



HAL
open science

De l'atelier au musée, du détritius à la collection : regards sur les archives des graphistes

Caroll Marechal

► To cite this version:

Caroll Marechal. De l'atelier au musée, du détritius à la collection : regards sur les archives des graphistes. *Sociétés & Représentations*, 2024, 58, pp.205-216. hal-04465180

HAL Id: hal-04465180

<https://hal.science/hal-04465180v1>

Submitted on 28 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Caroll Maréchal

De l'atelier au musée, du détritrus à la collection

Regards sur les archives des graphistes

C'est un atelier de travail : esquisses, dessins, livres, pierres lithographiques, tout y dit le travail ; ils ont même l'air d'être là comme documents, les quelques objets d'art peu nombreux, peu luxueux, mais d'un goût irréprochable, posés sur les meubles ou suspendus aux murailles¹.

Dans cet extrait daté de la fin du XIX^e siècle, l'artiste et critique d'art Henry Nocq décrit l'atelier de l'affichiste Eugène Grasset en préambule d'un entretien reproduit à la suite. Il y énumère, sans hiérarchie aucune, différents outils de travail et productions présents dans l'atelier de Grasset, les regroupant dans un ensemble qui dit le travail. « Tout y dit le travail », remarque-t-il jusqu'aux objets d'art qui perdraient de leur aura pour se muer en objets d'études, en documents. Cet ensemble d'objets servirait alors à rendre compte d'une pratique : celle de l'affichiste. Malgré l'intérêt que semblent ici susciter ces objets, peu de fonds d'atelier nous sont parvenus. Quelques macules, feuilles de passe et pierres lithographiques (Ill. 1) ont pu être sauvegardées et conservées ici et là, souvent à la faveur de collectionneurs, mais longtemps les archives des affichistes puis des graphistes n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière dans les établissements de conservation en France, qu'il s'agisse des bibliothèques, des lieux d'archives ou des musées. Dans l'histoire du XX^e siècle, nombreux sont les cas qui pourraient venir illustrer cette indifférence. Que l'on pense au fond d'atelier du graphiste A. M. Cassandre dans les années 1980 dont la disparition et la dispersion sont aujourd'hui largement vues comme un traumatisme institutionnel, ou à celui du collectif de graphistes Grapus conservé aux archives municipales d'Aubervilliers qui attend, depuis les années 1990,

1. Henri Eugène Nocq, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, 1896, p. 12.



Ill. 1. Henri de Toulouse-Lautrec, *Sagesse*,
1896, pierre lithographique.
Photographie : Didier Descouens.

qu'un lieu spécialisé pour la conservation des archives de design graphique voie le jour.

Depuis une quinzaine d'années cependant, certains lieux d'expositions et de conservation français manifestent un intérêt particulier vis-à-vis de ces éléments qui disent le travail du graphiste. Les éléments d'élaboration, fonds d'atelier des graphistes, sont aujourd'hui exposés, conservés et participent de plus en plus à la construction d'un discours sur le design graphique. Ce « tournant matériel » du design graphique s'inscrit dans un contexte plus large de la créa-

tion où « plus que le résultat final, c'est le faire qui compte aujourd'hui² ». Cette prise en compte récente par les musées, et la nouvelle valeur esthétique dont ils sont investis, invitent à revenir sur leur mise au musée et à regarder les différents statuts dont ils bénéficient. Car, de quoi parle-t-on exactement ? D'archives ? De documents ? D'œuvres ? La nature de ces objets, des documents de travail, pousse par ailleurs à les considérer et à les regarder également du point de vue de leurs producteurs, les graphistes, et à nous interroger sur ce qui fait archive pour un graphiste.

2. Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne, « Pour une anthropologie de la création », *Images re-vues*, hors-série n° 7, 2019, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7208>.

Sortir du carton, s'extraire de l'atelier

Le design graphique est une activité de conception qui consiste à choisir, organiser, hiérarchiser des éléments graphiques (typographies, formes, couleurs, photographies), combinant du texte et des images. Le graphiste « met en page », il agence ces éléments afin d'élaborer un objet de communication imprimé ou numérique. Ses champs d'intervention sont multiples allant du livre à l'identité visuelle, en passant par la signalétique, les sites internet, ou encore le dessin de caractères typographiques. Bien que les limites soient poreuses et qu'ils partagent une histoire commune, le design graphique se distingue de la publicité par son objectif et son éthique. La publicité conçoit en effet des objets graphiques pour vendre des produits quand le design graphique élabore des objets dans le but de transmettre une information. Il s'en distingue également dans la structuration du travail : graphistes indépendants ou regroupés en petit atelier versus agences employant plusieurs dizaines voire centaines de personnes.

En tant qu'art appliqué, le design graphique – et l'affiche qui a longtemps constitué un genre en soi –, entretient depuis la fin du XIX^e siècle un rapport ambigu avec les établissements patrimoniaux, qu'il s'agisse des bibliothèques ou des musées. L'intérêt de conserver ces éphémères n'a pas toujours fait l'unanimité, et leur statut – œuvre ou document – est sujet à polémique. Leur conservation s'est donc faite bon gré mal gré jusqu'à l'ouverture dans les années 2010 de collections de design graphique dans plusieurs établissements français. Plus ancienne, leur exposition s'est, quant à elle, longtemps focalisée exclusivement sur l'affiche.

À partir de la fin des années 1990, et a fortiori dans les années 2000, des initiatives privées, comme celles de la galerie Anatome³, vont élargir les typologies d'expôt à l'ensemble des objets produits par les graphistes⁴. Dans ce contexte, ils vont sortir des cartons les documents de travail des graphistes et les exposer dans des vitrines, en regard de l'objet final imprimé afin d'éclairer

3. La galerie Anatome était une galerie indépendante située dans le 11^e arrondissement de Paris. Ouverte entre 1998 et 2012, elle était exclusivement consacrée au design graphique. À son sujet voir Michel Wlassikoff (dir.), *Exposer/S'exposer. Galerie Anatome. Design graphique*, Paris, Panama, 2006.

4. Notons que le Centre de création industrielle (CCI) est précurseur en France de l'exposition d'objets de design graphique autre que l'affiche puisqu'il expose, dès les années 1970, des caractères typographiques, des identités visuelles, etc. Le contexte d'exposition est toutefois différent, les expositions du CCI portant une forte dimension sociale et très peu esthétisante. À ce sujet, nous renvoyons à l'article de Clémence Imbert, « La planète des signes. Communications visuelles et société dans les expositions du Centre de Création Industrielle », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 150, hiver 2019/2020, p. 95-111.

la fabrique des projets de design graphique. Cette démarche s'effectue dans un but pédagogique, celui de montrer à un large public ce qu'est le design graphique, en d'autres termes, montrer le travail à l'œuvre. L'objectif est de mettre en avant les spécificités de la pratique par le biais des éléments matériels qu'elle produit, voire en reconstituant des parties de l'environnement de travail du graphiste, à savoir l'atelier. Cette volonté s'inscrit dans un contexte où certains professionnels revendiquent une position singulière « d'auteur » en regard de la publicité et de la communication et où, dans le même temps, l'exposition du design graphique continue à faire débat. En effet, de nombreux graphistes dénoncent le paradoxe d'exposer du design graphique, en particulier l'affiche, en insistant sur sa temporalité et son caractère éphémère. Pour eux, « une affiche dans un musée est un papillon mort⁵. » Cette idée, qui n'est pas nouvelle⁶, « est un lieu commun de la réflexion sur l'exposition du graphisme telle qu'on la trouve exprimée, notamment, sous la plume des graphistes⁷ ». Ces modalités d'exposition du design graphique se présentent donc comme des manières de (re)contextualiser les projets de design graphique dans l'espace d'exposition. Elles doivent permettre de comprendre les enjeux de ce domaine et le processus d'élaboration d'une commande graphique en exposant par exemple maquettes, esquisses, ou encore l'ensemble des déclinaisons d'une identité visuelle – éléments jusqu'ici peu connus, car peu exposés.

Si l'objectif premier est pédagogique, ces mises en scène des traces de l'action du graphiste et des traces de la création semblent néanmoins opérer une transfiguration esthétique des documents de travail des graphistes pour justifier d'une mise au musée qui ne va pas de soi, tout en cherchant à séduire un plus grand nombre de visiteurs. C'est en tout cas ce à quoi nous invitent

5. Métaphore du graphiste Alain Le Querrec citée dans l'article de Vanina Pinter au moment de son exposition à la galerie Anatome. Vanina Pinter, « Alain Le Querrec, mise à nu », *Étapes graphiques*, n° 79, 2001, p. 60. Michel Wlassikoff revient sur l'usage de la figure du papillon par Le Querrec dans le catalogue retraçant les six premières années de la galerie Anatome : « Le Querrec a pu comparer l'affiche à un papillon – c'était d'ailleurs le thème du visuel de son exposition au musée de l'Affiche –, qu'on admire fugitivement à moins de la clouer dans une collection, de même : "une affiche dans un musée est un papillon mort" selon un de ses aphorismes préférés. » Michel Wlassikoff, « Alain Le Querrec. Passion(s) » dans *Exposer/S'exposer*, op. cit., p. 100.

6. Comme le montre Clémence Imbert dans sa thèse de doctorat, cette idée apparaît dès 1932 dans la revue *Arts et Métiers graphiques*. Pour plus de précision voir Clémence Imbert, « Mort et encadré. Figure de la captivité » dans *Œuvres ou documents ? : un siècle d'exposition du graphisme dans les musées d'art moderne de Paris, New York et Amsterdam (1895-1995)*, thèse de doctorat en art des images et art contemporain sous la direction de Jean-Philippe Antoine et Catherine de Smet, université Paris 8, 2017, p. 30-33, <https://www.theses.fr/2017PA080084>.

7. Clémence Imbert, *Œuvres ou documents ?*, op. cit., p. 30.

plusieurs exemples d'expositions récentes dans lesquelles ces étapes de travail, de plus en plus exposées, tendent même, pour certaines, à reléguer l'objet fini au second plan.

Depuis 2009, le musée des Arts décoratifs de Paris propose une série d'expositions monographiques de graphistes contemporains qui propose d'aborder les travaux de design graphique en les replaçant dans leur lieu de création, l'atelier⁸. En empruntant au modèle muséographique des *Period Rooms*, le dispositif des expositions successives propose une simulation de l'atelier du graphiste par le biais d'une monumentale reproduction photographique de celui-ci qui couvre les murs d'une des salles d'exposition voire de la quasi-intégralité de l'espace. L'atmosphère créée par ce trompe-l'œil donne l'illusion d'entrer dans l'intimité du créateur tout en fournissant un contexte aux objets exposés, à savoir les éléments ayant participé à la conception des productions graphiques. Le spectateur aborde la genèse de ces productions par le biais de divers objets (carnets, maquettes, recherches visuelles, etc.) présentés sous vitrine, disséminés dans l'espace ou accrochés au mur, perturbant encore davantage la perception et la reconnaissance de ce qui appartient à la reproduction photographique monumentale de l'atelier, de ce qui est matériellement, physiquement présent dans l'exposition. Ces reconstitutions d'ateliers qui rappellent à bien des égards les dioramas – mises en scène didactiques d'un sujet dans son environnement habituel, trompe-l'œil, etc. – peuvent être vues comme une naturalisation de l'environnement de travail et de vie du graphiste proposant une synthèse de son univers matériel⁹. La fonction didactique du diorama passe par l'émerveillement du spectateur face à la (pseudo) réalité des reconstitutions, tout autant qu'elle participe d'une fascination pour les espaces intimes¹⁰. Mais ces reconstitutions peuvent également être perçues comme des stratégies visant à mettre en scène l'espace de travail du graphiste pour

8. Cette série regroupe les expositions « Michal Batory, artisan de l'affiche », Musée des arts décoratifs, Paris, 20 janvier-30 avril 2011 ; « Roman Cieslewicz. La fabrique des images », Musée des arts décoratifs, Paris, 3 mai-23 septembre 2018 et « Étienne + Robial. Graphisme & collection, de Futuropolis à Canal+ », Musée des arts décoratifs, Paris, 10 novembre 2022-11 juin 2023 ; ainsi que, dans une moindre mesure, « Antoine + Manuel, graphiste et designer », Musée des arts décoratifs, Paris, 15 janvier-3 mai 2009.

9. Elles font en cela écho aux réflexions de la nouvelle muséologie portée par Georges-Henri Rivière qui proposent des expositions didactiques dans lesquelles sont exposés, sans hiérarchie de statut, des objets « authentiques », des photographies, des copies, etc. Le Centre de création industrielle (CCI) a eu recours à ce type de dispositif, toutefois dans le cas du CCI il s'agissait davantage, à l'inverse de ces exemples, de privilégier un message par l'image que la matérialité des objets. Ici, au contraire, il s'agit bien de mettre en avant les propriétés matérielles des productions tout autant que l'auctorialité du graphiste.

10. Dominique Poulot, « Asmodée au musée : exposer les décors de l'intimité » dans Sandra Costa, Dominique Poulot et Mercedes Volait (dir.), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologne, Bologna University Press, 2016, p. 21-27.

appréhender les objets qu'il produit dans leur contexte, non plus de diffusion, mais de fabrication. Elle invite à analyser les processus de création et les objets de design graphique en tant que produits d'un faire. Tout en montrant l'auctorialité du graphiste, elle déplace l'attention vers les objets et les processus, c'est-à-dire vers « les interactions, les actes et les gestes qui donnent naissance à une œuvre¹¹ ». Cette dimension auctoriale est en outre renforcée par l'esthétisation de ces documents de travail, sacralisés notamment par leur présentation sous vitrine ou sous cadre, leur conférant un statut d'objet singulier qui se pare de tous les *parergon* habituellement assignés à une œuvre.

La « mise en art¹² » de ces différents éléments n'est pourtant pas si évidente, en particulier lorsqu'il s'agit de les conserver. Les fonds de graphistes conservés en France se composent d'éléments d'élaboration multiples et hétérogènes, allant du papier découpé aux maquettes, en passant par les esquisses, des éléments de photogravure (bromure, typons, repromaster, etc.), d'impression (cromalin, sherpa, macule, passe d'impression, feuille de tirage, plaque offset, etc.), des carnets de croquis et des éléments imprimés finalisés. Ces éléments de création sont complétés quelques fois d'archives administratives telles que des contrats, des factures, de la correspondance, etc. La nature hétéroclite des objets composant ces fonds d'atelier, mais plus encore la masse, pose la question de leur statut et de leur catégorisation dans les collections à caractère muséal où ils mettent à l'épreuve les pratiques de traitement encore largement empreint du caractère de l'unicité de l'œuvre.

Au Centre national des arts plastiques (Cnap) par exemple, qui a axé sa politique d'acquisition de design graphique sur des ensembles permettant d'éclairer le processus de création, les choix des conservateurs se portent généralement sur une large sélection d'extraits. Au Cnap, il ne s'agit effectivement pas de conserver un fond d'atelier dans sa globalité, mais de se focaliser sur le processus de création d'un seul et unique projet. Ces ensembles sont donc extraits de fonds d'atelier de graphistes, fonds qui constitueront à terme les fonds d'archives de leurs activités. Extraits à la fois en tant qu'action – l'ensemble est extrait de l'endroit, du milieu, et du groupe d'éléments auquel il appartient –, et en tant que fragment d'une œuvre qui la caractérise. Ces extraits sont le résultat d'une sélection faite par l'institution, selon une conception muséale de la collection, qui transforme ces documents d'archives en art en

11. Francesca Cozzolino et Thomas Golsenne, « Pour une anthropologie de la création », art. cité.

12. Nous reprenons ici le terme utilisé par Clothilde Roullier et Yann Potin dans leur article « Des œuvres au dossier ? Une contribution des a/Archives au geste de l'art », *Marges*, n° 25, automne/hiver 2017, p. 18-34.

les catégorisant en tant qu'œuvre. Toutefois, la notion « d'ensemble », le caractère exhaustif qui leur est associé (exhaustivité de la production du graphiste sur un projet), le mode de classement effectué au Cnap qui tend à montrer la logique de travail du graphiste, les rapprochent davantage de la conception archivistique du fonds. Ce point de contact entre muséal et archives amène à se demander comment les graphistes, eux, envisagent leurs archives. Qu'est-ce qu'un graphiste met derrière le vocable archives ? La perception que le producteur a de ses documents conditionne-t-elle leur mise au musée ?

Les graphistes et leurs « archives »

En entrant dans l'atelier d'un graphiste, nous entrons certes dans son intimité, mais aussi dans un espace social et professionnel où se croisent assistants, stagiaires, commanditaires, amis, etc. Si chaque atelier reflète la personnalité du graphiste qu'il accueille, son organisation fonctionnelle et architecturale se structure généralement autour de trois « pôles », parfois mêlés les uns aux autres : un espace de travail (bureau, ordinateur, imprimante, table de fabrication, etc.), une bibliothèque de travail et un espace de rangement pour les archives de travail. Ce dernier est souvent l'occasion d'expérimentations d'ameublement notamment pour le rangement des affiches (Ill. 2), généralement conservées dans des rouleaux, système permettant un gain de place.

Les documents constituant les archives de graphistes sont multiples tant dans leurs registres que dans leurs champs d'application. Ils concernent à la fois l'aspect administratif et l'aspect créatif liés à l'exercice de la profession de graphiste. Les pratiques d'archivage des graphistes sont très hétérogènes et divergent d'un graphiste à un autre. L'activité de ce dernier relevant de la sphère privée et non publique, il est donc maître à la fois de conserver ou non des archives, de sa collecte et du tri qu'il pourrait y faire.

Les éléments administratifs se rapportent aussi bien à l'activité du graphiste (contrats, commandes, correspondances, échanges, factures, etc.), qu'aux travaux annexes (conférences, expositions, enseignements, textes, participations à des jurys, etc.). La typologie de ces éléments relève bien des archives, au sens archivistique, et pourtant, ils ne semblent, paradoxalement, pas assimilés comme tels par les graphistes.

Le statut des éléments de création est encore plus ténu. Ils concernent les éléments participants de la documentation, de l'élaboration du projet graphique, ainsi que le projet final. Bien que certains éléments d'élaboration,



Ill. 2. Vue de l'atelier du graphiste et artiste Jocelyn Cottencin et de son « meuble » à affiches. Photographie : Pascal Béjean.

commande, à faire des échanges entre graphistes, à faire des expositions, à participer à des festivals ou biennales de design graphique, à des concours, ou encore à justifier de son statut d'artiste-auteur¹³. Ainsi, lorsqu'un graphiste évoque ses archives, il fait bien souvent référence à des projets finalisés, et non aux éléments conçus pendant les différentes étapes de leur élaboration. Certains graphistes n'en gardent d'ailleurs aucune trace. Fanette Mellier, par exemple, jette les essais de mise en page qu'elle imprime au fur et à mesure de l'élaboration des projets sur lesquels elle travaille (Ill. 3).

En général, toutes les recherches de mise en page, de recherches imprimées, je les jette. J'ai déjà tellement d'archives [...]. Et puis, pour moi, l'objet fini porte les recherches¹⁴.

13. La Maison des Artistes, dont les graphistes indépendants dépendaient jusque très récemment, demandait régulièrement des photographies et/ou l'envoi d'originaux des réalisations des graphistes pour vérifier qu'ils correspondaient toujours au statut juridique sous lequel ils se déclaraient. Depuis le 1^{er} janvier 2019, et suite à la réforme du régime artiste-auteur, c'est désormais auprès de l'Urssaf du Limousin que les artistes-auteurs, donc une partie des graphistes, déclarent leur activité.

14. Caroll Maréchal, entretien avec Fanette Mellier dans son atelier, 22 novembre 2018, non publié.

tels que des macules, ou des maquettes, peuvent être conservés, ce que les graphistes considèrent comme archives concernent néanmoins le plus souvent les travaux finalisés précédemment réalisés dont le graphiste garde un ou plusieurs exemplaires, et ce pour diverses raisons. Ils peuvent servir par exemple à communiquer sur son travail, à avoir une vision de ses réalisations, à s'y rapporter dans le cadre d'une commande suivie ou pour une autre



Ill. 3. Maquette de Fanette Mellier dans son atelier. Photographie de terrain : Caroll Maréchal.



Ill. 4. Carnet de Fanette Mellier dans son atelier. Photographie de terrain : Caroll Maréchal.

La graphiste évoque également la difficulté de donner des éléments de recherches dans un contexte de travail où une partie se trouve sur ordinateur, une autre dans des carnets ou sous forme imprimée. Étant donné que les graphistes travaillent sur plusieurs commandes en parallèle, les recherches « manuelles » sont le plus souvent mélangées entre plusieurs projets. Ce croisement est notamment matérialisé dans les carnets où l'on passe d'un sujet à un autre au fil des pages. La difficulté est également énoncée par Philippe Millot¹⁵ : ses carnets de recherches acquis par le Cnap font d'ailleurs l'objet d'une mention dans le catalogue de l'établissement concernant leur exposition (seules les pages relatives aux éditions Cent pages – projet acquis par le Cnap – ont le droit d'être montrées). Le caractère intime associé aux carnets de recherche est convoqué par les graphistes interrogés (Ill. 4) ; le carnet de recherche est un espace où se côtoient recherches et annotations personnelles, voire confidentielles. Fanette Mellier évoque aussi l'absence de qualité plastique de ces éléments :

15. Caroll Maréchal, entretien avec Sophie et Philippe Millot (SpMillot) à leur domicile, 11 juillet 2019, non publié.

Pour moi ils n'ont pas une qualité de dessin. Je ne suis pas dessinatrice, mes dessins je les trouve moches, donc effectivement je peux confier mes carnets, mais pour moi, ils ne sont pas les plus intéressants. [...] Je trouve que le processus de travail ne s'inscrit pas forcément dans quelque chose de palpable, donc je trouve ça très difficile d'en rendre compte. Il y a des graphistes où c'est spectaculaire comme [Roman] Cieslewicz où l'on peut voir ses nombreuses recherches, mais moi j'ai l'impression que c'est plutôt dans ma tête ou avec des petits bouts de papier que je jette une fois le projet réalisé... c'est même moche en soi. [...] Pour moi ce qui est important, c'est ce qui a été réalisé¹⁶.

Ce rapport à l'objet finalisé est également soulevé par d'autres générations de graphistes comme Gérard Paris-Clavel¹⁷, Pierre Bernard ou Vincent Perrottet. Dans un entretien en 2011, le graphiste Pierre Bernard revenait sur la volonté du Stedelijk Museum de conserver des éléments du processus de création :

Qu'est-ce qu'on attend des archives du graphisme ? Si on en parle avec Carolien Glazenburg¹⁸, elle insiste beaucoup sur l'aspect artistique ou artisanal, c'est-à-dire comment les choses sont faites. Donc elle aime beaucoup les esquisses, les maquettes, mais ça, c'est une autre époque parce qu'aujourd'hui garder les esquisses ça ne veut plus rien dire... Avec l'ordinateur j'ai des quantités de disques sur lesquels sont stockés tous les dossiers, et je ne sais plus quoi en faire maintenant. Mais c'était ça son souci, c'était le processus, expliquer le processus et puis avoir un témoignage sur le processus et des esquisses. [...] Mais pour moi, ça, ce n'est pas ce qu'il y a de plus important. Le plus important il me semble, c'est le petit matériel, enfin les choses annexes, autre que les affiches, qui peuvent permettre de comprendre la logique globale de la relation à la société¹⁹.

L'emploi du mot « archive » ici n'est pas anecdotique et révèle un conflit entre la nature des documents, la manière dont les graphistes les perçoivent et le statut d'œuvre qui leur est assigné. Cet extrait souligne également le changement opéré par l'ordinateur quant à l'appréhension de ces éléments. Pour autant, si l'on transpose la typologie d'éléments conservés dans les archives (éléments d'élaboration) aux pratiques actuelles des graphistes (informatisées), on se rend compte que les graphistes conservent toujours autant d'étapes d'élaboration, mais informatiquement. En effet, les maquettes sont aujourd'hui

16. Caroll Maréchal, entretien avec Fanette Mellier, entretien cité.

17. « Nous on fait un travail où l'original c'est le multiple », Caroll Maréchal, entretien avec Gérard Paris-Clavel dans son atelier, 4 octobre 2018, non publié.

18. Carolien Glazenburg a été conservatrice en charge du département design graphique au Stedelijk Museum entre 2000 et 2020.

19. Caroll Maréchal, entretien avec Pierre Bernard dans son atelier, 19 février 2011, non publié.

dématérialisées et conservées sur des disques durs ou sur un cloud. Toutefois, cette conservation n'est pas le fruit d'un choix intellectuel correspondant à la volonté de conserver la mémoire de leur travail. Elle est davantage à mettre en corrélation avec la gestion des projets. Des sauvegardes fréquentes sont réalisées au cours des projets pour ne pas perdre des données en cas de problèmes techniques. À la fin des projets, l'ensemble du dossier est généralement sauvegardé, archivé au cas où (pour une réimpression si nécessaire, pour le commanditaire en cas de besoin, ou pour initier une autre réalisation plus tard par exemple). Le critère de sélection qui entre en jeu dans la sauvegarde de ces éléments, est l'utilité : ce qui peut resservir pour une réalisation ou pour communiquer sur son travail. L'usage de l'informatique rend particulièrement explicite la distinction entre l'œuvre d'art (l'objet finalisé) et les outils qui ont servi à sa réalisation. Pour les graphistes, l'original, c'est l'objet imprimé. À ce titre, ce sont ces objets qui sont en grande partie archivés dans leur atelier. La distance perçue dans la manière d'appréhender les différents objets par les graphistes et par les établissements de conservation, révèle peut-être tout simplement des « régimes d'historicité²⁰ » différents. Les graphistes étant dans le présent de la réalisation, et non dans la projection future de sa possible conservation et/ou de sa possible analyse :

C'est vrai que je ne me soucie pas trop quand je travaille des recherches, enfin c'est-à-dire de les rendre compréhensibles pour quelqu'un d'extérieur. [...] Je ne me suis pas située dans la perspective où il y a des chercheurs qui pourraient travailler sur mon travail. Pour moi ce sont des outils fonctionnels, ce ne sont pas des outils d'histoire²¹.

Une fois le projet terminé, c'est un autre qui commence, et ainsi de suite. N'ayant plus d'utilité fonctionnelle, les étapes d'élaboration sont alors bien souvent jetées. Peu de graphistes projettent dans ces éléments une quelconque forme d'historicité, ni même de valeurs esthétiques. C'est bien souvent suite à des rencontres avec des personnels de conservation que cette conscience émerge chez les graphistes²².

Fonds d'archives ? Document ? Œuvre ? Détritus ? Le statut accordé à ces éléments change en fonction du regard porté sur eux. Ces trajectoires mouvantes des objets nous amènent à les considérer dans une perspective biographique telle que développée par Thierry Bonnot qui permet

20. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

21. Caroll Maréchal, entretien avec Fanette Mellier, entretien cité.

22. Pierre Bernard ou encore Fanette Mellier le présentent ainsi.

de dépasser les catégories habituelles, souvent figées, imposées par le langage et la norme culturelle, dans lesquelles sont engoncés les objets, notamment dans les systèmes de classification des musées, toujours imparfaits et trop restrictifs. Cette approche permet de déconstruire lesdites catégories en mettant en évidence leur porosité, et le caractère transitoire du statut social de l'objet, qui ne peut correspondre qu'à un contexte donné²³.

Cette perspective biographique invite à observer ces objets, non plus seulement à l'intérieur du musée, mais également dans l'espace où ils sont conçus, à questionner le rapport qu'entretiennent les graphistes avec la mise en patrimoine de leur travail et, par extension, l'articulation entre commande et enjeu de patrimonialisation²⁴. Une enquête au cœur de la pratique d'atelier du graphiste permettrait d'observer plus finement le regard que portent les producteurs sur leurs travaux et la manière dont ils organisent leurs « archives de travail ».

Les archives de graphistes offrent d'autre part un terrain particulièrement fécond pour observer les mutations en cours des pratiques muséales – tant dans la prise en compte élargie de typologies d'objets autres que ceux des beaux-arts que dans le changement des pratiques de traitement induit par cette prise en compte nouvelle où les traitements classiques et la notion d'« œuvre » ne correspondent plus aux pratiques actuelles d'acquisition des musées. Elles offrent ainsi un point de vue singulier qui vient compléter d'autres analyses en particulier les études de certains sociologues de l'art comme Yaël Kreplak ou Fernando Rubio Dominguez sur les œuvres qui résistent aux normes muséales²⁵, ou inversement de « l'effet musée²⁶ » sur ces domaines. Ainsi, si les objets du design graphique ont un impact sur le musée et ses pratiques, il serait également intéressant d'interroger si la mise au musée de ces objets n'aurait pas de la même façon une influence sur la vie d'atelier des graphistes.

23. Thierry Bonnot, « La biographie d'objets : Une proposition de synthèse », *Culture & Musées*, n° 25, 2015, <https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>.

24. La trajectoire et la succession de situations de sélection et de catégorisation que vit un ensemble de design graphique, depuis l'atelier du créateur jusqu'à son traitement par un établissement de conservation, ont fait l'objet d'une première analyse dans notre thèse de doctorat. Caroll Maréchal, « Les collections de design graphique dans les institutions publiques en France. Histoire et pratiques », thèse de doctorat sous la direction de Valérie Tesnière, EHESS, 2022.

25. Voir entre autres Fernando Dominguez Rubio, « Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA », *Theory and Society*, n° 6, 2014, p. 617-645, <https://doi.org/10.1007/s11186-014-9233-4> ; Yaël Kreplak, « La conservation comme performance ? Une approche par les pratiques », *Culture & Musées*, n° 29, 2017, p. 27-41, <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1058>.

26. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Dominique Poulot (dir.), *L'effet musée. Objets, pratiques et cultures*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022.