



Gilles Mahé. Capital image

À la banalité du programme moderne qu'il y a à faire de sa vie une œuvre d'art, Mahé donne une réponse radicale et discrète. Radicale parce qu'il a fait du travail artistique une condition de vie, accomplie, partagée et généreuse, tout à la fois désinvolte et méthodique. Discrète parce que son mode de travail artistique se tient au bord de l'art, du monde de l'art et de l'ambition de la « création », en dilettante engagé : il répondait volontiers lorsqu'on lui demandait « Alors, qu'est-ce que tu es devenu ? – Oh, moi, j'ai repris les affaires de mon père. – Et il faisait, quoi, ton père ? – Rien... ». Plus reconnue que connue, très célébrée en particulier par un cercle d'artistes de toutes générations, sa trajectoire de travail depuis ses premiers moments en 1972 s'est nourrie d'une relation intense à l'image. À toutes sortes d'images : non par la dimension démonstrative, autoritaire, volontaire ou virtuose, sainte ou glorieuse de celle-ci, non pas comme une affaire de spécialiste, mais au contraire comme le langage séculier, comme la matière de l'échange et de la vie sociale, de l'imaginaire ordinaire. En produisant par le dessin, l'appareil photo, le photocopieur, la peinture, l'ordinateur, en filmant, en peignant, en annotant, en collectionnant, en archivant, en recyclant, en imprimant, en reproduisant, en mélangeant, en éditant, en dispersant tout ce qui peut tenir de l'image – depuis le pense-bête de cuisine griffonné jusqu'au grand art (sur carte postale) –, c'est la valeur d'échange de l'image qui l'a occupé tout au long de son activité. Reprise, reproduite, associée, publiée, dégradée, retrouvée, fragmentaire, au second, troisième, xième degré, par analogies lointaines ou par efficacité plastique, l'image structure la psyché comme, selon la vulgate lacanienne, le langage le fait pour l'inconscient. La part subjective qui peut s'y investir ne dépend pas, ou pas seulement, de la nature ou de la qualité de l'image : un accident graphique, une déchirure peut valoir une composition construite ou une figure du grand art. Et peut nourrir l'archive intime, la mémoire individuelle.

L'œuvre de Mahé relève donc d'une forme d'invitation à la jubilation individuelle de l'image, mais aussi d'une méditation ironique et critique sur l'écologie des images, sur l'*économie* contemporaine. Sa pratique n'effleure que de plus ou moins loin l'art comme territoire axiologique, comme lieu de hiérarchie et de bénéfices symboliques ou matériels, tout en même temps qu'elle en relève exclusivement, par le désintéressement et la liberté qu'il y met. Ainsi Mahé a engagé sa personne jusqu'à faire de son nom d'artiste un nom de marque pour vivre en quelque sorte à l'abri de ce nom, en mettant en scène ce point aveugle, ce non-dit convenu qu'est l'économie de l'art et surtout de l'artiste. Face à la société marchande, il joue – voire surjoue – avec les dispositifs commerciaux, en utilisant de l'image de l'argent ou en déployant des projets de contrats inédits avec des collectionneurs privés et les institutions publiques. Il interroge régulièrement la condition de l'artiste face aux conditions de la commande, jusqu'à proposer, dans le projet *Vendu à tous*, d'exécuter une œuvre au choix du commanditaire, qui décidera de tout, sujet, médium et prix. L'image comme capital au sens économique est donc l'un des principes qui structure la démarche, dans l'équivalence ambiguë entretenue entre valeur symbolique et valeur vénale. La mise en circulation des images par tous les moyens de diffusion est le principe de partage propre à l'art (il fait sienne dans un courrier de 1998 cette phrase relevée dans un article : « La mémoire n'existe que si elle s'exprime publiquement ») mais au-delà, elle rejoint le principe actif du commerce et de circulation de l'argent. L'artiste, lui, spéculé sur la productivité du capital image. Mahé aura soin d'organiser des systèmes de diffusion : le magasin, espace d'échange par excellence, mais aussi la diffusion d'information par courrier, l'organisation de cours de dessin par correspondance ou encore les dispositifs de consultation que sont *Capital d'Essais* (1989) et *365 images (Déposition 1997)* et l'élaboration d'expositions collectives. Sa disparition prématurée ne lui a pas laissé le temps d'investir comme il l'envisageait les possibilités de diffusion d'Internet. Mais même si elles sont fondées sur sa personne, ses œuvres-dispositifs demeurent concrètement actives et productives au-delà de lui-même.

Biographie

Gilles Mahé est né en 1943 en Bretagne. Il travaille pour des magazines, en particulier à la régie publicitaire et touche à la conception graphique quand il décide, avec son épouse Michèle et leurs deux enfants, de voyager pendant plusieurs mois aux USA, en vendant des comptes rendus à la presse. Le stock de documentation et d'images ainsi constitué et le souhait d'échapper à une vie professionnelle classique le conduisent à travailler autrement, en se partageant entre une activité commerciale (magasins d'accessoires de décoration, mobilier) et l'exposition-événement dans un esprit collectif à partir d'images, d'actions, de

situations (premières expositions : *35 avenue Foch*, 1977 et *18 rue de Lourmel*, 1978). Il crée avec des amis une société d'édition pour publier *Gratuit* (1979 à 1994) et d'autres projets éditoriaux. Il noue de solides amitiés artistiques à l'occasion de l'exposition *À Pierre et Marie* (1982-1984). Entre art d'attitude, édition, production d'images, peinture, travail conceptuel avec les mots et titres, commandes publiques et projets d'exposition en galeries, il travaille souvent de manière collective ou participative, avec des dispositifs singuliers (*Extra rapide/Vite vraiment*, galerie Gaston/Nelson en 1983). Il est actif désormais au seuil du monde de l'art et du marché (*Rendez-vous au bar*, FIAC de Paris en 1985). Pour *8 jours chez Samy Kinge* (1987), il reconstitue son salon dans la vitrine de la galerie. Il reproduit des cartes postales de peintures classiques par scanachrome (*Dix peintures de Gilles Mahé*, 1988). Invité à la Villa Arson (Nice), il met sur pied *Capital d'Essais* (1989), dispositif d'archives interactif. Il travaille plus d'un an sous forme d'entreprise artistique (*Gilles Mahé & Associés S.A.*, 1990 et crée *Art/Gens* au Centre Pompidou (au sein de l'exposition *Art&Pub*, 1990-1991)). Il tient ensuite un café parisien (*Le Lafayette*, 1991) en menant parallèlement de nombreux projets de toutes natures, dont des projets de commande (*J'y étais*, 1992; *Parking Hoche à Rennes*, 1994-1996). Il quitte Paris pour la Bretagne et dirige alors une école de dessin locale (Vitré, 1993-1996), puis une école de dessin par correspondance (*N.C.D.G.Q.A.D.*, 1994-1997). L'usage de l'ordinateur personnel lui ouvre d'autres pratiques (images, dessin) pendant qu'il poursuit des projets de longue haleine comme *Prix Choc* (1994) ou *GM joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti* (1993-1996). En 1996, il organise dans les boutiques du village breton où il vit l'exposition *La Galerie du placard*, avec une trentaine de participants, connus ou non. Pièces pour des collections publiques et privées, résidences-programme alternent avec le travail d'atelier, en particulier la reprise par le dessin d'images en vue d'un catalogue raisonné en bandes dessinées que la maladie va interrompre. Il est présent dans des collections privées et publiques (Fonds National d'art contemporain, Paris, plusieurs FRAC et en particulier le FRAC Bretagne). Une monographie parue en 2004 aux éditions Jean-Michel Place restitue ce parcours singulier.

Christophe Domino, commissaire

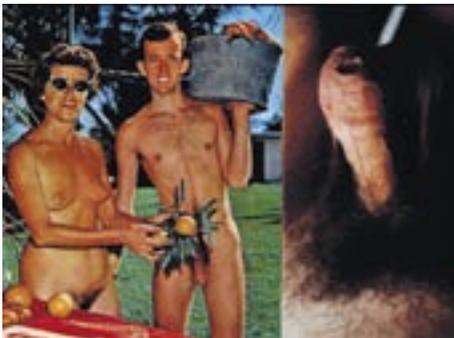
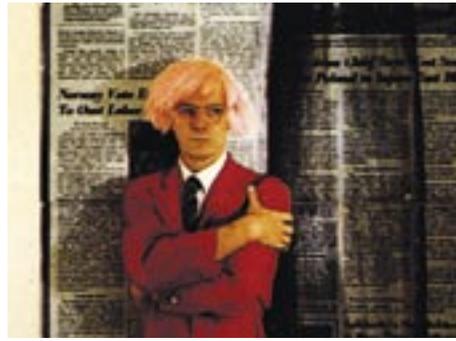


Le qui le louait bien schin
 à clairement et les mots
 pour le des avaient
 ensemble -
 * Noni Noni gressa
 schinuk luk flouck fitghe
 feut, flout, shik shik
 uluk iluk iluk uluk
 (vite) slick eslick slick
 (saccadi) - Schinuk -
 Mougfox magrick fick
 fick - gifouk - gifouk
 gifouk gifouk -
 Ton Noni
 5 XII 79
 * A prendre en s'accordant de
 temps en temps les jours avec les
 amis.



Dans *Capital d'Essais* (1989), Gilles Mahé rejoue le mode de fonctionnement de l'économie libérale par la constitution d'un capital d'images. Le stock de 8000 images de format A4 produites par photocopie de matériaux trouvés dans la maison de l'artiste est offert au public selon un protocole d'échange réglé : sélection, consultation, production d'un méta-document dont une copie alimente le capital.

Gilles Mahé, *Capital d'Essais*, 1989, vue de la salle de consultation. Photo : Philippe Rolle; 4 images (photocopie couleur sur papier de format A4 tirées de *Capital d'Essais*).







Double page : **365 images pour Rudy et Suzette** (1997) consiste en un diaporama sur écran informatique. C'est une version intime de 365 images destinée au collectionneur Rudy Ricciotti, architecte, et qui constitue un autre parcours dans le stock d'images de l'artiste.

C'est par la poste que se constitue l'ensemble **Prix Choc** (1994). Mahé fait parvenir à des gens de son entourage une affichette commerciale accompagnée de la recommandation de la lacérer puis de l'envoyer à Jacques Villeglé. Celui-ci reçoit plusieurs de ces affiches et en réalise un scrupuleux inventaire descriptif. Il en remettra plus de 200 à Mahé qui les expose après les avoir marouflées sur toile.

Gilles Mahé. Image Capital.

Mahé's response to the banality of the modernist project of turning one's life into a work of art was radical and discreet. Radical, because he made working on art a *condition* for life—accomplished, shared and generous, at once casual and methodical. Discreet, because his method of working lay on the fringes of art, the art world, and the ambition to "create." He was an *engagé* dilettante. When asked, "So, what are you up to these days?" he would gladly reply, "Oh, I took up where my father left off." "And what was it your father did?" "Nothing." More acknowledged than known, much celebrated in particular by a circle of artists of all generations, his work since its earliest days in 1972 drew sustenance from an intense relationship to the image. To all sorts of images: not in their demonstrative, authoritarian, voluntary, virtuoso, saintly or glorious dimension, and not as a specialist's business, but rather as a secular language, as the stuff of exchange and of social life, of the ordinary imagination. Whether he produced by means of drawing, with a camera, photocopier, canvas or computer; whether filming, painting, annotating, collecting, archiving, recycling, printing, reproducing, blending or writing; when disseminating anything to do with images—from a scribbled-upon kitchen memo board to "great art" on a postcard—Mahé was concerned with the exchange value of the image. Rescued, reproduced, associated, published, degraded, found, fragmented—to the second, third or nth degree—via distant analogies or visual efficacy, the image structures the psyche in the same way that, as the Lacanian vulgate would have us believe, language does the unconscious. The subjective investment made does not depend—or at least does not depend solely—on the nature or the quality of the image; a graphical accident or a torn page can equal a constructed composition or a figure of great art, nurturing the private archive of individual memory.

Mahé's work is therefore an invitation both to individual revelling in the image and to an ironic, critical meditation on the ecology of images—on contemporary *iconomics*. His practice touched only slightly on art as axiological territory or as a locus of hierarchy and of symbolic or material benefits, while at the same time depending exclusively on these qualities of art because of the disinterest and freedom that he put into his work. Thus Mahé engaged his self so far as to make his *artist* name into a *brand* name—only to live, in a sense, sheltered from that name by displaying that blind spot, that unspoken thing that is the economics of art and the artist. His response to merchant society was to play—overplay, even—with commercial devices, using images of money or deploying drafts of unpublished contracts with private collectors and public institutions. He regularly investigated the conditions of the artist versus those of the commission, going so far as to suggest (for the project *Vendu à tous*) the execution of a work chosen by the sponsor, who would decide everything from subject to medium to price. The image as capital in the economic sense is therefore one of the principles structuring his approach to the ambiguous equivalence of symbolic value and venal value. Putting images into circulation through any and all means of dissemination is the principle of sharing which characterizes art. (Mahé claims for his own the following, from a 1998 letter which appeared in an article: "Memory exists only when it is expressed publicly.") But beyond that, it also speaks to the active principle of commerce and the circulation of money. Whereas the artist speculates on the productivity of image capital, Mahé carefully organized systems of dissemination: the store, as the consummate space for exchange; the spreading of information by mail; the organization of correspondence courses in drawing, or consultation devices like *Capital d'Essais* (1989) and *365 images (Déposition 1997)*, and the organization of group exhibitions. His untimely death meant he did not have the time to explore, as he had wished, the potential for dissemination offered by the Internet. Yet, although they are founded on him, his works/devices remain concretely active and productive, outliving the man.

Biography

Gilles Mahé was born in 1943, in Brittany. He was working in the magazine industry, in advertising departments with occasional forays into graphic design, when he decided to travel in the U.S. for several months with his wife Michèle and their children, selling travelogues to the press. The inventory of documents and images that he amassed as a result, combined with the desire to escape from a traditional professional career, led him to another way of working, whereby he divided his time between commercial pursuits (stores selling decorative accessories and furniture) and group exhibitions/events, using images, actions and situations. (First shows: *35 avenue Foch*, 1977 and *18 rue de Lourmel*, 1978). With friends, he founded a publishing company that put out *Gratuit* (1979 to 1994) and other editorial projects. He forged solid artistic friendships on the occasion of the exhibition

À Pierre et Marie (1982–1984). Combining attitude art with publishing, image production, painting, conceptual work using words and titles, public commissions and gallery exhibition projects, he often worked in group or participatory fashion, mounting such unique installations as *Extra rapide/Vite vraiment* (Galerie Gaston/Nelson, 1983). By that time, he was active at the threshold of art and mercantilism (*Rendez-vous au bar*, FIAC de Paris, 1985). For *8 jours chez Samy Kinge* (1987), he recreated his living room in the gallery window. He reproduced postcards of classical paintings as scanachromes (*Dix peintures de Gilles Mahé*, 1988). Invited to the Villa Arson in Nice, he created *Capital d'Essais* (1989), an interactive archival installation. He worked for more than a year as an artistic company (*Gilles Mahé & Associés S.A.*, 1990) and created *Art/Gens* at the Centre Pompidou (as part of the exhibition *Art&Pub*, 1990–91). He then ran a café in Paris (*Le Lafayette*, 1991), simultaneously working on multiple projects of all kinds, including commissions (*J'y étais*, 1992; *Parking Hoche à Rennes*, 1994–1996). He left Paris for Brittany, where he directed a local drawing school, Vitré (1993–1996), as well as correspondence courses in drawing (*N.C.D.G.Q.A.D.*; 1994–1997). His use of the personal computer opened up other avenues (images, drawing) while he pursued longer-term projects such as *Prix Choc* (1994) and *GM joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti* (1993–1996). In 1996, in the shops of the Breton village where he lived, he organized the exhibition *La Galerie du placard*, with about thirty participants both known and unknown. Pieces for public and private collections alternated with program residences and atelier work, in particular the re-use of images as drawings, with a view to establishing a catalogue raisonné in the form of comic strips; this work was to be interrupted by illness. His work is in private and public collections, including the Fonds National d'art contemporain in Paris and several FRACs (Fonds Régionaux d'Art Contemporain), notably the FRAC Bretagne. A monograph published in 2004 by Éditions Jean-Michel Place has recreated this singular journey.

Christophe Domino, curator

Verso : Les images de *365 images (Déposition 1997)* sont des copies originales de documents de provenances diverses amassés par l'artiste depuis 1971. Au moment de leur exposition, l'artiste invitait le public à numériser les images de son choix et à enregistrer ses commentaires. Au moyen de ces données, il a réalisé une bande vidéo qui commente l'itinéraire de chacune des images.



GILLES MAHÉ

DU 26 JANVIER AU 17 MARS 2008. VERNISSAGE LE SAMEDI 26 JANVIER À 16H.

COMMISSAIRE—CURATOR : CHRISTOPHE DOMINO

REMERCIEMENTS À MICHÈLE MAHÉ ET MARIE DE CRÉCY, À PHILIPPE ROLLE, À YVES TRÉMORIN, AUX PRÊTEURS : SUZETTE ET RUDY RICCIOTTI (BANDOL), AU FRAC PACA (MARSEILLE), FRAC BRETAGNE (CHATEAUGIRON) ET PERSONNELLEMENT À CATHERINE ELKAR POUR SON SOUTIEN.

INFORMATIONS EN LIGNE SUR L'EXPOSITION — ONLINE INFORMATION ABOUT THE EXHIBITION: WWW.VOXPHOTO.COM

VOX image contemporaine
contemporary image
NUMÉRO 25 — JANVIER 2008

VOX centre de l'image contemporaine : 1211, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2X 2S6 [T] 514.390.0382 [F] 514.390.1293 vox@voxphoto.com www.voxphoto.com
Heures d'ouverture : du mardi au samedi de 11h à 17h — **Équipe de VOX** Direction : Marie-Josée Jean Adjointe à la direction : Claudine Roger Assistante à la coordination : Anne-Marie Dumouchel Technicien : Gilles Cousineau Traduction : Michael Gilson Correction : Micheline Dussault, Barbara Easto Graphisme : VOX — VOX est membre du RCAAQ et d'Imago.
 ISSN 1706-232