

n° 33 - 2023

Caroll Maréchal

Centre Maurice Halbwachs

Les collections de design graphique dans les institutions publiques en France

Histoire et pratiques

Dr. Caroll Maréchal

*Exposé introductif de soutenance à l'Ehess, le 12 décembre 2022
Thèse dirigée par Valérie Tesnière*

carollmarechal@gmail.com

Monsieur le président du jury
Mesdames les membres du jury
Chers collègues
Chers amis

Avant tout, je souhaiterais remercier les membres du jury pour l'intérêt porté à mon étude et pour avoir accepté d'être présents aujourd'hui pour évaluer ma recherche doctorale en Sciences de la société. C'est un honneur pour moi de pouvoir échanger avec vous sur ce travail.

Je tiens à remercier de vive voix ma directrice de recherche, Valérie Tesnière, pour le soutien qu'elle m'a apportée pendant mes années de thèse.

Je souhaite par ailleurs profiter de ce temps de parole pour remercier le Centre national des arts plastiques (Cnap) qui m'a accueillie pendant deux ans favorisant de bonnes conditions de travail.

Enfin, je remercie chaleureusement les personnes du public présentes aujourd'hui.

Origine de la recherche

J'aimerais ouvrir ma présentation en remontant brièvement aux « origines » de mon projet de recherche, tout en revenant sur les raisons qui m'ont conduites à me lancer dans cette « aventure doctorale » et à investir le sujet des collections de design graphique dans les institutions publiques en France.

J'ai d'abord suivi une formation en communication graphique à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg (aujourd'hui appelée la Haute école des arts du Rhin), des études, donc, dans le but d'être graphiste. Dans le cadre du diplôme national supérieur d'expression plastique, regroupant un mémoire de recherche et un projet plastique, je me suis intéressée aux objets de design graphique en tant qu'objets d'histoire ce qui m'a

amené à questionner leur conservation et la collecte de ces objets éphémères. À l'époque, en 2010-2011, les collections de design graphique en France n'en étaient qu'à leurs balbutiements, la collection du Cnap n'était pas encore créée et/ou venait de l'être, et dans la profession de graphistes, seuls la Bibliothèque nationale de France (BnF) et le pôle graphisme de Chaumont (aujourd'hui le Signe¹) étaient bien repérés. Institutions qui par ailleurs conservaient essentiellement des affiches.

De la même manière que les collections de design graphique n'en étaient qu'à leur début, la recherche dans ce domaine se concentrait autour de quelques personnalités, en particulier Annick Lantenois qui venait de publier son *Vertige du funambule*² (2010), et Catherine de Smet qui allait publier un an plus tard son ouvrage *Pour une critique du design graphique*³ (2012). L'historiographie du design graphique en France avait produit seulement cinq ans auparavant les sommes historiques de Michel Wlassikoff⁴ et Roxane Jubert⁵.

Mettre en lumière l'historicité de l'objet de design graphique s'inscrivait donc dans ce contexte. De fait, le terrain était vierge et mon projet de diplôme consistait principalement en un état des lieux des questionnements soulevés en particulier par les graphistes vis-à-vis de la mise en collection de leur travail, et plus largement de la mise au musée de leurs travaux, un état des lieux également des objets de design graphique présents dans les collections institutionnelles et dans des collections privées. Ce travail avait été alimenté par des entretiens auprès de graphistes et un stage de trois mois au pôle graphisme de Chaumont. À l'issue de ce diplôme les membres du jury m'ont conseillé de poursuivre mes réflexions sur le design graphique en collection(s) dans le cadre d'un doctorat.

Lorsque trois ans plus tard, je décidai d'entreprendre cette aventure doctorale, j'avais jusque-là travaillé sur la question des collections de design graphique en les étudiant du point de vue de la pratique, en tant que praticienne. Ma question de départ venait effectivement d'un étonnement en tant que graphiste de l'absence de ce domaine dans les musées français : pourquoi à l'instar des plus emblématiques collections étrangères comme le Museum of Modern Art de New York, le Stedelijk museum d'Amsterdam, ou le Museum für Gestaltung de Zurich, n'y avait-il pas en France de collections de design graphique ? Je le découvrirai plus tard, cette question devait rejoindre des problématiques liées à l'histoire du champ institutionnel français et aux processus de légitimation des objets autres que ceux des beaux-arts. Pour autant, à ce moment précis, les notions et questionnements théoriques autour du patrimoine, de la muséographie ou encore de domaines connexes tels que la photographie, l'architecture, les objets ethnographiques ou même les archives m'étaient largement inconnus et restaient à découvrir.

J'entrepris alors, dans le cadre d'un master recherche à l'Ehess, sous la direction de Patricia Falguières, une histoire généalogique des collections de design graphique dans une démarche comparatiste entre lieux de conservation en France et à l'étranger. Ce projet s'avéra rapidement beaucoup trop ambitieux pour l'exercice du mémoire, notamment en raison de l'état des publications et des études historiques quasi inexistantes. Cette absence promettait alors un nombre trop important d'archives à défricher. Je me replis donc sur une étude de cas empirique, celle de la collection design graphique du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle (Mnam/Cci)

¹ Le Signe, situé à Chaumont en Haute-Marne (52), est le Centre national du graphisme français : www.centrenationaldugraphisme.fr/le-signe

² Annick Lantenois, *Le Vertige du funambule. Le Design graphique, entre économie et morale*, Paris, B42, 2010.

³ Catherine de Smet, *Pour une critique du design graphique*, Paris, B42, 2012.

⁴ Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Arts décoratifs, Ucad, 2005.

⁵ Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.

au Centre Pompidou qui viendrait alimenter mon futur travail doctoral, et dont, effectivement, une partie est reprise dans le chapitre 2 de la présente thèse.

Cet établissement s'imposa de prime abord car il faisait régulièrement l'objet de critiques dans le milieu professionnel des graphistes. Ces derniers lui reprochaient notamment d'avoir délaissé le design graphique, les dernières grandes expositions monographiques remontant à une vingtaine d'années. Mais c'est aussi parce qu'il semblait porter un intérêt renouvelé pour ce domaine au même moment, notamment avec la très importante donation Perrottet réalisée en 2015, qu'il m'intéressa.

La composition de la collection était largement méconnue, le contexte des acquisitions également, tout comme les raisons de la position minoritaire du design graphique en regard du design et de l'architecture au Centre Pompidou. Cette recherche était donc avant tout un travail de déblaiement, en particulier dans les archives, qui, en mettant en évidence les raisons de l'absence de ce domaine au Mnam/Cci, s'attachait à comprendre le contexte dans lequel la collection s'était constituée et comment avaient été acquises les pièces de design graphique qui s'y trouvent. En retraçant l'histoire de la collection design graphique du Mnam/Cci de la fin des années 1960 à 2016, cette étude montrait en premier lieu l'importance du Centre de création industrielle dans l'institutionnalisation du design graphique et de ses praticiens en France. Cette importance du CCI dans l'histoire du design graphique français sera démontrée, deux ans plus tard, en 2017 dans la thèse de Clémence Imbert⁶.

Tout en recontextualisant l'entrée et la place du design graphique au Mnam/Cci, le mémoire était aussi un révélateur des représentations en cours vis-à-vis de ce domaine chez les conservateurs du Centre.

À la suite de ce premier travail alimenté par les nombreux apports des séminaires suivis à l'Ehess notamment ceux de Patricia Falguières, Béatrice Fraenkel et Valérie Tesnière, ainsi que les discussions que nous avons pu avoir, j'entrepris donc dans le cadre du doctorat de revenir à mon projet initial, celui d'une étude comparative entre les collections françaises et étrangères. Il s'agissait de comprendre le positionnement du design graphique dans les collections publiques, et notamment la singularité du cas français éclairé par le prisme de collections étrangères, en analysant les acteurs et les pratiques, tout en questionnant l'objet même de collection, le processus d'institutionnalisation muséale, et les éventuels effets sur la profession. À l'issue de la première année, le sujet se centra principalement sur le cas français. D'une part, les premiers dépouillements des archives d'institutions françaises montraient toute la richesse d'un sujet largement inexploré, le prisme du design graphique permettant de confronter des logiques de conservation entre différentes typologies de lieux : bibliothèques, archives, musées, centres d'art contemporain. Cette approche comparatiste entre des visions patrimoniales différentes se distinguait nettement de celle menée par Clémence Imbert sur les expositions. En se focalisant sur les pratiques de conservation vis-à-vis de ce domaine, la recherche pouvait mettre en évidence les représentations à l'œuvre, de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, en France, vis-à-vis du design graphique. La mise en place d'une Cifre avec le Centre national des arts plastiques (Cnap) au cours de la deuxième année de thèse allait en outre favoriser ce recentrage.

Venant de la pratique du design graphique, mon sujet, mon questionnement et la manière dont j'abordais cette recherche étaient, au départ, très emprunts des revendications des graphistes, en particulier celle d'une forte volonté de reconnaissance.

⁶ Clémence Imbert, « 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, soutenue en 2017.

La recherche était donc très centrée sur la profession de graphiste. Au fil de l'enquête et de mes recherches, je me suis éloignée de cette question de la légitimité du design graphique à entrer en collection, et donc de l'histoire sociale des graphistes, pour centrer mon questionnement sur les objets, et les objets tels qu'on peut les observer dans un processus de patrimonialisation. Ce questionnement m'a permis par la suite de questionner à nouveau frais les acteurs avec une plus grande mise à distance.

Méthode, résultats, perspectives

Du projet initial, j'ai conservé l'approche méthodologique, à savoir une étude empirique et comparatiste mettant en œuvre :

- une approche historique, influencée par les travaux de ma directrice, Valérie Tesnière, où il s'agit de retracer l'histoire de plusieurs collections, dans le cadre d'une comparaison entre pratiques de plusieurs établissements de cultures professionnelles différentes.
- et une approche anthropologique sous l'influence en particulier des méthodes de l'anthropologie de l'écriture enseignées par Béatrice Fraenkel, où il s'agit d'analyser les pratiques et les discours liés aux objets de design graphique qui entrent dans les collections.

De prime abord, ces deux approches peuvent sembler distinctes. Distinction en outre renforcée par le sous-titre de la thèse : « Histoire et pratiques » et sa structuration en deux parties qui en rend compte.

Étant donné la rareté des études menées sur le sujet, il était tout indiqué que je revienne à la genèse des collections pour comprendre et analyser l'entrée des objets de design graphique dans les collections publiques nationales, ce qui fait collection de design graphique, les différentes situations d'un type d'institution à l'autre (musées d'art moderne, bibliothèques, musées d'arts décoratifs, centre nationaux, etc.) ou encore le statut problématique du design graphique dans les collections (œuvre ou document ?). L'exercice du mémoire avait en outre montré l'intérêt d'une telle démarche tout en esquissant, par le biais des entretiens avec les conservatrices alors en poste, l'intérêt qu'il y aurait à mettre en parallèle de cette synthèse historique, une approche des pratiques institutionnelles au moment même où se constituent ces collections de design graphique.

Cette approche menée sur un corpus de lieux significatifs *via* l'étude de la matérialité des représentations (à savoir les pratiques d'acquisition et d'indexation des fonds) et l'étude de la nature des objets rassemblés, a été renforcée par une enquête permettant d'analyser les gestes et les discours, sur un cas particulier cette fois-ci, celui du Cnap. Elle a permis de dégager des interactions singulières entre instance de légitimation muséale et une certaine catégorie de la profession, entre commande et enjeu de patrimonialisation, et d'en saisir ses effets sur les professionnels, en particulier les professionnels de conservation.

Ces deux approches complémentaires ont mobilisé des techniques de recherche communes, à savoir des entretiens, des dépouillements d'archives et des observations participantes.

1. Les entretiens ont permis à la fois d'interroger le contexte historique dans lequel s'inscrit ces collections, mais également les pratiques de conservation et d'acquisition.

2. Le dépouillement des archives a amené à manipuler deux types de matériaux :

- des archives plutôt d'ordre administratif (correspondances, dossiers, rapports d'activités, etc.) qui ont permis d'éclairer la genèse et la constitution des collections et des lieux qui les accueillent, mais également de retracer le contexte de commandes de certains projets graphiques conservés, en particulier concernant le dispositif de la Commande publique.
- et des archives graphiques, donc des archives de projets de design graphique à la fois dans leur dimension génétique vis-à-vis des projets graphiques et dans leur dimension patrimoniale en tant qu'objet conservé.

3. Enfin, cette recherche repose sur au moins trois observations différentes : celle de l'enquête menée au Cnap, une deuxième est celle menée à Chaumont lorsque j'y ai effectué un stage et enfin, une troisième, celle de ma propre expérience ou plus précisément de mes propres expériences en tant que graphiste ou en tout cas en tant que personne appartenant au milieu professionnel du design graphique français. Cette double position graphiste-chercheur, ou cette « observation participante complète » comme l'ont nommée les sociologues Howard Becker et Robert Faulkner⁷, a largement été éprouvée tout au long de cette recherche. L'enquête au Cnap a particulièrement mis en œuvre cette dialectique notamment lors de mes observations des pratiques des professionnels de conservation, de leur vision professionnelle sur les objets de design graphique, où dans le même temps ces derniers sollicitaient ma propre vision professionnelle non pas de chercheuse mais de graphiste.

En étudiant le design graphique du point de vue de sa mise en patrimoine, cette recherche a permis de montrer une corrélation évidente entre l'histoire de la profession de graphiste et la mise en collection du design graphique. En effet, la première partie de la thèse montre la constitution progressive d'une communauté professionnelle distincte à mesure que se reconfigure la profession de graphiste tout au long du XX^e siècle et dont les objets conservés dans les institutions patrimoniales rendent compte. Elle vient en cela enrichir les précédentes recherches sur l'exposition de ce domaine. Cette causalité, ou cette interdépendance entre la mise en patrimoine du design graphique et l'apparition d'une communauté professionnelle, mériterait d'être approfondie à la lumière d'autres études qu'il reste à mener et qui permettraient d'éclairer plus finement les contacts, échanges, relations entre les différents acteurs de cette mise en patrimoine.

Par le prisme du design graphique, cette recherche éclaire sous un angle nouveau la manière dont les musées français ont évacué les questionnements posés par « les arts du quotidien » et ont peu questionné les pratiques des établissements patrimoniaux qui traitaient des fonds comparables (BnF, ou encore les archives publiques traitant des fonds d'architecture). Les tribulations du CCI sont en cela très éclairantes et les logiques des outils de gestion des collections muséales, tel que Gcoll⁸, le confirment.

Ces objets de design graphique qui apparaissent aujourd'hui comme « complexes » rejoignent les études de certains sociologues de l'art comme Yaël Kreplak sur les œuvres qui résistent aux normes muséales⁹. Toutefois, les objets de design graphique en tant qu'objets dont le statut est perpétuellement questionné permettent également de

⁷ Notre traduction de « *complete participant observation* ». Voir Howard Becker, Robert Faulkner, « Studying Something You Are Part Of: The View From the Bandstand », *Ethnologie française*, 2008/1 (vol. 38), p. 15-21.

⁸ Gcoll est un logiciel destiné à l'informatisation et à la gestion de collections d'art, il est géré par l'association Vidéomuseum, un réseau national de musées et d'organismes gérant des collections publiques d'art moderne et contemporain (www.videomuseum.fr/fr).

⁹ À ce sujet, voir, entre autres, Yaël Kreplak, « Des documents dociles. Proposition pour une lecture de la documentation des collections », dans Erik Bullot, Sabrina Grassi (dir.), *Document bilingue*, Marseille/Paris, Museum/Manuella éditions, 2017, p. 69-79.

rendre compte du caractère particulier de la répartition du patrimoine en France entre archives, bibliothèques et musées, caractéristique peu prise en compte dans les travaux des sciences sociales qui s'attardent bien souvent sur l'une ou l'autre de ces typologies de lieux. Les divergences progressives qui se sont installées dans les pratiques des différents professionnels de conservation semblent alors trouver ici une occasion de renouer par le biais de l'objet numérique et de questionnements communs, notamment sur les « fonds » d'archives, où la notion d'« œuvre » est largement dépassée voire inopérante.

J'aimerais terminer ma présentation en disant que si cette recherche met en avant l'intérêt d'une approche par les sciences sociales du domaine du design graphique, à l'inverse elle invite également à considérer davantage le design graphique comme une source extrêmement riche pour les sciences sociales. Les questionnements soulevés par la seule question de la mise en patrimoine du design graphique, loin d'être intégralement traitée dans cette thèse, montrent à quel point les problématiques liées à ce domaine se trouvent à la croisée de plusieurs disciplines et font écho à des questionnements, entre autres, de l'histoire culturelle ou sociale, de l'histoire des techniques, de l'histoire de l'art, de la photographie, de l'anthropologie, ou encore de la sociologie.

En cela, cette thèse ouvre à de multiples pistes de recherches, certains approfondissements, notamment théoriques ne manqueront certainement pas d'en susciter encore davantage.

J'aimerais donc pour conclure partager avec vous certaines de ces pistes.

Une piste serait d'étudier la mise en patrimoine du design graphique numérique. La relative absence des objets numériques dans ce travail de thèse tient principalement au fait que les collections de design graphique en France sont principalement constituées d'objets imprimés, et peu de professionnels de conservation du design graphique se posent des questions vis-à-vis de la mise en patrimoine du design graphique numérique, qu'il s'agisse de sa conservation technique ou de son catalogage. Ici, une étude de cas étrangers permettrait d'enquêter sur les pratiques mises en œuvres par certains établissements, en particulier le MoMA qui a entrepris une politique d'acquisitions de design graphique numérique depuis une dizaine d'années et le Stedelijk Museum qui, en nommant récemment le graphiste Thomas Castro conservateur en chef du département design graphique, tend à montrer qu'elle souhaite développer une politique plus accrue de ce type d'objets. En effet, Thomas Castro est co-fondateur du studio de design graphique Lust qui au moment de son activité concevait principalement des installations de design graphique numériques monumentales.

Une étude au Stedelijk museum permettrait en outre d'étudier le cas d'un conservateur-graphiste et les effets de cette double vision professionnelle sur la mise en patrimoine des objets de design graphique. Elle offrirait ainsi d'enrichir les observations formulées à la fin du chapitre 5.

Cette recherche a également mis en évidence des liens manifestes entre la mise en patrimoine du design graphique et celle de la photographie. Si les deux domaines font déjà l'objet de plusieurs études croisées, ces dernières se concentrent généralement sur les liens qu'entretiennent la photographie, la typographie et plus largement le design graphique *via* les expositions ou le champ de l'édition. Je pense notamment aux travaux d'Olivier Lugon sur la mise en espace de la photographie¹⁰, ou encore par exemple sur les liens qu'entretiennent les typographes avec la photographie, ainsi qu'aux récents

¹⁰ Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques* [en ligne], n° 5, Du nouveau sur Daguerre/Alentours des avants-gardes, novembre 1998. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>

travaux d'Ascanio Cecco sur le graphiste Gérard Ifert et les expositions mobiles¹¹. La comparaison entre ces deux domaines de création a été beaucoup moins investie du point de vue de leur mise en collection. Les travaux d'Éléonore Challine sur l'histoire des musées de photographie¹² (ou des photographies) ont esquissé des ponts entre les deux domaines sans les investir davantage. Tel n'était pas le but de sa démarche. Or, le parallélisme est particulièrement frappant lorsqu'on lit son histoire contrariée du musée de photographie en France tant sur la manière dont entre « par la petite porte » la photographie, que sur les modes d'entrée (le don), les lieux de conservation (bibliothèques) ou encore les acteurs pivots de ce processus de mise en patrimoine que sont, entre autres, Jean Adhémar, Jules Maciet, Jean-Pierre Seguin, Michel Melot ou encore le très influent Charles Peignot et sa revue *Arts et métiers graphiques*. Il y a certainement ici un terrain de recherche fertile à investir.

Enfin, les effets sur les graphistes de la mise en collection de leurs travaux mériteraient d'être approfondis encore davantage. Bien que la présente thèse en montre déjà quelques-uns, il nous semble que le regard que portent les graphistes sur leurs travaux et la manière dont ils organisent leurs « archives de travail » pourraient être le sujet d'une enquête au cœur de la pratique d'atelier du graphiste. Le rapport ambivalent qu'entretiennent les graphistes avec la mise en patrimoine de leur travail trouverait ici un éclairage nouveau. Si l'entrée dans les collections est synonyme pour certain de reconnaissance, elle n'est pas systématiquement perçue comme telle. La majorité des graphistes avec lesquels je me suis entretenue ne comprenaient pas toujours l'intérêt manifesté par les établissements de conservation envers leurs travaux, certains même ne faisait pas étalage de l'entrée de certaines de leurs productions dans des collections nationales de peur que leurs clients pensent que de ce fait, ils étaient trop chers pour eux. Il y a donc là encore une articulation entre commande et enjeu de patrimonialisation qui reste à clarifier et qui laisse présager de passionnantes recherches.

Monsieur le président, Mesdames les membres du jury, je vous remercie pour votre attention.

¹¹ Ascanio Cecco, « Gérard Ifert et l'exposition mobile », mémoire de master en histoire de l'art, Université de Lausanne, 2016.

¹² Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le Musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017.