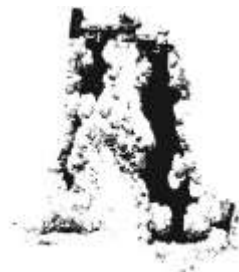




Maison d'Art
Bernard Anthonioz



DOSSIER DE PRESSE

NE TE RETOURNE PAS **CARTE BLANCHE À ÉTIENNE HERVY**

MAISON D'ART BERNARD ANTHONIOZ
NOGENT-SUR-MARNE
DU 19 MAI AU 24 JUILLET 2016

NE TE RETOURNE PAS,
CARTE BLANCHE À ÉTIENNE HERVY

A **MABA**

Maison d'Art
Bernard Anthonioz

PIERRE BERNARD, PAUL ELLIMAN, LAURENT PETIS,
GRAPHIC THOUGHT FACILITY, GRAPUS, LEN LYE,
M/M (PARIS), MEVIS & VAN DEURSEN, KIKI PICASSO,
LOULOU PICASSO, ETIENNE ROBIAL, PETER SAVILLE,
SYNDICAT ET AURÉLIEN MOLE, JAN VAN TOORN.

19 - 24

MAI JUIL-
LET

EXPOSITION PRÉSENTÉE
DU 19 MAI AU 24 JUILLET 2016
LES JOURS DE SEMAINE, DE 13H À 18H
LES SAMEDIS ET DIMANCHES, DE 12H À 18H.
FERMÉE LES MARDIS ET LES JOURS FÉRIÉS.
ENTRÉE LIBRE

© Syndicat

Relations avec la presse

Lorraine Hussenot
Tél. : 01 48 78 92 20
lohussenot@hotmail.com

SOMMAIRE

Page 3	Communiqué de presse
Page 4	Parcours de l'exposition
Page 13	Rendez-vous autour de l'exposition
Page 14	Visuels
Page 17	Informations pratiques

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Ne te retourne pas

« Vous recevez une carte blanche. Un bref instant vous en appréciez la matité, jugez l'épaisseur du carton et son toucher. Puis, dans le doute, à la recherche d'un indice, vous la retournez. Avec elle, tout peut basculer. L'information sera peut-être au dos. Si son revers est aussi immaculé que sa face, alors imprimez-là.

Il y a à Nogent-sur-Marne, un lieu et ses espaces qui, au terme de leur histoire, ont été dévolus à des fonctions d'exposition, entendons de présence et de représentation de l'art, au travail des artistes et à l'expérience du visiteur.

Soit. Tâchons d'y faire entrer le graphisme en essayant simplement d'habiter l'endroit, quitte à oser le mode mineur pour l'envers. Pour répondre à une carte blanche, le mieux serait qu'elle soit recto/verso :

- présenter simultanément des productions inédites et des travaux existants ;*
- s'affranchir autant que possible de ce que devrait être une exposition de graphisme (une affiche recto/verso n'est plus une affiche en même temps qu'elle est deux fois une affiche...) et de ce que devrait être une œuvre ;*
- jouer et se jouer du recto/verso propre à de nombreux supports graphiques : invitation, pochette de disque... et plus largement de l'activation des mécaniques en deux temps dans ces supports et dans d'autres ;*
- profiter de ces effets en mont(r)ant le tout comme un ralenti suave. »*

Étienne Hervy

Du 19 mai au 24 juillet prochains, la Maison d'Art Bernard Anthonioz à Nogent-sur-Marne présente une exposition axée sur le graphisme intitulée *Ne te retourne pas*, une carte blanche donnée au commissaire Étienne Hervy. Des affiches de Pierre Bernard, Paul Elliman, Laurent Fétis, Graphic Thought Facility, Mevis & Van Deursen, M/M (Paris), ou Jan Van Toorn, des journaux de Grapus, des impressions de Syndicat (François Havegeer et Sacha Léopold) en collaboration avec Aurélien Mole, des pochettes de disques par Kiki et Loulou Picasso, Étienne Robial ou Peter Saville, ou un film de Len Lye sont présentés. Réunies ou produites à cette occasion, les œuvres constituent une « tracklist », la bande son d'un moment et d'un lieu. Ainsi, cette exposition regarde le graphisme non pas pour en expliciter le fonctionnement dans le cadre de la commande, d'un processus de communication ou d'édition, mais bien plutôt comme autant de ponctuations visuelles qui émergent par endroits dans la vie, le quotidien et l'inattendu. Ces extraits sont ici considérés pour leur capacité à animer les interstices de l'attention que le visiteur voudra bien leur porter. Ils ne répondent à aucun thème commun, ils sont simplement à même de résonner ensemble, articulés par un effet d'écho et de larsen. Chaque artiste, à sa façon et pour ses raisons, explore une mécanique à deux temps : recto/verso, relation texte/image, série...

Étienne Hervy est commissaire indépendant. Il a été rédacteur en chef de la revue étapes: puis directeur du Festival international de l'affiche et du graphisme de Chaumont de 2010 à 2015.

La Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (FNAGP) a ouvert en 2006 à Nogent-sur-Marne la Maison d'Art Bernard Anthonioz (MABA), centre d'art destiné à promouvoir et diffuser la création contemporaine, à encourager l'émergence de projets expérimentaux. La Fondation y organise quatre expositions par an principalement autour de la photographie et du graphisme dans leurs modes d'expression les plus innovants, mais aussi en accueillant d'autres propositions plastiques qui interrogent l'histoire ou la mémoire, le territoire et l'environnement, ou encore la représentation cinématographique. La Maison d'Art Bernard Anthonioz, membre du réseau Tram Île-de-France, mène une politique active des publics et anime de nombreuses manifestations autour des expositions qu'elle organise.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

NE TE RETOURNE PAS
CARTE BLANCHE À ÉTIENNE HERVY
MAISON D'ART BERNARD ANTHONIOZ, NOGENT-SUR-MARNE
DU 19 MAI AU 24 JUILLET 2016

Ne te retourne pas,
Carte blanche à Etienne Hervy
19 mai -24 juillet 2016

Vous recevez une carte blanche. Un bref instant vous en appréciez la matité, jugez l'épaisseur du carton et son toucher. Puis, dans le doute, à la recherche d'un indice, vous la retournez. Avec elle, tout peut basculer. L'information sera peut-être au dos. Si son revers est aussi immaculé que sa face, alors imprimez-la.

Atelier de création graphique, Paul Elliman, Laurent Fétis, Graphic Thought Facility, Grapus, Len Lye, M/M (Paris), Mevis & van Deursen, Kiki Picasso, Loulou Picasso, Etienne Robial, Peter Saville, Syndicat et Aurélien Mole et Jan van Toorn

Cartons d'invitations: Building Paris, Samael, Spassky-Fischer et Syndicat



02

Slash

Le Journal des Arts

PARTISart

A
M BA

Maison d'Art
Bernard Anthonioz

Graphisme de l'exposition: Syndicat
Typographie: Temeraire de Quentin Schmerber

musique

Cinq enregistrements sonores, 5 min 20 s, édités en 1937, Lecuona Cuban Boys pour Len Lye

L'orchestre Lecuona Cuban Boys porte le nom du pianiste Ernesto Lecuona. Le groupe s'était constitué sur les bases de l'orchestre qui jouait au théâtre Encanto avant que Lecuona ne l'engage pour prolonger ses concerts de soliste par une seconde partie. Les choses sérieuses ont commencé à Madrid en 1931 alors que, malade, Lecuona a dû rentrer à la Havane.

Zürich, Venise, Nice, le Sporting de Monte Carlo, l'Angleterre puis l'Europe du Nord, celle de l'Est ou le proche Orient, le groupe a tourné et triomphé partout sur le vieux continent, alternant concerts et enregistrements. Il a partagé la scène avec Joséphine Baker et Maurice Chevalier. En plus d'être la bande son d'une époque pionnière en beaucoup de choses, leur musique a été utilisée par Len Lye pour son film *Trade Tattoo* en 1937.

Les choses se sont interrompues en 1939 avec la guerre. L'histoire raconte que l'orchestre se fit engager sur un transatlantique pour y assurer les galas en échange de sa traversée. Le Rotterdam fut coulé lors de sa traversée de retour après avoir débarqué les musiciens à New York.

La musique de film est comme le graphisme d'un livre.

Armando Orefiche: piano et direction d'orchestre
Augustin Bruguera: batterie et chant
Gerardo Bruguera: contrebasse
Jaruco Vázquez: trompette et arrangements
Enrique López: trompette
Jesús Bertomeu: trombone et violon
Jorge Domínguez et Daniel González: saxophone,
clarinette et violon
Eduardo Barenchá: basse
Guillermo Hernández: guitare
Rabagliatti: chant
Alfonso Vézaino: chant
Carmen burgete: chant

Petit Journal de la Salamandre, quatre pages, 21 x 29,7 cm, 1978, Grapus avec la collaboration de Malévitch 1919 pour le Théâtre de la Salamandre

Le théâtre de la Salamandre et le groupe Grapus sont indissociables, deux projets de création collective, deux engagements dans le champ social et l'ère post-68. Les pièces montées par l'un sont annoncées par les affiches conçues par l'autre dont elles sont aussi l'image et la représentation. Grapus aimait manifestement les images mais, derrière ces images manifestes, le groupe et le théâtre ont produit un autre objet graphique que l'histoire a fini par oublier. Comme on oublie que dans un théâtre tout ne se passe pas uniquement sur scène mais aussi en coulisse, dans les loges, la cour et le jardin. Le *Petit Journal de la Salamandre* était l'objet graphique de toutes ces choses qui n'étaient pas la représentation: pas la pièce mais le théâtre-même.

Pour l'année 1978, l'objet était en soi une initiation à la mise en page par ceux qui n'aiment pas en faire. Une page blanche pour la composition libre, une autre hypercadriillé pour la rigueur normée de la mise en page moderne en passant par une double page inspirée du constructivisme: lors d'un premier passage une grille est pré-imprimée en magenta et jaune sur un format A3 pouvant être pliée en A4. Si elle est identique pour tous les numéros du journal rien n'empêchera son usage de varier à chaque parution. Placé de part et d'autre, le logo du théâtre permet, en fonction de celui qui sera retenu comme titre et tête, de donner six orientations différentes au document final. En respectant, en subvertissant ou en ignorant cette grille, le contenu propre à chaque numéro du journal est surimprimé avec un passage de noir ou de cyan.

Lectures Series Fall 1999 / Cycle de conférences automne 1999, 60 cm x 85 cm, 1999, Paul Elliman (photographie Benjamin Shearn) pour la Princeton University School of Architecture

Plutôt que de se présenter comme graphiste, Paul Elliman explique «tente[r] d'investir le design comme une façon d'étendre [une] pratique d'artiste consacrée aux enjeux de la production et de la circulation du langage». Paul Elliman interroge la capacité de ce qui nous environne à disposer d'un pouvoir d'expression et, pour peu qu'on y soit attentif, à se constituer en langage. Une illustration à la lettre du propos d'Umberto Eco dans *La Guerre du flux*: «Le travail du sémiologue est de découvrir non pas des choses sous les discours mais des discours sous les choses».

Pour concevoir l'affiche des conférences d'automne à l'université de Princeton, Paul Elliman ne crée pas d'image. Il se «contente» de poser la photographie d'un vol d'oiseaux migrateurs. Dans ce contentement, le sens émerge de la coïncidence entre les formes invoquées et leur contexte d'apparition. Dans le ciel et sur l'affiche, le signe formé par les oiseaux en recherche d'un meilleur aérodynamisme devient le signal de l'automne.

Les conférences, leurs auteurs et leurs intitulés ne se découvrent qu'à la lecture: elles sont l'information plutôt que le sujet. Une image sur l'automne aura toujours plus de souffle qu'une autre sur une série de conférences à Princeton.

Le vol des oiseaux a longtemps été une source de lecture dédiée aux amateurs de présages. Pour autant, la migration des hirondelles n'a été établie qu'au milieu du XIX^e siècle. En les voyant se rassembler autour des marais où la nourriture était abondante avant de constater leur absence soudaine, les hommes ont conclu qu'elles hibernaient dans la vase: pas moins censé que de les imaginer à plus de 10 000 km de là.

Éducation sentimentale 3, Throbbing Gristle, dépliant trois volets, 21 x 29,7 cm, 1979, Loulou Picasso pour Sordide Sentimental

Une théorie de la Gestalt, le carré est une forme géométrique, le A4 un format rationalisé et normé.

Center of the World, 30 cm x 30 cm, 1978, Etienne Robial pour Sun Records

On ne juge pas un livre à sa couverture, on a inventé la quatrième de couverture pour ça. Ce qui est vrai pour le livre, tout entier formé à s'adresser à l'œil, ne l'est pas pour le disque.

Unknown Pleasures, Joy Division, 30 x 30 cm, 1979, Joy Division et Peter Saville pour Factory Records

Vinyl. CD ou cassette, l'enregistrement et la diffusion de musique sur support matériel ont dégagé de façon collatérale un espace visuel inédit, fonctionnant en symbiose avec l'espace sonore qu'ils accompagnaient. Résorbé par la dématérialisation de la musique ce canal visuel a acquis une importance particulière avec les différents genres musicaux issus de la pop culture.

«Confusion in her eyes that says it all.» En 1979 un graphiste inconnu conçoit la pochette du premier album d'un groupe inconnu signé sur un label inconnu. La scène se passait à Manchester, le groupe s'appelait Joy Division, l'album *Unknown Pleasures*. Il reçut le numéro d'ordre FACT-10 sur le label Factory Records animé par Tony Wilson. Le graphiste était Peter Saville et, ensemble, ils venaient d'écrire une page de l'histoire du rock, une page de l'histoire du graphisme et une page de l'histoire de Manchester (au point qu'il n'y a pas que là-bas que l'adjectif «manucunien» signifie quelque chose).

Saville aime raconter qu'il n'a pas écouté l'album et s'est contenté de concevoir la pochette du disque qu'il aimerait avoir pour lui. Pochette culte pour album culte, la pochette d'*Unknown Pleasures* est une icône sans cesse reproduite, dupliquée sur des lignes de vêtements, tatouée sur des omoplates et des biceps, gravée sur des planches de skates et des semelles de chaussures. La légende précise qu'il n'est pas l'auteur de ce motif à la si grande postérité. Intitulé *100 consecutive pulses from the pulsar CP 1919*, il s'agit de la transcription des ondes du premier pulsar observé. Le diagramme opère un curieux agencement dans lequel chaque pulsation est alignée sur les précédentes au point de créer l'illusion d'une perspective. Publié dans un guide d'astronomie, le schéma a été repéré par les membres du groupe qui l'ont fait passer à Saville. Est-ce tout? Où est alors Saville? La confusion prêterait à rire, tant on duplique à tout va un classique inconnu. La mémoire aussi s'est dématérialisée: oublié le papier texturé sur lequel Saville a choisi d'imprimer sa pochette. Le graphiste a fait bien plus que de déplacer la figure du livre au disque (un art du déplacement dont il se fera une spécialité) et de la passer en négatif. Il est dans tout ce qui n'est pas ce motif: une articulation de décisions judicieuses et menées jusqu'à produire un tout. La couverture si célèbre ne comporte aucune mention ni de titre ni du nom du groupe sans que personne ne s'en émeuve. Ceux-ci sont reportés au verso:

JOY DIVISION UNKNOWN PLEASURES
FACT 10 • A Factory Records Product

Leur encombrement correspond à une surface équivalente à celle qu'occupe le motif en face avant. Composés en petit corps, sans doute en Helvetica, ils sont répartis en tête et en pied d'un cartouche signifié par trois filets. Là où ordinairement se trouve la liste de titres des chansons, on ne trouve rien d'autre qu'un vide élégant. Ici les choses sont affaire de goût, c'est-à-dire de choix. Comme le titre est passé à l'arrière, les autres indications ont transité à l'intérieur: imprimées sur l'enveloppe de protection du vinyl où la face A est renommée *Outside* tandis que la B devient *Inside*.

L'année suivante, Factory Records sortira sous le numéro d'ordre FACT 14 *The Return of the Durutti Column*, premier album de The Durutti Column, pour lequel Saville conçut une pochette en papier de verre destinée à rayer les autres disques.

100 consecutive pulses from the pulsar CP 1919, as first measured by Jocelyn Bell Burnell and Antony Hewish. The pulses occur at 1.33 seconds. They are caused by a rapidly rotating neutron star.



La Modification, page 1, 1957,
Michel Butor publié aux éditions de Minuit

DJ, 7 min, 1979, David Bowie

I'm a DJ
 I'm what
 I play

Sans titre, supports, quatre posters A2, 2016,
Syndicat avec Aurélien Mole et Étienne Hervy

C'est l'histoire d'un homme qui va à la fenêtre et regarde la vitre, plutôt que la vue. La caractéristique la moins visible du graphisme est la plus visuelle. Les modalités d'apparition des messages et de leurs formes sont conditionnées par leurs canaux de diffusion, par des cribles technologiques, des éléments contextuels, des considérations d'échelles, des normes administratives des paramètres soumis aux décisions et savoir-faire du graphiste, de l'imprimeur ou du développeur. Comme le grain photo, le gris typographique ou le pixel, la trame d'impression est un des matériaux possibles de la chose visuelle. Dans la plupart des cas, elle échappe à la conscience au profit du motif qu'elle compose.

Pour déjouer cet abyme, des images des espaces d'exposition de la MABA sont restituées dans ces mêmes espaces. Elles en constituent autant de reflets troublés par des interventions et des altérations dans leur trame d'impression. Ces prises de vues réalisées par le photographe Aurélien Mole ayant servi à générer huit faces sont réparties sur les rectos et les versos de quatre posters. Elles sont autant de laboratoires pour des expériences menées dans le spectre d'impression le plus ordinaire: la quadrichromie. Utilisant des couches d'encre noire, cyan, magenta et jaune pour produire un spectre chromatique proche de celui de la photographie elle est le mode d'impression dominant utilisé par défaut dans la grande majorité des objets imprimés.

Les paramètres sur lesquels il est possible d'intervenir pour chaque couche d'encre sont: le type de motif utilisé pour réaliser la trame, l'angle de son orientation et son échelle. Les effets seront induits par les interactions entre les différentes couches. Les interventions sur les posters peuvent être décrites comme suit:

Poster 1

Recto: panel de trames monochromes de taille approchant: carré, croix, droite, ellipse, stochastique, ronde.
 Verso: utilisation d'une trame ligne avec recherche de moirage. Même linéature de trame avec angle correcte pour impression offset.

Poster 2

Recto: logos des partenaires de l'exposition.
 Verso: échantillon témoin envoyé sans intervention de notre part à Online printers. Le choix et le paramétrage de la trame sont ceux utilisés par le site qui réalise les impressions.

Poster 3

Recto: une même trame ligne est utilisée différemment dans deux zones de l'image. Dans le premier cas, les zones d'impressions sont superposées alors que, dans le second, les couches sont sensiblement décalées et génèrent une teinte particulière.
 Verso: les couches d'encres sont imprimées dans un même motif de trame utilisé à des tailles différentes.

Poster 4

Recto: chaque couche d'encre est traitée dans un motif de trame différent.
 Verso: une grosse trame capte la visibilité pour elle-même plutôt que pour l'image qu'elle finit par dissimuler.

Une fois les paramètres de trames déterminés et calculés les fichiers d'impression ont été adressés à un site d'impression en ligne. À ce stade, d'autres paramètres techniques, impossibles à anticiper ou maîtriser peuvent à leur tour modifier les images et leur rendu.

Ces quatre posters sont destinés à devenir par la suite le support d'une édition grâce à la surimpression réalisée en sérigraphie par Lézard graphique, d'un contenu texte et/ou image rendant compte de l'exposition.

Theo van Doesburg 1883-1931, 61 x 88 cm, 1968,
Jan van Toorn pour le van Abbemuseum d'Eindhoven

«Débuts de la vie abstraite

En 1917, Mondrian, Oud et Van Doesburg fondent le groupe *Stijl* à Leyde. Ils font un journal (qui s'appelle *de Stijl*) où Mondrian écrit: "La vie de l'homme s'éloigne progressivement de la nature: elle devient de plus en plus une vie A-B-S-T-R-A-I-T-E". J'en ai le souffle coupé, vite mes sels (un demi fera aussi bien l'affaire). Aussitôt tous les regards se tournent vers le ciel: c'est un oiseau! C'est un avion! Non, c'est Rietveld qui arrive directement de Krypton pour nous griller le cerveau! Il dessine des meubles pour notre vie abstraite, et écrit (toujours dans *de Stijl*), qui m'a tout l'air d'être un journal vraiment branché: "Nos chaises, nos tables deviendront autant de signes à la fois abstraits et réels au sein de nos intérieurs futurs". Il fait donc toute une série de meubles en bois laqué de couleurs vives (rouge, jaune, bleu): il y a des chaises, des fauteuils, des petites tables et même une brouette. On ne saura jamais quelles abstractions il avait l'intention de transporter dans sa brouette. Peut-être des triangles ou des losanges? C'est assez taré comme démarche: il fait des sculptures abstraites dans lesquelles on peut s'asseoir, ou transporter ou ranger des objets, ou encore poser d'autres objets dessus, mais il ne semble pas tellement soucieux de savoir si c'est le comble du confort ou si c'est très pratique.

Personnellement, si je pouvais avoir le fauteuil "rouge-bleu" ou la petite table qui doit se renverser au moindre rock effréné, je ne m'en inquiéterais pas trop non plus. Évidemment, il n'a été apprécié du peuple qu'à partir des années 1950, époque glorieuse où les gens ne s'intéressent plus qu'à l'esthétique, le plus souvent en dépit de tout bon sens."

Ellie Medeiros: Images et parole, Ellie Medeiros, Futuropolis, 1980



En 1924, Theo van Doesburg la corrige par anticipation: «Plutôt qu'abstraite, nous parlons de peinture concrète car rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, une couleur, une surface.» La même année, il s'empresse d'illustrer la chose en dessinant ses *Constructions of Space*, en concevant au sein de la villa des Noailles une pièce dédiée à l'arrosage des plantes et à la composition florale. Cela sera d'autant plus concret que Doesburg est avant tout un théoricien.

La parole passe à l'architecte Bernard Tschumi: «Il n'y a pas moyen de pratiquer l'architecture dans un livre. Les mots et les dessins peuvent seulement produire des espaces de papier, pas l'expérience de l'espace réel. Par définition, l'espace de papier est imaginaire: c'est une image.»

Les constructions d'espace de van Doesburg sont précisément cela: entre le bâti et le visuel, elles demeurent imaginaires et appellent à inventer le monde. Une vision qui va bien à Jan van Toorn, auteur de cette affiche pour une exposition van Doesburg au van Abbemuseum d'Eindhoven. Lui aussi développe une pratique critique et une théorie du design en même temps qu'il est l'un des «metteurs en page» les plus habiles des années 1960 à 2000. Pour autant son discours ne porte pas sur la façon ou sur la règle, mais sur la posture du designer qui, par la forme et le montage doit inventer sans cesse le moyen de révéler ce qu'il y a derrière un message graphique, quelles sont les origines et les positions, voire les contradictions de son énonciation. Entre ses mains, le format quasi carré de *Constructions of Space time III* habite la verticalité de l'affiche grâce à la gestion typographique. Les couleurs idéales de van Doesburg sont maintenues et pour que le blanc ait sa part, le fond devient métallique comme en signe d'une intention constructiviste. Le peintre-architecte-théoricien commente: «La peinture est l'art des plans et pas des formes (volumes) comme la sculpture et l'architecture, qui travaillent en trois dimensions. La peinture est l'art des plans, des lignes et des couleurs et ce tout en rapport et en équilibre intense. Rien de plus.»

Pour le centenaire de la naissance de van Doesburg en 1983, Wim Crowl réalisa lui aussi une affiche sur de *Stijl* et van Doesburg. Prés de 15 ans après Jan van Toorn à qui il fut souvent opposé en tant que chef de file d'une vision moderniste du graphisme, son affiche présente pour une fois plus de similitudes que de différences avec la première. Même reproduction d'un travail du peintre (*Contre-Construction* avec Cornelis van Eesteren) sur fond métallique. Le diable doit donc se cacher dans les variations: Crowl choisit un cadrage différent de l'original et va jusqu'à rogner le travail de Doesburg. Il abandonne également les couleurs au profit d'un traitement en réserve et surtout structure sa typographie autour des axes obliques de l'axonométrie de Doesburg. Amusant, Mondrian et Doesburg se seraient justement brouillés sur le sujet des diagonales.



**Prouvé by Vitra, 80×120 cm, 2002,
M/M (Paris) pour Vitra**

Jean Prouvé aussi a contribué à la Villa Noailles. Il conçoit à la demande de Robert Mallet-Stevens un système de parois vitrées escamotables qui transforme une chambre en terrasse extérieure d'où le vicomte peut profiter de l'air et admirer la vue sans quitter son lit. Prouvé a été ferronnier et industriel, étant lui-même le prototype du designer industriel. Lorrain et fils d'un des maîtres de l'école de Nancy, il s'engage pleinement dans le travail de l'acier et l'idée que, si elle est éclairée et attentive, la production industrielle peut être la voie d'une modernité accessible à tous. En remplaçant la pierre par une feuille de métal devenue autoportante par le seul fait d'être pliée, il pose le modèle d'une architecture visionnaire destinée à reconstruire la France d'après-guerre : préfabriquée, économe et tout terrain, de la station service à la maison tropicale et à celle des jours meilleurs en passant par l'école maternelle... N'ayant pas lui-même le titre d'architecte, il collabore avec d'autres en tant que bureau d'études.

Pour ses bâtiments, pour des commandes d'aménagement et pour assurer la production de son atelier, il conçoit du mobilier depuis l'âge de 24 ans toujours avec le même esprit d'industriel humaniste. La chaise Métropole n°305 est son classique. Conçue en 1934, elle sera modifiée et adaptée à plusieurs reprises jusqu'en 1950. En 2002, elle est rebaptisée Chaise Standard par Vitra qui entreprend de rééditer en collaboration avec ses héritiers, le mobilier de Jean Prouvé. S'opère alors le passage d'un design pragmatique, créé pour valoriser et optimiser un usage à un design cultivé qui est partie intégrante de la valeur de l'objet.

Donc, un poster Prouvé by Vitra par M/M (Paris). L'esthétique industrielle est bien présente, la chaise Métropole n°305 est à l'honneur, valorisée par l'usage et la question de l'assise. Tout est dit.

**Sources & Ressources R', 120×176 cm, 2008,
M/M (Paris) pour Jean-Marc Bustamante**

«Une bonne image doit donc offrir assez de résistance pour accéder à la persistance rétinienne. Elle ne peut être structurée en strates ou couches, à la manière des matériaux modernes, car trop friable. Elle doit, au contraire, proposer une structure complexe, faite de conglomérats broyés lentement, de façon à ce que chacun de ses ingrédients soit accroché solidement aux autres. Cette architecture interne, c'est le langage de l'image.»

M/M (Paris)

**Murat: Tristan R', 80×120 cm, 2008,
M/M (Paris) pour Jean-Louis Murat**

«Il n'est aucun ornement qui ne se laisse regarder de deux côtés distincts au moins : à savoir comme formation de surface mais aussi comme configuration linéaire. Mais la plupart du temps les diverses formes, qui peuvent se grouper très différemment, autorisent une pluralité de configuration.»

Walter Benjamin cité par Pascale Cassagnau
à propos de M/M (Paris)

**Murat: Tristan V', 80×120 cm, 2008,
M/M (Paris) pour Jean-Louis Murat**

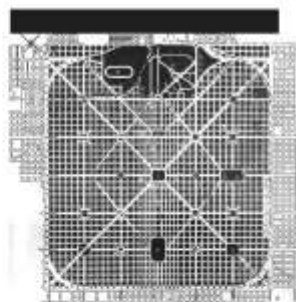
**Alphavilles V', 120×176 cm, 2007,
M/M (Paris) pour et avec Dominique Gonzalez-Foerster**

«La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel. Mais avant de le laisser derrière elle en proie à ses souvenirs – saisie qu'elle est, comme le sont toutes les villes, par le vertige de métamorphose qui est la marque de la seconde moitié de notre siècle – il arrive aussi, il arrive, plus d'une fois que, ce cœur, elle l'a changé à sa manière, rien qu'en le soumettant tout neuf encore à son climat et à son paysage, en imposant à ses perspectives intimes comme à ses songeries le canevas de ses rues, de ses boulevards et de ses parcs. Il n'est pas nécessaire, il est sans doute même de médiocre conséquence qu'on l'ait vraiment habitée.»

La Forme d'une ville, 1985 Julien Gracq publié aux éditions José Corti

C'est ce dont traite l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster dans son livre *Alphavilles*. Partout sur le globe, les villes qu'elle convoque et visite ont une forme parente nourrie d'un désir poussé à l'absurde de sécurité, de mesure et de contrôle. Elle commente : «Climat, urbanisation, modernisme, régionalisme et tourisme sont les ingrédients de cocktails spatiaux parfois ennuyeux, parfois très étonnants. Où sont les différences, où sont les répétitions?»

En 80 photographies pour autant de villes classées par ordre alphabétique, Gonzalez-Foerster confronte son regard à la vision des urbanistes. D'elle-même, elle établit un parallèle avec le personnage du roman *Un photographe à la Plata*, où Adolfo Bioy Casares (ABC) «raconte les aventures d'un jeune homme dans cette ville d'Argentine créée en 1882 sur un plan orthomorphe. Une grille immense avec des diagonales et dont les rues sont simplement numérotées. Pourtant, même dans cet environnement totalement tramé, le jeune photographe va vivre des moments spécifiques, et les descriptions faites par ABC des instants photographiques, racontant à la fois l'image enregistrée et l'espace construit, sont très stimulantes.»



Parmi ces environnements urbains, on trouve au Brésil les *Alphavilles* construites par le promoteur Renato Albuquerque à partir de 1974. Connaissait-il l'*Alphaville* de Godard (1965)? Qui de la réalité ou de la fiction devance l'autre. Godard avait filmé sa ville imaginée dans la Maison de la Radio et l'immeuble Esso de la Défense. Comme *Gattaca* ou *THX1138* ont été tournés en décor réel dans un bâtiment de Frank Lloyd Wright.



L'affiche conçue autour du projet par M/M (Paris) vient trois ans après le livre. Elle constitue une forme exposable d'*Alphavilles*, ce que M/M (Paris) désigne comme un «art poster», non pas une image sur/de ce projet. Selon Mathias Augustyniak l'affiche «met vraiment en scène l'idée du R' et du V' comme deux territoires complémentaires qui viennent agrandir l'espace d'une image. Il s'agit d'un poster qui représente sur le R' et le V' le même contenu d'un projet de l'artiste qui était à l'origine contenu dans un livre». Le recto reprend donc une trentaine des photographies suspendues à des cordes à la façon de clichés en développement dans un labo photo ou sur un mur de souvenirs. À la façon aussi, un peu, de la littérature de cordel : un mode d'édition et de diffusion de littérature populaire sous formes de livrets vendus dans les marchés brésiliens où ils sont présentés suspendus à des cordelettes. Plus que les cordes rouges, noires, bleues et vertes, c'est une photographie de ces photographies qui les fait tenir entre elles. Une image unique qui contient tout à la fois les trente vues, leur ordonnancement et, sur chacune, dans la marge inférieure, le nom de sa ville inscrit au bich. Le classement alphabétique est marqué par des lettres d'un type particulier : des pochoirs en zine comme ceux qu'affectionnaient le Corbusier et son équipe. Une typographie d'architecte bien connue de M/M (Paris) qui a utilisé ces pochoirs et les a mis en situation dans l'affiche *This Is Not A Time For Dreaming* de Pierre Huyghe (2005). Au passage aussi une façon d'évincer un usage digital de la typographie et de permettre cette image en un geste, une composition murale photographiée d'un seul tenant.

Comme en écho, le verso de l'affiche reprend les formes typographiques du recto du livre, sa couverture. À cette reproduction en écho s'ajoute un travail d'écriture et de tracé au stylo quatre couleurs. Rouge pour la première lettre des noms de ville classés alphabétiquement, bleu pour le reste de ces noms, noir pour la mention «Alphavilles» répétée quatre vingt fois et vert pour les initiales DGF. Une seule exception avec un «FW» pour Peter Fischli et David Weiss, artistes eux aussi et auteurs de la photographie pour Zurich.

Alphavilles R', 120×176 cm, 2007,

M/M (Paris) pour et avec Dominique Gonzalez-Foerster

«Pendant la préparation, il y a eu de gros blocages, car on ne force pas le désir. Nous étions rassemblés sur des bases historiques, un passé commun, mais les commissaires nous forçaient à jouer au présent. [...]»

Nous ne sommes pas les mêmes qu'il y a dix ans, des «spécificités» se sont affirmées. En outre, certains sont allés très loin dans la fusion, et ils se sont fait mal. Partager la notion d'auteur est très complexe. C'est donc pour des raisons d'ordre psychologique, plutôt que de marché, que chacun s'est recentré sur sa propre pratique. [...]»

Nous sommes arrivés au début des années 1990 juste après un krach. Nous avons proposé une radicalité expérimentale en guise de sortie de crise. Tout cela relevait de la chimie. Je pense que la crise de 2008 va elle aussi amener un changement radical de paradigme.

En attendant, le Guggenheim propose un remake à l'américaine de notre histoire. [...]

Nous avons toujours travaillé dans une sorte d'improvisation, avec des accrochages qui étaient comme des répétitions générales nous permettant de fonctionner ensemble. Aujourd'hui, tout est décidé au millimètre près, des mois à l'avance. C'est devenu impossible de faire un bœuf: chacun joue donc sa partie.

Dominique Gonzalez-Foerster interviewée par Emmanuelle Lequeux, *Le Monde*, 2 janvier 2009 à l'occasion de son exposition à la salle des turbines de la Tate Modern de Londres et de *Theatryspacechateaur*, au Guggenheim de New York qui réunissait une partie des artistes de l'esthétique relationnelle. Extraits choisis par M/M (Paris) et publié par eux au recto de l'invitation de *Le jour de boire est arrivé* par Charline von Heyl au Consortium de Dijon.

**Sources & Ressources V*, 120x176 cm, 2008,
M/M (Paris) pour Jean-Marc Bustamante**

Sur la forme, une juxtaposition d'images d'artistes, le verso de l'affiche conçue par M/M (Paris) pour l'exposition *Sources & Ressources* de Jean-Marc Bustamante est parente avec le recto de leur affiche pour *L'Alphabète* de Dominique Gonzalez-Foerster. Sur le fond, c'est-à-dire la démarche, la raison d'être et le comportement d'être du graphisme, il en est tout autrement. Là où l'une était conçue à partir d'un livre pour le déployer et en projeter le contenu à l'extérieur, l'autre répond justement à l'absence d'une édition apte à recevoir le contenu d'une exposition. Lorsqu'elle se replie sur elle-même, l'affiche de *Sources & Ressources* devient un livret de 32 pages présentant l'iconographie de l'exposition. Les deux images imbriquées sur le recto de l'affiche se disloquent entre la couverture et la quatrième de couverture. Reste à le conditionner sous pochette plastique où il sera accompagné d'un second livret reproduisant sur seize pages un texte de José Jiménez.

**Prouvé by Vitra, 80x120 cm, 2002,
M/M (Paris) pour Vitra**

«Je ne sais pas vraiment si ceci a un quelconque rapport avec le design: peut-être ai-je tiré le mauvais sujet, comme on a l'habitude de le dire à l'école; peut-être est-ce «tout faux». Quoi qu'il en soit, c'est quelque chose qui vient juste à l'esprit, vient toujours à l'esprit et, dans ce cas, vient à l'esprit de quelqu'un qui, disent-ils, est un designer.» Ettore Sottsass je.

Quand je regarde cette installation du mobilier de Jean Prouvé, je pense à l'étagère *Carlton* d'Ettore Sottsass.



Celui qui oppose Jean Prouvé comme le tenant d'un fonctionnalisme industrialisé, moderne, et Ettore Sottsass comme le chantre d'une déconstruction subversive, postmoderne, y verra peut-être une provocation sacrilège. Mais d'abord. Mais d'abord c'est drôle et ensuite c'est malin comme une leçon amusée de design par un joueur de bonneteau.

Ce n'est pas comme si M/M (Paris) prononçait le nom de Prouvé avec un accent italien (si tant est que ce soit possible). Les formes font langage et celui de M/M (Paris) est plus subtil qu'une mauvaise imitation: pour avoir disposé ainsi les tables et les assises, il faut les avoir regardées et jugées. L'empilement tient du totem en même temps qu'il neutralise un regard purement fonctionnaliste. Si l'association avec Sottsass opère c'est qu'il y a quelque chose de l'italien chez Prouvé. La construction déplace le regard porté sur le mobilier de Prouvé comme la réédition par Vitra en modifie le statut. Les chaises ont été sorties des cartons et, plutôt que de s'y asseoir M/M (Paris) et Vitra en ont fait quelque chose... d'autre?

**Kompas 4, 61x88 cm, 1969,
Jan van Toorn pour le van Abbemuseum d'Eindhoven
Piero Manzoni, 61x88 cm, 1969,
Jan van Toorn pour le van Abbemuseum d'Eindhoven**

Revoilà van Toorn et revoilà le van Abbemuseum d'Eindhoven. Le premier a une idée très précise de la façon dont le second doit communiquer, être face au public et se positionner dans l'espace social. Les affiches du van Abbemuseum ne déclinent aucune ligne ou identité graphique, elles ne possèdent aucune constante formelle pour la simple raison qu'elles ne sont pas là pour promouvoir le musée mais pour lui permettre de s'exprimer dans le domaine public. Elles ne sont pas l'identité du musée mais son discours. Ce sont les expositions et les projets du van Abbemuseum qui sont le sujet et l'origine de ces images.

Le second fil de van Toorn, puisqu'il est question de rendre possible et de formaliser le discours d'une institution, tient au ton de ce discours. De ses propres mots, le musée n'a pas à jouer les professeurs et plutôt à initier un échange public. Une position à rebours des politiques culturelles actuelles où la médiation importerait davantage que le projet. Pour chaque affiche, chaque publication, Jan van Toorn cherche à présenter l'art et la culture sur un mode différent de l'explication ou du spectacle. Un mode dont la définition appartient au public.

**Center of the World, 30x30 cm, 1978,
Etienne Robial pour Sun Records**

Frank Wright au saxophone, Alan Silva à la basse, Bobby Few au piano et Muhammad Ali à la batterie: *Center of the World* était un quatuor de free jazz américain installé à Paris dans les années 1970.

Alan Silva: «J'avais décidé que nous devions réaliser un disque. Nous étions en négociation avec Alan Bates chez Freedom, mais ils ne réagissaient pas vraiment, donc j'ai cherché à savoir combien ça nous coûterait de presser 500 disques avec une couverture simplement imprimée en noir et l'autre face blanche. Ça revenait à trois francs pièce, j'ai dit: «OK les gars, nous allons chacun mettre 1008 et si nous vendons les disques à 4\$ nous pouvons nous faire 2000\$. Nous allons les vendre sur un stand, façon Sun Ra.». Frank avait des connexions hors de France, spécialement avec le Bimhuis à Amsterdam – il vécut un temps aux Pays-Bas – et nous avons donné un concert à Rotterdam [le 26 Mars 1972] que nous avons édité en tant qu'album intitulé *Center Of The World*. Nous avons pressé ce disque et nous nous sommes assis autour fumant un joint la nuit, peignant, autographiant et dessinant sur chaque copie! Nous les avons tous vendus. Ces albums sont devenus de vraies pièces de collection. Les bénéfices de chaque disque étaient investis dans le suivant. [...]

Nous avons commencé à faire des ateliers à l'American Center sur le boulevard Raspail ici à Paris [aujourd'hui détruit et remplacé par la Fondation Cartier pour l'art contemporain]. Il y avait beaucoup d'Afro-américains musiciens dans les parages, des révolutionnaires et des militants de la cause noire – là me, on ne parle pas de Joséphine Baker. Nous n'étions pas des expatriés, nous étions des artistes américains vivant en France, ça fait toute la différence. [...]

Nous avons produit un bon nombre de concerts à l'American Center et avons édité le second album *Last Poika in Nancy?* [le 10 octobre 1973]. Notre troisième production fut *More Or Less Few*, qui était juste un trio avec Bobby et Muhammad. [...] Après ça j'ai sorti *Inner Song* qui était un disque solo. Frank et moi avons enregistré sur bande tous nos concerts. [...]

Tous nos enregistrements sont dans un coffre à New York. Je discute avec Bobby pour savoir quoi en faire. Peu de nos disques ont trouvé leur public aux États-Unis. Ils n'étaient jamais chroniqués dans *Downbeat* parce que nous n'envoyions pas de service de presse. Nous n'étions pas intéressés par la diffusion. C'est venu plus tard avec Sun Records qui était une compagnie que nous avons montée avec Sébastien Bernard.

Dan Silva interviewé par Dan Warburton du 8 au 22 novembre 2002.

Autour de Sébastien Bernard, Sun Records est destiné à assurer la diffusion des enregistrements déjà existants de *Center of the World* qui, en même temps qu'un groupe, s'était constitué en structure de production et d'édition. Il est décidé de concevoir de nouvelles pochettes dont la réalisation est confiée à Etienne Robial. Graphiste et amateur de jazz, Robial connaît aussi le métier d'éditeur et les logiques de production liées à l'imprimerie. Dans une économie réduite, il imprime toutes les pochettes d'un même passage d'encre noire pour le visuel (un vol de saxes sur fond d'espace un soir d'orage), le nom du groupe et, au dos, les crédits techniques et une sélection de commentaires parus dans la presse lors de la sortie de la précédente version des disques. Une couleur spécifique est ensuite attribuée à chaque disque et sert à l'impression des éléments qui lui sont spécifiques: titre sur l'avant, portraits des musiciens présents sur les enregistrements concernés et noms des morceaux sur l'arrière.

**Lectures Series Spring 2000 / Cycle de conférences
printemps 2000, 60cmx85cm, 1999-2000, Paul Elliman
(photographie Benjamin Shearn) pour la Princeton University
School of Architecture**

Pour l'annonce des conférences de printemps, Elliman remet son ouvrage sur le métier. Simplement, il retourne la photographie comme les oiseaux retournent au Nord. Là encore, ce retour fonctionne comme un signal temporel.

L'affiche, si semblable à la première dont elle est le reflet parfait, possède une mécanique supplémentaire. En plus du vol d'oiseau et de sa signification saisonnière, on reconnaît, aussi la première affiche dont cette seconde est une image aussi parfaite qu'elle l'est du vol d'oiseau. À la représentation de la nature s'est ajoutée celle de la culture. En plus d'une référence universelle, s'ajoute désormais un souvenir personnel.

Dans les faits, Elliman a dû concevoir les deux affiches dans le même temps, conscient qu'il en irait différemment pour le public. Il raconte avoir trouvé «un billet de banque brésilien qui représente un colibri nourrissant sa famille. Inscrit au feutre sur le billet, un message dit: VAI E VOLTE / «aller et revenir». [...] À l'époque de l'affiche pour Princeton, j'essayais d'écrire un essai inspiré du billet de banque et intitulé «aller et revenir». J'ai abandonné l'essai, l'affiche en parlait mieux. Pour Susan Sontag: «une chose est une chose, pas ce qui est dit de cette chose». Cette précaution à l'égard de

l'interprétation de et par la photographie se retourne si on l'approche du graphisme comme une façon de «dire à propos des choses» avec l'ambition à son tour de devenir une chose en soi.



Les arts plastiques à la CCAS, 37 x 50 cm, 1987,
Grapus pour la Caisse Centrale d'Activités

Calendrier, 4 planches 33,5 x 24 cm, 1983,
Loulou Picasso pour Futuropolis

Futuropolis était la librairie puis la maison d'édition animée par Etienne Robial et Florence Cestac. Au programme, essentiellement de la bande dessinée avec une considération pour l'auteur capable de signer le texte autant que le dessin et pour l'éditeur aussi, capable de penser un livre en fonction d'un projet plutôt que d'un standard. Et puis l'attente inattendue entre Robial l'amateur de jazz et de carré (auteur de pochettes pour Kent et les Dogs) et les tenants (une partie) du punk en France. Futuropolis éditera un de ses albums 30/40 avec Bazooka Production tendance Olivia Clavel/Loulou/Kim Bravo, Agréable et Silence avec Loulou Picasso qui signera la préface d'Ellie Medeiros: *Images et parole* et ce calendrier 1984.



Les animaux malades n°2, 21 x 29,7 cm, 1977,
Kiki et Loulou Picasso pour B.D.

Un jeu d'images à quatre mains en forme de contribution au magazine B.D. où Kiki commence en haut et Loulou répond en bas. Le dédain adolescent a sans doute été la meilleure voie pour ne pas se laisser écraser par la modernité ni se reposer sur elle.

«Je ne peux pas dire s'il y a des aspects qui sont méprisés; s'il y avait ces aspects je ne les aurais pas méprisés, et donc, ils ne seraient pas méprisés! On, je crois qu'il y en a toujours, peut-être des milliers. J'ai perdu mon élasticité mentale, mais j'ai toujours ma curiosité. Je dis qu'un savant, à partir de ses cinquante ans, doit s'occuper seulement des poètes de la Renaissance; la modernité c'est pour les jeunes! Un jeune chercheur à la curiosité et l'élasticité mentale pour s'apercevoir qu'il y a une technique différente de construction des fenêtres. Quant à moi, je ne l'aurais pas reconnue. Je crois en effet qu'il est fondamental pour tout philosophe de s'occuper des aspects méprisables de la vie et c'est exactement ce qu'ont fait Aristote, Socrate... Ce sont essentiellement les philosophes à l'allemande qui sont comme une caricature, qui ont construit l'image d'un théoricien qui ne s'occupe pas de petites choses.»

La Langue imparfaite des images, Umberto Eco

Flesh + Blood, Roxy Music, 30 x 30 cm, 1980, Brian Ferry,
Neil Kirk, Peter Saville & Antony Price pour EG Records

En cinq albums de 1972 à 1975, Roxy Music pose les bases d'un genre à part entière: la couverture d'album de Roxy Music sur des fondements empruntés à la direction artistique de mode qui a tant à voir avec le goût et l'élégance, si peu avec le design graphique. D'abord la photo d'un modèle déjà ou bientôt en vue (Kari-Ann Muller, Jerry Hall, Amanda Lear...) pris en main par le styliste Antony Price. Entre glamour et mythologie, l'inspiration convoque sans nostalgie ni tendresse les pin-ups et les disques des starlettes des années 1950. La photographie utilisée plein cadre, la posture sophistiquée. Pas de titre par dessus, uniquement les mots Roxy Music composés et placés comme il convient. L'esthétique du petit marquis déclinée en autant de classiques dandys par Brian Ferry chanteur et leader du groupe et le graphiste Nicholas de Ville.

Cinq ans plus tard, le groupe revient, avec *Manifesto* (1979) d'abord, *Flesh + Blood* (1980) et *Avalon* (1982) ensuite. La pochette du premier tente la distance en remplaçant les mannequins de chair par d'autres en plastique toujours habillés par Antony Price et figés en pleine party. Drame: la mention du titre apparaît en gros corps sur toute la largeur du disque.

Flesh + Blood sera l'occasion de réparer l'impair. Pas moins de cinq personnes sont créditées pour la couverture (soit plus de personnes que dans le groupe désormais réduit à un trio): Brian Ferry, Antony Price, Neil Kirk, Simon Puxley et donc Peter Saville. Le premier assure son leadership, le second poursuit le stylisme, le troisième signe la prise de vue (trois modèles, cette fois anonymes, campant autant d'amazones éthérées) et le quatrième les notices. À Saville le graphisme: mettre ces composantes en résonance, les constituer en un tout et l'activer. Le mode opératoire sera simple. Faire tourner autour de la pochette carrée la photographie aux proportions horizontales. En découle un effet de recadrage qui transforme le trio en un duo empreint de sensualité tandis que la troisième femme est rejetée dans sa part d'ombre, comme le *Troisième Homme* de Graham Greene. La photographie est déjouée en une nouvelle image.

Les propos savants de Gaston Bachelard dans *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* résonnent avec la pratique détachée et dilettante de Saville: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginative. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination.»

Éducation sentimentale 3, Throbbing Gristle,
dépliant trois volets 21 x 29,7 cm, 1979,
Loulou Picasso pour Sordide Sentimental

Label créé à Rouen par Jean-Pierre Turmel et Yves von Bontee, *Sordide sentimental* était un label tel qu'il y en eu des dizaines d'autres dans les villes de France c'est-à-dire unique et autonome, porté par des personnes qui mobilisaient des moyens simples de production et de diffusion pour faire exister et circuler les disques et la musique qu'ils aimaient. Il y a de l'industriel et de la Cold Wave dans *Sordide sentimental*. Il y a aussi des ponts avec Factory Records (Joy Division, Durutti Column) et la volonté d'éditer des disques comme des fanzines: en édition limitée plutôt que comme des produits. Dans un tel esprit, celui qui conçoit la couverture, ce fut parfois Loulou Picasso, n'était pas moins bien traité que ceux qui jouent sur le disque.

Quand il s'appelait COUM Transmissions, Throbbing Gristle était un collectif d'artistes versé dans la performance. Le choix de se constituer en groupe de musique, bruiteur et punk, visait entre autres à toucher le public plus directement et plus largement.

Genesis P-Orridge: chant, basse, violon
 Cozey Fanni Tutti: guitare, cornet
 Chris Carter: synthétiseur

Peter Christopherson: effets visuels et sonores

Graphic Thought Facility, 45 x 64 cm, 1991, Graphic Thought
Facility pour eux-mêmes et leurs amis

Tirage 200 exemplaires: films de diffraction et de texture bois sur carte couchée surimprimée par un passage en sérigraphie et un passage en presse typo.

«Le style est l'habillage de toute communication visuelle. Utilisé sciemment il peut améliorer et renforcer le message, à son pire il devient simplement un bruit visuel masquant l'absence de toute substance réelle. Par manque de réflexion ou autopromotion déplacée, des designers continuent à s'appuyer sur un style personnel préconçu pour satisfaire n'importe quelle commande indépendamment de sa pertinence. Chez GTF, chaque travail est évalué, chaque solution a été considérée. L'observation, l'exploration de processus, une compréhension véritable de la fonction du graphisme et, par-dessus tout, l'application de la réflexion prennent toutes part à ce qui nous constitue, le style GTF.»

De gauche à droite, les fondateurs de Graphic Thought Facility (établissement de pensée graphique): Nigel Robinson, Andrew Stevens et Paul Neale. «Nous avions quitté le Royal College of Art un an plus tôt avec le désir de mettre une qualité physique et conceptuelle dans notre travail. Au cours des six premiers mois les quelques travaux que nous avions récupérés avaient des budgets très serrés et notre ambition ne pouvait se réaliser. En février 1991 nous avons gagné à la loterie. La part du lion de cet argent est passée pour notre premier ordinateur mais nous avons mis de côté un millier de livres pour produire cette affiche surchargée de process très coûteux.»

Le poster convoque différents langages auxquels les membres de GTF sont sensibles: une fabrication héritée des années 1960, une ambiance de course spatiale futuriste, l'esprit du design scandinave mais aussi l'esthétique des groupes d'électro anglaise des années 1980 comme Heaven 17 ou British Electric Foundation, une façon d'intervenir sur la représentation et la stature du designer. Pour des graphistes au début de leur parcours ce poster était tout à la fois l'occasion de se donner une façade et de s'amuser.

**Bless Basics n°13, 2001, Laurent Fétis pour Bless
avec des photographies de Marc Borthwick, Jork Weismann,
Heidi Vogel, Michael Dürr, Bernd Kleinheisterkamp,
Philippe Munda et Cécile Bordoletti**

«Mardi, le 13 mars 2001 dans un appartement à Paris, Christine Beinemeier, Cécile Bordoletti, Marc Borthwick, Catherine Chevalier, Malke Dietrich, Michael Dürr, Wietske Hoogstadt, Armin Kaag, Bernd Kleinheisterkamp, Eric Mikännen, Michèle Neol, Ludovic Poulet, Patrizia Reichardt, Kate Schimanowski, Eva Svennung, Nicolas Svennung, Jork Weismann et Heidi Vogel ont passé la journée ensemble, portant des pulls, des combinaisons, des pantalons et des jeans Levis costumés comme s'ils avaient été les leurs.» Une journée plutôt qu'un défilé, un poster de Laurent Fétis comme un film de Rohmer. Depuis 1997, Bless est le label à travers lequel Desirée Heiss et Ines Kaag mènent leur travail commun qui participe tout autant de la mode, du design ou de l'art.

**Inégalité, exclusion, injustice, respect, dévouement, solidarité,
120 x 180 cm, 2001, Atelier de création graphique pour
le Secours Populaire avec des photos de Bettina Rheims,
André Lejarre (Le Bar Floréal), Martin Parr, Marie-Paule Nègre,
Axel Ruhomaully et Dominique Delpoux.**

Avec les posters de Laurent Fétis et de Graphic Thought Facility, cette affiche joue du collage, de ses techniques, de ses effets et de ses esthétiques. Né dans un environnement technique donné, le graphisme vise à articuler entre eux et sur un espace d'apparition des éléments visuels de nature et de statuts différents. Il y a eu, à plusieurs endroits et plusieurs moments, une forme de glissement où ce travail de composition a induit une esthétique composite ou constructiviste. Sur d'autres temps, le glissement fut contraire.

**Trade Tattoo, 5 min, 1937,
Len Lye pour le General Post Office du Royaume-Uni**

En 1937, Walt Disney propose au public un objet inédit : un long métrage en couleur et en animation. Appelé *Blanche Neige*, structuré autour d'un récit, le film est à même de captiver et d'émouvoir son public sans avoir recours à des acteurs. Le technicolor trichrome est à peine né et *Blanche Neige* est un des premiers films à le mettre à profit. La même année, Lye l'utilise de façon plus expérimentale. *Trade Tattoo* est conçu à partir de rushes noir et blanc récupérés auprès de l'unité cinéma des postes britanniques. Les interventions de Len Lye sont multiples : grattage, pochoir, insertion d'animations et montages pour obtenir un objet filmique rendant compte de divers états de l'activité humaine, laborieuse, rythmée et moderne. Le tout sur fond de musique cubaine (les Lecuona Cuban Boys donc). Au final le film est diffusé dans les cinémas par le GPO (Bureau de poste général du Royaume-Uni), comme plusieurs autres du même type également conçus par Lye, avec le statut de film publicitaire. Son sujet ? Le monde va vite et il n'attend pas. Postez votre courrier de bonne heure. (Avec l'autorisation de la Fondation Len Lye et du British Postal Museum & Archive. À partir de documents préservés et mis à disposition par NGA Tonga Sound & Vision.)

**The Parsons Dance Company, 84 x 118 cm, 1994,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Rosas, 84 x 118 cm, 1995,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Rosas, 84 x 118 cm, 1995,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Lucida Childs Dance Company, 84 x 118 cm,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Ballet Frankfurt, 84 x 118 cm,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Silent Collision, 84 x 118 cm, 2005,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Waxtaan, 84 x 118 cm, 2007,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

**Rosas Zeitung, 84 x 118 cm, 2007,
Mevis & van Deursen pour le Muziektheater**

Armand Mevis et Linda van Deursen ont accompagné le Muziektheater d'Amsterdam pendant près de quinze ans. L'œil distingue deux périodes notamment par le changement d'identifiant qui voit le coin supérieur droit se constituer en une sorte de logo plus ou moins malmené. Il y a plus que ce signe, dans l'allure générale des affiches, celles possédant ce coin rouge apparaissent plus «graphiques» composées de façon plus spectaculaire et en tout cas plus manifeste dans l'emploi des couleurs en ton direct, des effets de recadrage et de coupes dans les images, dans l'expressivité, enfin de la matière typographique.

De l'aveu d'Armand Mevis et Linda van Deursen si ces affiches apparaissent plus graphiques c'est qu'elles sont moins un travail de graphistes. En tout cas, un travail limité dans ses possibilités. Au terme des premières années de travail commun, l'équipe du Ballet à imposée l'utilisation des photographies de spectacles produites par les compagnies de danse pour être envoyées à la presse. Bien souvent ces images n'ont pas de qualité propre et n'ont jamais été pensées pour exister à travers une affiche et activer cette dernière. Le travail de Mevis & van Deursen, comme l'enjeu des affiches s'en trouvent profondément modifiés. Au cours des trois premières

années, il s'agissait de trouver une image susceptible de se connecter avec les enjeux d'un spectacle puis de laisser l'affiche se construire autour d'elle imprimée en plein cadre. La seconde époque devient un travail où l'image n'est plus l'affiche et où cette dernière doit naître d'un travail de mise en page qui, parfois, peut même servir à rattraper ou masquer la piètre qualité d'une image. C'est le paradoxe du graphiste qui, à cet exercice contraint, excelle également.

**A Dashing Cover For The Punctuation Series – tiret, modèle:
Inez Van Lamsweerde, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris),
photographie Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**

**The Punctuation Series – guillemet ouvert, modèle:
Daniel Day Lewis, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris), photographie
Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**

**The Punctuation Series – guillemet fermé, modèle:
Daniel Day Lewis, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris), photographie
Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**

**The Punctuation Series – parenthèse ouverte, modèle:
Bill Murray, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris),
photographie Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**

**The Punctuation Series – parenthèse fermée, modèle:
Bill Murray, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris), photographie Inez
Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**

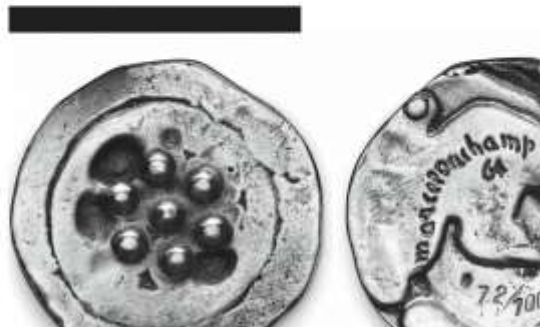
**The Punctuation Series – point d'exclamation, modèle:
Clint Eastwood, 120 x 180 cm, 2010, M/M (Paris),
photographie Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin**
Treize signes de ponctuation dessinés par M/M (Paris) à partir d'autant de portraits par Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin. Vingt-cinq exemplaires de chaque signe sont sérigraphiés en noir. Un quatorzième signe, le tiret, est sérigraphié en quatre couleurs au dos des tirages. Ils font suite à deux alphabets construits en 2004 toujours avec les images des deux photographes : chaque lettre de *The Alphabet* encapsule le portrait d'une femme mannequin dont le prénom commence par cette lettre. The Alphabet procède de la même façon avec des modèles hommes.

**Série d'invitations, 21 cm x hauteur variable, xxxx à 20xx,
M/M (Paris) pour Le Consortium, Dijon**

Lorsque Le Consortium, centre d'art localisé à Dijon, leur a offert de conserver une archive de leurs travaux, Mathias Augustyniak et Michaël Amzalag ont reformulé la proposition de façon à prendre activement part au fonctionnement du lieu. Plutôt que de figer un état de leur production, une archive serait générée dans le temps par l'application de leur travail à la communication du Consortium. En plus de sa face informative, chaque invitation constitue ainsi la capsule d'un caractère typographique de M/M (Paris). La forme typographique constitue un des champs spécifiques du graphisme. D'un dessin pour lui-même il doit être investi par un texte et un contexte pour s'inscrire, c'est-à-dire acquiescer une échelle, une structure et une matérialité. Dans les invitations du Consortium celles-ci se manifestent par le léger relief d'une encre brillante. Avec elle, leurs rectos deviennent le support d'une citation éditée par M/M (Paris) et Le Consortium en guise de commentaire sur le monde ou que voix-off de l'activité du lieu. La singularité de chaque alphabet rappelle à celui qui reçoit ces cartes que le travail de lecture et d'engagement vers le sujet lui revient.

**M/Monnaie de Paris, 34mm, 2013,
M/M (Paris) pour la Monnaie de Paris**

Pour remplacer une bonde d'évier dans sa maison de vacances, Marcel Duchamp s'était ingénié à force de patience et de plomb fond à réaliser un bouchon de substitution. Sur l'une des faces, cinq formes hémisphériques révèlent les ouvertures de la grille de l'évier. Au revers, les reliefs constitués par les ajouts successifs du métal en fusion se distinguent nettement. Au final, une forme issue de sa fonction et de sa production. En 1964, invité à produire une médaille Duchamp se souvient de l'objet dont la forme, circulaire et singulière, le convainc qu'il est en soit, et déjà, une médaille idéale. Un moulage permet d'éditer l'objet dans un matériau plus noble et un tirage compatible avec les enjeux du projet. L'opération eut aussi pour effet de débarrasser l'objet de son usage premier. Intitulé *Bouche-évier* puis *Art Medal*, le résultat a ceci de singulier qu'il est autant un ready-made qu'une forme réellement produite et pensée par Duchamp.



En plus d'assurer la mission régalienne de la frappe de la monnaie pour l'État français, La Monnaie de Paris constitue un conservatoire des techniques de la gravure et du travail des métaux. Ces savoir-faire sont régulièrement sollicités pour produire des pièces commémoratives ou développer une collaboration avec des artistes. Là encore, la forme est dissociée d'une fonction qui intervient sur un plan non pas pratique mais symbolique. Reste en jeu la question de la valeur qui n'est plus faciale et financière mais artistique. En 2013, une médaille créée par M/M (Paris) était ainsi éditée.

Cette pièce est un ricochet qui n'en finit pas de rebondir sur une infinité de (sur)faces. Les siennes d'abord puisque cette pièce n'a pas de côté pile mais deux faces qui sont en fait des profils: les silhouettes de ses auteurs Mathias Augustyniak et Michaël Amzalag. Les deux hommes travaillent sous le nom commun de M/M (Paris), atelier dont le monogramme apparaît en embosse au centre de chaque face. Ces deux profils sont eux-mêmes une réplique à la 1^{re} et à la 4^e de couverture de leur monographie *M/M (Paris) de M à M* parue en 2012.

Là aussi, on retrouve les deux silhouettes, cette fois-ci photographiées à l'identique de *Corps et armes*, album d'Étienne Daho paru lui en 2000 et dont la pochette était signée par M/M (Paris) à la direction artistique et Inez & Lamsweerde and Vinoodh Matadin à la photographie. Pour qui connaît le disque, un tel mimétisme, plus de dix ans après les faits, est troublant. Qui connaît M/M (Paris), devine peut-être la coulisse qui autorise un tel tour de force: les portraits des deux graphistes avaient été réalisés lors des prises de vue avec Daho. C'est leur apparition inattendue en couverture du livre qui produit l'anachronisme.

Sur le disque et sur le livre, les trois hommes apparaissent de profil, le visage laissé dans l'ombre tandis que des faisceaux de fils colorés suspendus au premier plan reçoivent la lumière. La couverture du livre présente-t-elle le portrait des graphistes ou l'image de leur travail?

Autre rebond, il existe, encore, un modèle à cette composition. Le portrait de Bob Dylan par le graphiste new-yorkais Milton Glaser. L'image, un poster inséré dans un best of du chanteur est devenue une telle icône qu'elle renvoie autant à Dylan qu'à Glaser. La citation par M/M (Paris) ne vaut que si la comparaison de Daho à Dylan vaut celle de M/M (Paris) à Glaser.

La pièce poursuit ses rebonds. Elle est précisément cela: un objet constitué par ses deux faces et ce qui les relie. Dans une ultime esquivé, avec ses deux faces, la M/Monnaie empêche le geste le plus gratuit qu'il reste à faire: tirer à pile ou face.

Une telle pièce semble exister dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, film écrit et réalisé par Tom Stoppard qui suit la trame connue et immuable du *Hamlet* de Shakespeare du point de vue de deux anciens camarades du héros. Le récit intègre une strate supplémentaire lorsque Rosencrantz prend peu à peu conscience, sans réellement le comprendre, de son état de simple personnage qui plus est dans un récit dont le dénouement est déjà connu du public. Sur la route du Danemark, il trouve une pièce et, content de sa bonne fortune s'amuse à la tirer à pile ou face/heads or tails. Quoi qu'il fasse, et il le fera 157 fois, la pièce retombe systématiquement sur la face. Le hasard et le choix ne sont pas pour lui. Restent les conjectures.

RENDEZ-VOUS AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visite enseignants

Mardi 24 mai à 12h15

Cette visite est l'occasion pour les enseignants, de la maternelle au lycée, de découvrir les pistes pédagogiques et les ateliers plastiques proposés dans le cadre de l'exposition.

Café-découverte

Dimanche 5 juin à 11h

Découverte de l'exposition à travers un parcours commenté.

Pour bien démarrer la journée, café et chouquettes sont au rendez-vous.

Rendez-vous au jardin

Dimanche 5 juin à 14h30

Franca Malservisi, architecte et historienne de l'architecture, réalisera une visite du parc de la MABA et des ses paysages plantés. Informations et réservations auprès du CAUE du Val-de-Marne.

Concert dans la bibliothèque

Lundi 13 juin à 18h30

Concert des élèves du conservatoire Francis Poulenc de Nogent-sur-Marne dans la bibliothèque Smith-Lesouëf.

Les petits parcours

Mercredi 15 juin à 15h

Exploration de l'exposition à hauteur d'enfant à travers des activités ludiques et un atelier.

Les petits parcours se poursuivent autour d'un goûter partagé avec petits et grands.

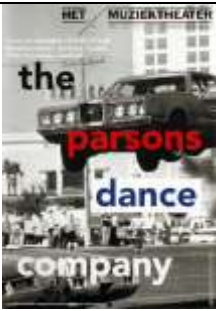
Projection en plein air

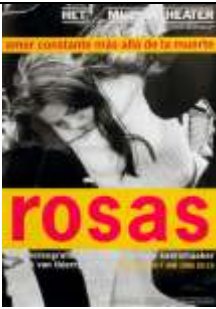
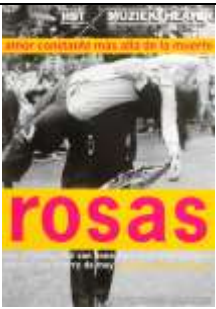
Vendredi 24 juin

Projection du film *Mon oncle* (1958) de Jacques Tati, dans le parc de la MABA.

Ouverture du parc à 19h.

VISUELS	
	© Building Paris
	© Spassky Fischer
	© Syndicat (principe issu de l'identité visuelle non retenue pour le centre d'art Albert Chanot) avec Aurélien Mole, M/M (Paris), Peter Saville.
	Graphic Thought Facility Ø, 1991 Sérigraphie et impression à chaud 60 x 85 cm Courtesy des artistes
	Laurent Fétis <i>Bless Basics n°13</i> , 2001 Offset 40 x 60 cm Courtesy de l'artiste

	Kiki Picasso et Loulou Picasso <i>Les animaux malades n°2</i>, 1977 Magazine B.D., dessin, acrylique et collage, impression rotative 28 x 42 cm Courtesy des artistes
	Loulou Picasso <i>Maquette pour Éducation sentimentale 3 - Throbbing Gristle, label Sordide sentimental</i>, 1979 Acrylique sur papier 21 x 29,7 cm Courtesy de l'artiste
	Loulou Picasso <i>Maquette pour Éducation sentimentale 3 - Throbbing Gristle, label Sordide sentimental</i>, 1979 Acrylique sur papier 21 x 29,7 cm Courtesy de l'artiste
	Jan Van Toorn <i>Theo van Doesburg</i>, 1969 Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven Sérigraphie 61 x 88 cm Courtesy de l'artiste
	Mevis & Van Deursen <i>the parsons dance company</i>, 1994 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes

	Mevis & Van Deursen <i>Rosas</i>, 1995 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes
	Mevis & Van Deursen <i>Rosas</i>, 1995 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes
	Mevis & Van Deursen <i>Le Sacre Du Printemps</i>, 2006 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes
	Mevis & Van Deursen <i>Waxtaan</i>, 2007 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes
	Mevis & Van Deursen <i>Rosas Zeitung</i>, 2008 Het Muziektheater Sérigraphie 84 x 118 cm Courtesy des artistes

INFORMATIONS PRATIQUES

Ne te retourne pas

Carte blanche à Étienne Hervy
Du 19 mai au 24 juillet 2016

Maison d'Art Bernard Anthonioz

16, rue Charles VII
94130 Nogent-sur-Marne
Tél. : 01 48 71 90 07
contact@maba.fnagp.fr
<http://maba.fnagp.fr>

Ouvert au public, les jours de semaine de 13h à 18h
Les samedis et dimanches de 12h à 18h
Fermeture les mardis et les jours fériés
Entrée libre

Accès

RER A : Nogent-sur-Marne puis bus 114 ou 210, arrêt Sous-préfecture
RER E : Nogent-Le Perreux puis direction Tribunal d'instance
Métro ligne 1 : Château de Vincennes puis bus 114 ou 210, arrêt Sous-préfecture

Relations avec la presse

Lorraine Hussenot
Tél. : 01 48 78 92 20
lohussenot@hotmail.com
Visuels disponibles sur demande

