monnaie courante. Sur Instagram, tout le monde raconte sa vie au grand jour pour une multitude exponentielle, cela ne fait pas pour autant de chaque instagrameur un artiste. Toute la complexité de ces images est qu'elles doivent être à la fois personnelles et universelles pour acquérir une texture sentimentale et soulever des questions au cerveau du regardeur.

CB: Vous avez fourni à la FIAC (de 2005 à 2012) un certain nombre de photographies, comme matériel promotionnel. J'imagine qu'elles provenaient de cette banque. Mais quelle est la cohérence entre ces différentes images, j'entends, dans l'élaboration du langage visuel de la Foire internationale d'art contemporain?

MA: Elles ont fait l'objet d'une publication *The Art World*. Souvent les gens de l'art contemporain parlent de leur monde comme du «monde de l'art», comme on dit «le monde de la mode» ou du cinéma. Les photos qui ont été utilisées pour la communication de la FIAC sont issues des voyages aux cours desquels nous avons été amenés à croiser «les habitants» du monde de l'art. Le cinéma documentaire nous a aussi beaucoup appris et permis de pouvoir opérer de façon «oblique» en tant que graphistes. La façon dont Werner Herzog ou Jean Rouch regardent et scénarisent le monde leur permet



Sucette, 2003
(370×210×120
approx.) Découpe laser
sur bois.



Posters pour le CDDB Théâtre de Lorient, « Les aventures de Nathalie Nicole », 2007, et « Mozart Wolfgang, suite et fugue », 1999.



de délivrer d'autres messages, plus personnels, idéologiques ou politiques. Il y a des stratégies créatives dans les films de Jean Rouch, de Werner Herzog, ou les films documentaires d'Agnès Varda que nous avons pris plaisir à rejouer. Le titre *Documenteur* d'un film d'Agnès Varda est éloquent et un de ses plus beaux films de fiction *Cléo de 5 à 7* tourné en véritablement deux heures est symptomatique. Les images des affiches du CDDB ou de la FIAC, fonctionnent sur ce principe. Nous montrons le réel, mais il est là pour permettre de fabriquer une autre réalité, une friction graphique avec le réel, de laquelle s'écoule une fiction. Sans la production de ces cinéastes, de tels mécanismes ne pourraient pas fonctionner, car il faut aussi du temps, comme pour un langage ou un vocabulaire pour qu'il soit entendu, compris comme tel. Nous mettons nos signes en mouvement fiction en les trempant jusqu'à les noyer dans le temps.

CB: Beaucoup de signes que vous dessinez sont ensuite recyclés, réutilisés dans différents travaux. Est-ce une manière de les faire grandir? Par exemple, ce petit bonhomme pixellisé, à la tête en forme d'écran?

MA: Il ne s'agit pas de les recycler, mais de les remettre en situation, de les réadapter, les repréciser ou les améliorer, les malaxer au temps qui passe. Le petit bonhomme «agent» est là depuis le départ. C'est un personnage récurrent dans notre cosmogonie. On pourrait croire qu'un signe ne vieillit jamais, mais, c'est faux. Même l'Helvetica, qu'on croit intemporel, prend des

rides, et c'est pareil pour ce signe à visage humain. S'il a la volonté d'être éternel, il est forcément daté et acquiert une consistance sentimentale au fur et à mesure qu'il traverse le temps. Il est né d'une commande pour le laboratoire de recherche Sony, à la fin des années 1990. Ce laboratoire de recherche travaillait alors sur les agents intelligents, des programmes capables, par confrontation à un contexte informatique ou à des informations, de développer leur

propre intelligence, de grandir tout seuls, de devenir autonome. Ce signe devait en faire la promotion, mais finalement la proposition n'a pas fonctionné.

CB: Aussi, il vous a été facile de réutiliser ce signe... Comment gérez-vous les droits de vos images et de vos travaux pour garder la liberté du réemploi?

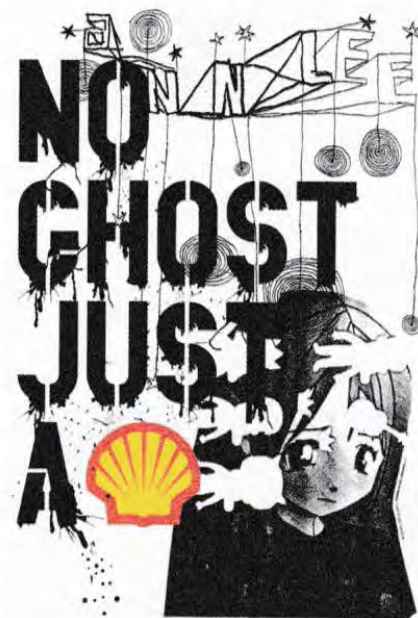
MA: Contractuellement, nous essayons tant que possible d'avoir le droit d'utilisation des signes que nous fabriquons, même s'il existe des exceptions. Nous n'éditions pas de contrats de licence pour les typographies même si, de ce fait, certaines ont été copiées. Nous souhaitons les améliorer et les réutiliser, en partie aussi parce que mettre au point une typographie performante demande énormément de temps.

CB: Toutes ces images constituent une autre banque d'images... graphique, cette fois.

MA: Oui, c'est une boîte à outils, comme si nous avions notre propre dictionnaire, notre propre vocabulaire. L'idéal est de pouvoir réutiliser des éléments, pas par facilité, mais pour créer la répétition. Dans le système très rapide et gourmand d'images que nous connaissons, répéter c'est aussi construire des repères. Des artistes tels que Mark Rothko fonctionnent avec les mêmes mécanismes du début à la fin. C'est parfois dans la répétition qu'une profondeur s'opère.

CB: Il y a aussi votre affiche «No Ghost, just a Shell» pour le projet Ann Lee, avec son personnage du même nom qui revient dans des films où il est réinvesti par

« No Ghost Just a Shell »,
image créée pour
le projet collaboratif
et évolutif Ann Lee
de Pierre Huyghe
& Philippe Parreno,
2000. Affiche
sérigraphiée 3 couleurs
- « Art Posters ».



différents artistes. Il a été acheté, extrait du monde du manga par Philippe Parreno et Pierre Huyghe pour être réinjecté dans le monde de l'art contemporain... cela pose également la question de la charge sémantique d'un signe en fonction de son contexte d'utilisation...

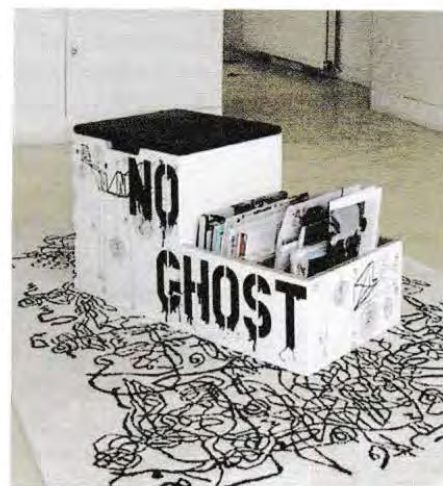
MA : Ce projet part du postulat qu'un signe pouvait être une matière première à fabriquer du sens dans un contexte différent de l'endroit où il est habituellement entendu. Mais aussi une matière à la construction d'une œuvre polyphonique: un grand nombre d'artistes (Dominique Gonzalez-Foerster, François Curlet, Joe Scanlan ou Tino Sehgal pour n'en citer que quelques-uns) ont été invités à projeter leur propre vision du monde sur le personnage d'Ann Lee, que ce soit dans une utilisation plastique, une performance, un film... Sortir ce personnage, c'était aussi le libérer de ses droits de reproduction et d'affirmer que chacun pouvait en activer la vie dans le monde de l'art contemporain. C'est ainsi que nous avons imaginé le slogan du projet: « No Ghost just a shell » Pas un fantôme, pas quelqu'un qui aurait perdu son port d'attache et essaierait vainement de retrouver le corps qui l'avait généré, mais une coquille vide dans laquelle chacun était invité à insuffler de la matière artistique. Pierre Huyghe et Philippe Parreno sont venus nous chercher parce qu'ils avaient remarqué que dans notre réflexion sur le signe « l'agent », nous avions eu ce type de pratique avec un signe vide, neutre, que nous avons chargé d'émotion petit à petit, en le faisant circuler dans des contextes différents. Ils s'étaient dits que nous aurions la force de médiatiser leur projet, de le faire comprendre aux autres, car nous avons mis à profit cette même stratégie quelques années auparavant. Un jour Pierre et Philippe ont annoncé la disparition d'Ann Lee pour inscrire la fin du projet. Il existe un catalogue rétrospectif de toutes les œuvres produites dans ce cadre.

Nous avons d'abord produit une première affiche. Le manga japonais est un monde très codifié au sens où plus le personnage a de valeur graphique et psy-

chologique, plus il est dense et plus les droits de reproduction de ce personnage sont financièrement difficiles à acquérir. Celui-ci n'était pas hors de prix, il n'avait pas encore beaucoup de densité, il s'agissait de le faire exister. Nous avons donc fait en sorte de le rendre désirable dans le monde de l'art comme nous l'aurions fait d'un vêtement ou

de chaussures de sport. Nous avons utilisé une typographie stencil standard aux États-Unis, celle-là même utilisée par l'artiste Christopher Wool, celle que l'on voit partout sur les panneaux de bois peints autour des chantiers pour écrire: « interdit d'afficher ». Ici, c'était une façon de dire « attention œuvre d'art ». Pour ceux qui s'y connaissent en art, ça pouvait de loin ressembler à un Christopher Wool, à y regarder de plus près, cette typographie est particulière, nous lui avons apporté des éléments de hasard contrôlés, clonés. Ensuite, à la manière de certains graphistes qui remplacent un mot par un signe ou un logo, nous avons écrit *shell*, avec l'enseigne du groupe pétrolier: un jeu d'équilibre entre des indices et des symboles qui s'auto-portent. Cette première affiche « No Ghost Just a Shell » est sans

doute l'une des affiches de notre travail la plus connue et la plus vendue au titre d'« Art Posters ». Par la suite, chaque fois qu'un artiste s'est emparé du projet Ann Lee, nous avons conçu l'affiche du projet. Il existe même un papier peint qui permet de fabriquer un espace pour le projet Ann Lee ainsi qu'un meuble de lecture qui per-



Cabinet - Any Kind of Imaginary Materials, 2004. Set d'objets en bois sérigraphiés et tapis édité par la manufacture de Moroges.



Table, café Étienne Marcel (Paris), 2001, Contreplaqué et métal.

met de stocker toutes les occurrences médiatiques qu'Ann Lee a pu engendrer dans les journaux.

CB: Pouvez-vous me parler de la lampe que vous avez créée avec Pierre Huygue et Philippe Parreno. Comment un seul objet a-t-il pris forme à partir d'une discussion entre trois entités?

MA: C'était tout l'enjeu de ce travail quand Thierry Costes nous a confié la conception du café Étienne Marcel à Paris en 2001. Auparavant, son oncle avait demandé à Philippe Stark d'en concevoir un. À l'époque, tous les cafés de Paris étaient les mêmes et leur groupe avait eu cette «idée de génie» de demander à un designer de refaire tout un café. C'est cette invention qui a colonisé Paris depuis. Aujourd'hui, c'est devenu banal, chaque nouveau restaurant qui ouvre à Paris est avant tout un concept. Donc, Thierry Costes se dit qu'il va essayer de faire la même révolution que son oncle, et il demande à un groupe de gens qui ne sont pas du tout habilités à faire cela, de repenser le café Étienne Marcel. Puisque nous étions les chantres de l'esthétique relationnelle (pas seulement avec les spectateurs), nous avons été invités à créer un lieu commun en commun. C'était très compliqué. Nous étions jeunes, et des problèmes d'ego se sont posés, mais cela a donné forme à un lieu étrange: en trois dimensions, plus à visage humain que s'il avait été créé par une seule personne. Nous l'avons toujours apprécié et regardé avec beaucoup de tendresse, la même tendresse avec laquelle on regarde un être vivant, jusqu'à ce qu'il disparaisse à l'âge de raison, à 18 ans. Cette disparition nous a d'ailleurs extrêmement bouleversés. Il a toujours été et restera

toujours incompréhensible et mystérieux, au sens où il était vraiment le fruit d'une mise en commun d'idées et d'utopies. Il n'appartenait à personne, donc un peu à tout le monde.

CB: Ça vous intéresserait de remonter un lieu?

MA: Oui, de façon différente, il y a toujours eu cette idée d'imaginer une sorte de maison témoin, de repenser un espace commun... ●

¹ Nicolas Bourriaud, «L'art des années 90 participation et transivité (extrait de «esthétique relationnelle»)», *Sociétés* 2001/2 (no 72), p. 99-101. DOI 10.3917/soc.072.0099

² Nicolas Bourriaud (né en 1965) est commissaire d'exposition, écrivain, critique d'art et théoricien connu pour avoir développé le concept d'esthétique relationnelle. Cofondateur et codirecteur, avec Jérôme Sans, du Palais de Tokyo à Paris de 2000 à 2006, des revues *Documents sur l'art* (1992-2000) et *Perpendiculaire* (1995-1998), il a aussi été conservateur pour l'art contemporain à la Tate Britain, professeur à l'université de Venise, chef de l'Inspection de la création artistique à la direction générale de la création artistique du ministère de la Culture, directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il dirige actuellement le centre de culture contemporaine la Panacée à Montpellier.

³ Éric Troncy: commissaire d'exposition, critique d'art et codirecteur de centre d'art Le Consortium à Dijon, Éric Troncy a cofondé les revues *Frog* (en 2005 avec Stéphanie Moïsdon) et *Documents sur l'art* (en 1993 avec Nicolas Bourriaud)

⁴ Lew Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo, créé en 2000 est dirigé par l'artiste Ange Leccia.



© M/M (PARIS)

Prototype de lampe
créée avec Pierre Huygue et Philippe Parreno 2001, café Étienne Marcel (Paris).

OUI, NON, PEUT-ÊTRE

DIRIGÉ PAR M/M (PARIS) AVEC ELSA CARNIELLI
ÉDITEUR M/M (PARIS) ET LES PRESSES DU RÉEL
GRAPHISTES M/M (PARIS)
446 PAGES, 21 x 29 cm, 2011

En 2011, M/M (Paris) se fait éditeur avec Les Presses du réel et publie une monographie conséquente de Pierre Joseph, artiste inaugural de la série du FRAC. Massive, toilée de brun doré à chaud et flanquée sur ses tranches des mots «oui», «non», «peut-être», elle contient dans la préface d'Éric

Troncy ces autres mots: « Dans les palais clinquants mais sans grâce, où leur art est accueilli désormais, là où s'épanouit leur frénésie à hanter les vitrines des magasins de luxe tout autant que les pages des magazines de mode, d'être de tous les dîners, des grandes collections, des listes restric-

tives, là où éclate leur embourgeoisement sinistre et cynique, l'art de Pierre Joseph se rappelle moins volontiers à leur souvenir – et pourtant. Ils voulurent devenir stars, lui devint un héros. » •

