

Graphisme en France 2018



*Exposer
le design graphique*

Auteurs

Lise Brosseau
Maddalena Dalla Mura
Clémence Imbert
Jon Sueda

Graphisme en France 2018

Exposer le design graphique

6	Clémence Imbert «Vous en faites une œuvre» Quelques réflexions sur les expositions de graphisme
30	Maddalena Dalla Mura Les graphistes face au commissariat d'exposition et au graphisme d'auteur
44	Lise Brosseau Notes sur les pratiques curatoriales des designers graphiques
56	Jon Sueda Expositions : graphisme, participation, commissariat, enseignement
75	Calendrier
85	Publications et Prix

Cette vingt-quatrième édition de *Graphisme en France* aborde la question des expositions de design graphique. Alors que celles-ci étaient traditionnellement consacrées aux affiches ou à des graphistes en particulier, on a vu l'émergence, dans les années 1990, de manifestations proposées par des commissaires designers graphiques. Depuis, ces pratiques curatoriales ont fait leur apparition dans des programmes pédagogiques et ont fait l'objet de programmes de recherche. Le déplacement du design graphique – objet fonctionnel intrinsèquement exposé puisque multiple et destiné au plus grand nombre – dans le cadre du musée ou de la galerie, interroge.

C'est à ces problématiques que les textes de Clémence Imbert, Maddalena Dalla Mura, Lise Brosseau et Jon Sueda sont consacrés. Chacun ayant, ces dernières années, mené des recherches spécifiques qui questionnent à la fois le statut des objets, les dispositifs de monstration et les questions du savoir et de la transmission qui en découlent. Ces contributions ont vocation à nourrir une réflexion en cours et témoignent de pratiques et de recherches actuelles sur un sujet qui nécessite assurément de consolider ses références et ses ressources pour construire son histoire.

Le design graphique de cette nouvelle édition a été confié à Camille Bonnivard, jeune graphiste formée à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne de Rennes, où elle a contribué à plusieurs projets pédagogiques expérimentant la question de l'exposition du design graphique. Sa proposition joue avec les codes graphiques du catalogue d'exposition, de l'affiche, du cartel et de l'échelle. Elle a choisi d'utiliser les caractères typographiques *David* d'Émilie Rigaud, et *Nantes* de Luzi Gantenbein.

Le poster qui se déploie dans cette publication affiche les initiatives, toujours aussi nombreuses, portées par l'ensemble des lieux investis qui, partout en France, font la promotion du design graphique et de la typographie, prouvant l'existence d'un véritable réseau de diffusion que le Cnap accompagne et valorise depuis toujours.

Yves Robert, directeur du Centre national des arts plastiques

Clémence Imbert

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, Clémence Imbert est agrégée de lettres modernes et docteur en esthétique, sciences et technologie des arts. En 2017, elle a soutenu sa thèse, « Œuvres ou documents ? Un siècle d'exposition du graphisme dans les musées d'art moderne de Paris, New York et Amsterdam », préparée à l'Université Paris 8 sous la direction de Catherine de Smet et Jean-Philippe Antoine. Au croisement de l'histoire de l'art, de l'histoire du design graphique et de l'histoire des musées, ses recherches portent sur l'histoire des expositions de graphisme. Parallèlement, Clémence Imbert a enseigné l'histoire de l'art moderne, la muséologie et l'histoire du design graphique à Paris 8, à Paris 1 et au sein du Master History of Design and Curatorial Studies à Parsons Paris.

« Vous en faites une œuvre » Quelques réflexions sur les expositions de graphisme

Ces dernières années, on a pu voir le graphisme exposé dans des cadres très variés : musées, bibliothèques, galeries indépendantes, espaces d'exposition des écoles d'art et de design, et même dans les rues et sur les places des villes qui accueillent des biennales, festivals et autres « saisons » qui lui sont consacrés. Les expositions de graphisme sont également diverses dans leurs formats : expositions historiques, thématiques, ou consacrées à un graphiste ou à un studio, présentations de collections particulières, propositions de graphistes-*curators*... L'iconographie qui accompagne cet article donne un aperçu de cette vitalité, au travers de quelques exemples français. Les occasions de réfléchir sur l'exposition du graphisme n'ont jamais été aussi nombreuses. Qu'elles émanent de leurs organisateurs – ceux qu'on appelle habituellement les « commissaires » – ou de personnalités extérieures (graphistes, critiques), ces réflexions témoignent des contradictions profondes qui entourent ces événements. On entend, d'un côté, que les expositions sont nécessaires pour faire connaître et expliquer le graphisme à un public dont on regrette qu'il ne soit pas assez large, ou pas assez conscient des images qui l'environnent ; qu'elles sont, en outre, nécessaires à la profession, en générant des recherches historiques et des écrits critiques qui sont la condition de son existence comme véritable discipline – c'est ce qu'explique Rick Poynor dans un article de 2010¹. D'un autre côté, l'exposition du graphisme est presque toujours présentée comme un acte fondamentalement paradoxal, un contresens sur la nature éphémère et « de circonstance » de ses objets, une trahison de leur ancrage dans la vie et dans l'usage.

Paradoxe

Ces scrupules sont aussi anciens que la pratique consistant à exposer le graphisme. On peut en identifier l'origine avec les expositions d'affiches dites « artistiques » organisées à la fin du xix^e siècle dans le cadre du mouvement de l'affichomanie. Les collectionneurs passionnés à l'origine de ces manifestations ont pour habitude de comparer ces nouvelles affiches illustrées en couleur aux œuvres d'un musée de plein air qui viendraient décorer et illuminer la grise monotonie des rues. Les voir transportées dans l'espace confiné des galeries suscite alors quelques inquiétudes qui s'expriment dans les comptes rendus critiques publiés dans la presse. On lit par exemple, dans la revue *L'Artiste*, à propos de la première exposition des affiches de Jules Chéret au Théâtre d'application en 1890 : « Son œuvre [...] est faite pour l'espace et le grand air. Aussi ne faut-il point s'étonner que, dans une galerie d'exposition, chacune de ces grandes images vives et animées se fassent quelque tort l'une à l'autre dans un rapprochement où leurs couleurs se heurtent, où leur effet individuel se détruit par le voisinage d'effets analogues, enfin dans des conditions où les circonstances qui les expliquent se trouvent supprimées². » Outre les inconvénients évoqués ici de leur accumulation dans un petit périmètre, c'est, à cette époque, l'atmosphère des espaces d'exposition, et des musées en particulier, qui semble impropre à l'exposition des affiches. Il faut en effet se souvenir qu'à la fin du xix^e siècle et au cours des premières décennies du xx^e siècle, les défenseurs de la création publicitaire, et parmi eux les milieux artistiques de l'avant-garde moderniste, proclament que la publicité est la manifestation la plus éclatante de l'époque nouvelle, l'incarnation du mouvement, de la vitesse, de l'expression à voix haute et claire qui la caractérisent. Cette idée entre en conflit avec la représentation,

¹ Rick Poynor, « We need more galleries that exhibit graphic design », *Print*, vol. 64, n°2, avril 2010.

² Léonce Bénédict, « Jules Chéret », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, n°1, 1890, p. 112-116.

bien ancrée depuis le ^{xix}^e siècle, de l’espace muséal comme un lieu sévère, confiné, à l’écart de la vie³.

S’est ainsi progressivement mise en place l’idée, tenace, que l’exposition du graphisme (et des affiches en particulier) condamne à une intolérable fixité des objets pensés pour le mouvement de la vie. On la trouve aujourd’hui exprimée sous la plume de certains graphistes, à travers une série de métaphores comparant les objets de graphisme exposés à des « papillons morts » (Alain Le Quernec), « des oiseaux empaillés » (Peter Bil’ak), des « spécimens exotiques emprisonnés sous verre » (Bridget Wilkins)⁴. Ces comparaisons envisagent le graphisme comme un animal sauvage que l’exposition viendrait mettre en cage, ou dont elle exposerait la dépouille naturalisée. Cette rhétorique fait parfois écran à une réflexion plus approfondie sur ce qui se joue dans ce geste de mise en exposition. Car, dans les faits, des expositions de graphisme ont lieu *malgré tout*. Et il importe surtout de questionner la manière dont les organisateurs de ces expositions, hier et aujourd’hui, répondent, en pratique, à ce paradoxe.

Il faut d’ailleurs relativiser cette idée d’un graphisme « inexposable » en rappelant que la situation d’une affiche ou d’un livre exposés ne diffère pas fondamentalement de celle d’autres objets que l’on rencontre dans les musées et les expositions – y compris ceux que l’on considère traditionnellement comme des œuvres d’art (au début du ^{xix}^e siècle, la statuaire antique installée au Louvre à la suite des saisies napoléoniennes en Italie représentait, par exemple, pour un philosophe comme Quatremère de Quincy, un véritable acte de barbarie⁵). Toute entreprise muséologique suppose en effet d’extraire des objets de leur contexte originel, et de leur faire subir un déplacement d’ordre spatial (déplacement du plein air vers un espace intérieur, d’un édifice vers un autre, d’un pays vers un autre) ou temporel (les objets exposés pouvant dater d’une époque antérieure à celle du spectateur). Ce n’est donc pas, en soi, le fait d’arracher une affiche, un programme de théâtre ou une carte de visite à leur situation d’énonciation originelle qui pose problème dans l’exposition du graphisme. Son caractère paradoxal tient plutôt à la *manière de regarder* le graphisme que prescrivent ces événements.

C’est ce que fait entendre Jean-François Lyotard dans un texte bien connu, « Intriguer, ou le paradoxe du graphiste ». Rédigé pour le catalogue d’une exposition présentée au Centre Pompidou à l’automne 1990 et intitulée « Vive les graphistes ! Petit inventaire du graphisme en France⁶ », le texte de Lyotard exprime les états d’âme habituels qui accompagnent l’organisation d’une exposition de graphisme : « Le graphisme [...] est toujours un objet de circonstance, éphémère en conséquence. Vous pouvez, bien sûr, l’archiver, le recueillir, l’exposer, ce que nous faisons ici. Vous en suspendez ainsi certaines des finalités. [...] Vous ne gardez que plaire qui excède la circonstance. Vous en faites une œuvre. Mais vous trompez et vous vous trompez. L’objet graphique est de circonstance essentiellement. Inséparable de l’événement qu’il promeut et donc du lieu, du moment, du public où la chose arrive⁷. » Dans ce passage, Lyotard déplace de manière très subtile le « problème » que constitue l’exposition du graphisme : à la question de la décontextualisation il ajoute celle du fonctionnement et du statut des objets graphiques exposés. Dans l’exposition, déchargés de la mission de communication qui est la leur dans l’usage, ces objets n’auraient plus qu’une finalité esthétique : « plaire ». Pour Lyotard, l’exposition provoquerait une forme de confusion entre les objets du graphisme et ce qu’ils ne sont pas, et n’ont, pour la plupart, jamais prétendu être : des œuvres d’art.

3 On trouve des pages particulièrement frappantes développant l’image du musée comme cimetière chez le philosophe Quatremère de Quincy dans *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l’art*, Paris, Crapelet, 1815.

4 La comparaison d’Alain Le Quernec figure notamment dans *Collectionner, conserver, exposer le graphisme. Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au Frac Bretagne*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 17 ; Peter Bil’ak, « Graphic Design in the White Cube », *Graphic*, n° 11 (« Ideas of Design Exhibitions »), automne 2009, p. 164 ; Bridget Wilkins, « Why is design history so obsessed by appearance? », *Eye*, n° 6, 1992.

5 Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l’art*, *op.cit.*

6 L’exposition avait été organisée conjointement par le Syndicat national du graphisme et le Centre de création industrielle (CCI), le département du Centre Pompidou en charge de l’architecture, du design et des communications visuelles.

7 Jean-François Lyotard, « Intriguer, ou le paradoxe du graphiste », dans *Vive les graphistes ! Petit inventaire du graphisme en France*, cat. exp., Paris, CCI-SNG, p. 10.

Cette équivalence rapidement établie entre la décontextualisation du graphisme exposé, son entrée dans un régime d’appréciation esthétique et l’acquisition du statut d’œuvre d’art mérite d’être interrogée en détail. Elle repose sur un certain nombre de présupposés théoriques et met en jeu, en pratique, des phénomènes qui doivent être mis au jour et précisément décrits pour, peut-être, venir à bout de cette idée selon laquelle exposer le graphisme reviendrait toujours à le dénaturer. La réflexion de Lyotard invite également à envisager l’exposition du graphisme au regard des relations complexes que celui-ci entretient avec le champ de l’art : l’exposition a-t-elle le pouvoir d’« artifier » le graphisme ?

Regards

Soit un plan de la SNCF représentant, dans un style schématique, toutes les lignes de chemin de fer qu’il est possible d’emprunter en France. Les lignes nationales y figurent sous la forme de traits épais, les lignes régionales de traits plus fins. Le plan est édité au début des années 1980 à des milliers d’exemplaires et installé dans toutes les gares et tous les trains de l’Hexagone, où ils seront consultés par des millions de voyageurs jusqu’aux années 2000. En 1985, l’un des exemplaires de ce plan est exposé au Centre Pompidou, sur une cimaise de l’exposition « L’Image des mots », protégé derrière une plaque de plexiglas⁸.

Vue de l’exposition « L’Image des mots », Paris, Centre Pompidou, 10 septembre-4 novembre 1985. Commissariat : François Vermeil, Margo Rouard.



On conçoit aisément que ce plan ne figure pas, ici, à des fins pratiques d’orientation : les visiteurs de Beaubourg ne sont pas des passagers en partance. Rien n’exclut que quelques-uns parmi eux en profitent pour étudier l’itinéraire d’un trajet futur ; mais cet usage n’est pas celui qui s’impose de prime abord. Le cadre ritualisé d’une visite culturelle, le titre de l’exposition, affiché à l’entrée de la salle, les quelques lignes explicatives placardées quelques mètres plus loin suspendent les modalités fonctionnelles de ce plan ferroviaire, qui présente à un usager devenu spectateur des propriétés qui passent, dans l’usage, inaperçues. En l’occurrence, comme y invite le titre de l’exposition, il s’agit pour le visiteur de *voir* cet objet utilitaire comme une image, c’est-à-dire comme le fruit de choix plastiques, en prêtant attention par exemple à la forme de ses caractères typographiques ou à ses modalités de représentation schématique. C’est une tout autre manière de « faire usage » de ce plan de la SNCF qui émerge alors. On aurait pu faire la même

8 Cette exposition, dont le commissariat est assuré par le graphiste François Vermeil, est le fruit d’une collaboration du CCI avec l’Agence pour la promotion de la création industrielle (APCI). Elle s’inscrit dans le cadre du « Plan de relance du graphisme et de la typographie » engagé par Jack Lang au ministère de la Culture en 1984.

Vues de l'exposition «L'Image des mots», Paris, Centre Pompidou, 10 septembre-4 novembre 1986. Commissariat : François Vermeil, Margo Rouard.



démonstration avec d'autres objets, notamment en prenant pour exemple le cas d'une affiche ou d'un livre, comme on en rencontre fréquemment sur les murs et dans les vitrines de nombreuses expositions. Mais cet exemple du plan de la SNCF, objet que les visiteurs de l'exposition connaissaient probablement déjà pour l'avoir « pratiqué » dans un train ou une gare, met particulièrement en évidence la manière dont le dispositif muséal opère un changement dans l'usage visuel qui est fait des objets de graphisme.

En l'occurrence, ce qui se joue ici, c'est un changement de focale, un phénomène que décrit Paul Valéry dans « Les deux vertus d'un livre », un texte fondamental pour réfléchir aux différentes manières de regarder les objets imprimés. L'écrivain y explique que le livre présente aux yeux du lecteur « l'alternative de deux usages » : « à côté et par-delà la lecture même existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuses⁹. » Coexistent ainsi, dans les pages du livre, le « texte *lu* » et le « texte *vu* », qui ne peuvent être perçus que de manière indépendante : lire suppose de « voir sans voir », c'est-à-dire sans scruter la forme des caractères qui composent les mots et les phrases déchiffrés ; inversement, pour juger de l'aspect harmonieux d'une page imprimée, il faut faire le flou sur les mots du texte, dissoudre le noir et le blanc qui les composent en « gris typographique ».

Il n'est pas anodin que ce texte ait constitué l'article de tête du premier numéro de l'influente revue *Arts et métiers graphiques*, publié en 1927. Il faut y lire une définition de ce qui ne porte pas encore le nom de « graphisme » mais désigne une approche commune aux différents domaines dont rend compte la revue (illustration, photographie, typographie, publicité, reliure...). Regarder le graphisme d'un objet imprimé c'est précisément cesser de se comporter uniquement en usager-lecteur, et établir des allers-retours entre le texte vu et le texte lu, entre le contenu informatif et la forme typographique. C'est chercher à percevoir l'adéquation de l'un à l'autre et comprendre les choix de mise en forme opérés par le graphiste sur un contenu. C'est, en un mot, faire de cet objet le support d'une expérience esthétique, si l'on s'accorde sur la définition qu'en donne Jean-Marie Schaeffer¹⁰. Pour le philosophe, qui s'appuie sur les apports des neurosciences, l'expérience esthétique se caractérise en effet par une attention « divergente », procédant par allers-retours entre la catégorisation générique et l'observation des détails, le contenu et la forme. D'une certaine façon, en suivant cette définition et en la rapprochant de l'analyse de Paul Valéry, il est possible de considérer que la catégorie de « graphisme » renvoie moins à une famille d'activité et d'objets qu'à un *point de vue* particulier – esthétique – sur des objets qui peuvent, en d'autres circonstances, être appréhendés différemment : comme supports informatifs, comme instruments promotionnels ou comme documents historiques.

L'attention portée au graphisme trouve à s'exercer dans des contextes qui ne se limitent pas au cadre muséal : dans les pages d'une publication, sur l'écran de projection d'un cours magistral ou d'une conférence, dans les mains d'un graphiste qui parle de son travail... La visite d'une exposition se distingue de ces situations par un horizon d'attente particulier et, tout d'abord, la conviction, pour le visiteur, d'être en présence de « vraies choses ». Ce que l'on vient voir dans une exposition, ce sont des objets originaux, authentiques, dotés

9 Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », *Arts et métiers graphiques*, n° 1, septembre 1927, p. 3-8.

10 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

de ce que Walter Benjamin appelle une aura¹¹. Par conséquent, le regard muséal s’attache tout particulièrement à la présence physique de l’objet exposé : matérialité, format, éventuels signes du passage du temps qui signalent son statut de témoin direct d’événements ou d’époques passés. L’exposition détermine également un rapport exclusivement visuel aux objets. Dans l’espace d’exposition, tout concourt à optimiser les conditions de vision : vitrines, socles, cadres, éclairages, etc. désignent les objets comme dignes d’une attention visuelle. Le visiteur d’une exposition est avant tout un « voyeur », ses autres sens (ouïe, toucher, goût, odorat) étant peu mobilisés, voire leur usage proscrit (interdiction de toucher les œuvres, prière de faire silence). Cet horizon d’attente est déterminant et permet en partie d’éclairer le constat empirique selon lequel les objets du graphisme ne sont pas tous équitablement « exposables¹² » et, dans les faits, équitablement exposés. Si les affiches présentent un intérêt visuel immédiat qui leur permet de capter l’attention des passants dans la rue et facilite leur entrée au musée, les pages de livres par exemple offrent plus de résistance à l’exposition puisqu’elles n’ont pas été prévues pour cette situation où le texte vu l’emporte sur le texte lu.

En suivant les personnalités citées en introduction (Lyotard, Le Quernec, Bil’ak, Wilkins), on peut estimer regrettable cette réduction du graphisme à sa seule apparence et accuser l’exposition de faire le jeu d’une approche formaliste rejetée par tout un pan du graphisme. Mais l’on peut aussi affirmer que la meilleure façon d’appréhender le graphisme – et d’en faire la pédagogie – c’est d’exercer ce regard *pour la forme* (au sens littéral d’une attention qui porterait avant tout sur l’aspect), l’exposition étant pour ce faire un cadre particulièrement propice. C’est précisément en faisant *voir* (et non plus lire) les objets graphiques, en exhibant leur forme – à laquelle le visiteur-usager ne prête ordinairement pas attention dans ses interactions quotidiennes avec eux –, que l’exposition en révèle le graphisme et, par conséquent, qu’elle est à même de faire comprendre ce qu’est le graphisme.

Espaces

En pratique, cette rencontre visuelle avec le graphisme prend la forme très concrète d’installations scénographiques (architecture, cadres, vitrines, éclairages...) dont l’effet sur la perception et l’interprétation des objets par le visiteur n’est bien sûr pas anodin. Si, comme l’affirme Lyotard, le graphisme exposé acquiert le statut d’œuvre, c’est aussi peut-être par ce biais : en étant montré *comme* une œuvre d’art.

Vue de l'exposition « Le Paris de Toulouse-Lautrec : Estampes et Affiches », MoMA, NY, 30 octobre 1985-26 janvier 1986. New York, Museum of Modern Art (MoMA).



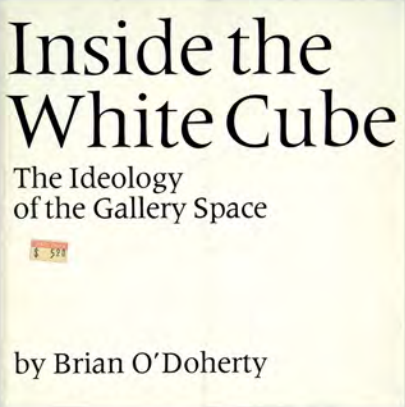
11 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936.

12 L'exposabilité (*exhibability*) est une notion proposée par l'historien de l'art Michael Baxandall. Pour celui-ci, « l'objet exposable est celui qui a été conçu pour la monstration ou pour l'exposition », et pour lequel « la curiosité visuelle n'est pas impropre » (« Exposer l'intention. Les conditions préalables de l'exposition des objets à fonction culturelle », trad. fr. Anne Bernard, *Cahiers du MNAM*, n° 43, 1993, p. 35-43. Éd. orig. : « Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects », dans Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Books, 1991, p. 33-41).

C’est le cas dans certaines expositions, et en particulier dans celles organisées par les institutions traditionnelles du monde de l’art. Au Museum of Modern Art de New York, par exemple, dont le département des estampes et des livres illustrés conserve des affiches de Toulouse-Lautrec, celles-ci sont exposées dans des cadres. Si les cadres à moulures dorées utilisés jusqu’aux années 1990 ont aujourd’hui laissé place à des modèles plus sobres, il est encore possible de repérer, dans l’accrochage, certains égards habituellement réservés aux œuvres d’art graphique (dessins, estampes), notamment l’utilisation de passe-partout blancs ou un espacement respectueux sur les murs.

13 Brian O'Doherty, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. fr. Catherine Vasseur et Patricia Falguières, Paris, JRP Ringier, 2008 (éd. originale 1976).

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, Lapis Press, 1986.



En réalité, il est assez rare que les affiches soient aussi ostensiblement traitées comme des équivalents de tableaux. Lorsqu’on observe l’histoire et l’actualité des expositions de design graphique, on constate plutôt combien celui-ci a résisté à la scénographie traditionnellement appliquée aux œuvres d’art. Au cours du xx^e siècle, alors que la muséographie connaît une épuration progressive caractérisée par un espacement croissant des œuvres, alignées en une seule rangée, à mi-hauteur, sur des murs de plus en plus souvent blancs (ce que Brian O’Doherty théoriserait dans les années 1970 sous le nom de *white cube*¹³), les expositions de graphisme et, en particulier, les expositions d’affiches reposent bien souvent sur un principe de grande densité visuelle. En France, c’est un principe scénographique exploré, dès les années 1930, par l’architecte et affichiste Jean Carlu, scénographe des salons de l’Union des artistes modernes (UAM), dont il est un membre actif, et du grand hall du pavillon de la Publicité à l’Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937. Dans ces expositions, les affiches sont accrochées à des structures en forme d’échafaudage, des cordes, des pylônes, dans un esprit typiquement moderniste. Quelques-unes figurent en plusieurs exemplaires, parfois dans des formats différents, juxtaposés ou superposés. Accrochées en l’air, quelquefois très haut,

elles ne peuvent pour certaines n’être vues que de loin, ou de biais, ou en partie, oscillant au gré des courants d’air, ou se détachant sur fond d’autres affiches. L’objectif très clair de ces scénographies est de faire allusion, dans l’espace de l’exposition, à la manière dont les affiches sont habituellement perçues et utilisées, de reproduire le tumulte des images qui accompagnent la promenade du citadin moderne. Les scénographies de Carlu frappent surtout par la manière dont l’affiche, objet bidimensionnel, se déploie dans les trois dimensions de l’espace et, ce faisant, fait valoir sa matérialité : ce ne sont pas seulement des images ou des messages qui sont exposés, mais des objets de papier, souples et dotés d’un verso. On y verra aussi un « geste » symbolique : l’affiche y est décollée du mur, redoublant le mouvement qui l’a conduite au musée.

Cette volonté de présenter les affiches de manière à leur réinsuffler la vie que leur aurait ôtée leur transfert au musée a été, par la suite, régulièrement invoquée par les commissaires et scénographes. Elle gouverne encore aujourd’hui un grand nombre d’expositions contemporaines, où l’on voit des affiches en ordre serré, suspendues à des filins métalliques, installées sur des structures éphémères ou jouant avec l’architecture des lieux (poutres, plafonds, vitrines donnant sur la rue, mezzanines, etc.). Le portfolio qui accompagne cet article en donne un aperçu assez frappant.

Ces installations n’ont pas fait disparaître les dispositifs de monstration plus traditionnels, notamment l’encadrement des affiches. Le cadre répond à la nécessité de protéger les affiches – en particulier lorsqu’elles sont anciennes et, par là, précieuses –, moins d’ailleurs en vertu de ses quatre bords que de la présence d’une plaque de verre ou de plexiglas (ce qui le rapproche d’ailleurs des questions que soulève la vitrine). Dans son principe cependant, le cadre suscite une sorte de malaise de la part des commissaires et scénographes d’exposition qui, depuis quelques années, tendent à adopter des formes d’encadrement extrêmement discrètes. Ada Stroeve, conservatrice du graphisme au Stedelijk Museum à Amsterdam a mis au point, dans les années 1970, un système repris depuis dans de nombreuses institutions : l’affiche est placée entre une feuille de carton et une plaque de plexiglas à ses dimensions. Le tout est maintenu par une fine bande de ruban adhésif transparent et peut être fixé directement au mur. Ce système – utilisé notamment aujourd’hui au Signe, Centre national du graphisme, à Chaumont – est supposé éviter les prétendus effets pervers du cadre, que l’on accuse de redoubler la décontextualisation dont les affiches font déjà l’objet en étant présentées dans le hors-lieu du musée.

On objectera que, depuis le début du xx^e siècle et les premières réglementations sur l’affichage urbain, les affiches apparaissent, dans la rue, dans des espaces réservés s’apparentant à des cadres : les panneaux publicitaires ornés de moulures en céramique dans le métro parisien, les « sucettes » ou les parois des arrêts de bus où elles sont placées sous verre et éclairées. Si bien que, d’une certaine manière, l’encadrement des affiches est un dispositif plus « réaliste » que les installations que nous évoquions plus haut, où elles sont accrochées bord à bord, sur plusieurs niveaux, un principe scénographique qui ne fait allusion que de manière très factice au paysage urbain et où se trouvent réunies artificiellement des affiches souvent produites dans des contextes historiques ou nationaux très différents, et destinées, en tout état de cause, à être perçues dans l’espace public à plusieurs mètres

de distance les unes des autres. Si ces environnements spectaculaires « re-contextualisent » les affiches exposées ce n’est donc pas parce qu’ils leur redonnent quelque chose de leur milieu naturel mais parce qu’ils les intègrent à un nouvel ordre visuel et à un nouvel univers de significations qui valent bien, et surpassent même en intérêt, le contexte originel (disparu) de chaque élément qui les compose.

Cette scénographie de la densité et les rapprochements inédits qui s’y établissent ne semblent en tout cas pas favoriser la conversion en œuvre dont parle Lyotard. À la différence d’une scénographie comme le *white cube* qui, en vertu de sa parcimonie, confère le statut d’art à ce qu’il accueille et isole – c’est la thèse de Brian O’Doherty –, ces installations se préservent de tout phénomène de sacralisation et de toute confusion avec l’œuvre d’art.

S’il peut y avoir, dans et par l’exposition, un changement de statut du graphisme celui-ci est à rechercher à un niveau plus général : celui de son positionnement sur l’échelle des pratiques créatives, ou de son « artification », néologisme par lequel les sociologues Nathalie Heinich et Roberta Shapiro décrivent un phénomène par lequel certaines activités jusqu’alors tenues en dehors du champ de l’art se requalifient progressivement en pratiques artistiques¹⁴. L’organisation d’expositions est un symptôme d’artification d’une pratique. Elle en est aussi le facteur (l’« opérateur », selon la terminologie des auteures). Dans l’histoire du graphisme, il est indéniable que les expositions, depuis celles de la période affichomane, ont fourni des occasions régulières de mettre des mots sur ses liens avec la création artistique, que ceux-ci soient revendiqués ou, au contraire, mis en cause. En parcourant les communiqués de presse et les catalogues des expositions organisées au cours du xx^e siècle, on est frappé d’y trouver répétée la même idée : le graphisme a à voir avec l’art, mais il ne doit pas être confondu avec lui. Cette allégation hésitante s’exprime parfois sous la forme, à la fois plus discrète et plus explicite, d’un lapsus : l’emploi inconscient (ou en tout cas le plus souvent non commenté) des mots « œuvres » et « artistes » pour désigner les objets exposés et leurs auteurs. Le texte de Lyotard, « Intriguer, ou le paradoxe du graphiste », fournit un exemple assez frappant de cette position ambiguë, signifiée par la forme même du texte, qui se présente, rappelons-le, comme le dialogue de deux voix anonymes. Ce dispositif, qui peut faire penser aux controverses ou aux « disputes » scolastiques, permet à Lyotard de soutenir – ce que nous citons plus haut – qu’exposer le graphisme et « en faire une œuvre » c’est « tromper et se tromper », et, d’un autre côté, d’expliquer combien le travail des graphistes a partie liée avec celui des peintres et avec « l’art visuel¹⁵ ». Comme bon nombre de textes écrits pour des expositions de graphisme, celui de Lyotard semble ainsi chercher à justifier l’organisation de telles manifestations par la preuve de la légitimité artistique du graphisme.

Au xxi^e siècle, cette argumentation est moins présente dans les discours qui accompagnent les expositions de design graphique. Pour autant, celles-ci n’ont pas cessé d’être les espaces privilégiés d’une exploration des rapports entre le graphisme et l’art, comme en témoigne la multiplication, depuis l’an 2000, de projets curatoriaux à la frontière du graphisme et de l’art contemporain, sur lesquels réfléchissent les autres articles de ce numéro. Ils sont le dernier épisode en date de cette artification incomplète et chargée d’hésitations qui fait du graphisme un fabuleux terrain d’observation des hiérarchies culturelles.

14 Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l’artification. Enquêtes sur le passage à l’art*, Paris, CNRS éditions, 2012.

15 Jean-François Lyotard, art. cité.

Exposition «La Collection», Le Signe,
8 octobre 2016 - 8 janvier 2017. Commissariat :
Éric Aubert, Vincent Perrottet et Jean Schneider.



Le Signe, centre national du graphisme, Chaumont

Avec l'exposition inaugurale «La Collection», l'idée était de fêter l'ouverture du bâtiment par un événement joyeux et généreux, un feu d'artifice, une pendaison de crémaillère pour les Chaumontais, et, pour cela, quoi de mieux que de montrer le patrimoine de la ville, affiches anciennes et contemporaines mélangées? Pas loin de 300 affiches étaient présentées selon le système des salons, avec de grands murs d'affiches encadrées et accrochées quasiment bord à bord. Avec Jean Schneider et Vincent Perrottet, nous avons déterminé des «entrées» sensibles ou plastiques, parfois thématiques: «mises en scène», «visages», «rouge», «papier», «typographie», «conscience politique», etc. Chaque entrée déterminait un espace, un mur constitué de 15 à 30 affiches environ, et permettait de s'arrêter sur un pan de la collection, des auteurs, des problématiques de graphisme. L'objectif, avec ce parcours, était de baliser la visite pour apporter du confort et donner des clés de compréhension grâce à des associations d'affiches.

Les designers d'espace et les designers graphiques sont fortement impliqués dans les expositions du Signe. Il n'y a pas toujours, en amont, un commissaire qui mettrait le projet sur les rails et des designers qui arriveraient ensuite. Ceux-ci sont force de proposition et partie prenante du contenu. Dans l'exposition «Ralph Schraivogel», le designer graphique Richard Niessen et le designer d'espace Jean Schneider ont travaillé ensemble sur la place du texte, les supports, les séquences spatiales. En 2018, les trois grandes expositions produites et développées par Le Signe sont des projets

originaux qui ne reposent pas sur les collections. Elles sont conçues sur le mode «commissaires designers». C'est certainement de cette façon-là, en confiant le projet aux designers, par le design, que l'on peut apporter le plus de vie dans l'exposition, et surtout le plus de sens par rapport aux missions du Signe. Nous sommes là pour créer du sens, partager, proposer du plaisir et des apprentissages. Il ne faut pas oublier qu'une exposition est une expérience corporelle et intellectuelle.

Éric Aubert, directeur de la programmation

Exposition «Ralph Schraivogel», Le Signe, 10 novembre 2017 - 4 février 2018.



Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon

Depuis plus de dix ans, le Musée de l'imprimerie et de la communication graphique expose le graphisme à Lyon. À l'occasion des 30 ans de l'Atelier national de recherche typographique (ANRT) de Nancy, l'exposition «TYPO&,;:!», sous la houlette de Thomas Huot-Marchand (directeur de l'ANRT) et avec le concours d'Alice Savoie (créatrice de caractères et enseignante), a été l'occasion de présenter des documents originaux et de lever le voile sur la création typographique française, dans toutes ses dimensions, à l'occasion de la publication d'un catalogue des archives de l'Atelier. Plus récemment, «Attention, logo!» a montré comment les graphistes de Bureau 205 ont conçu la nouvelle identité visuelle du Musée de l'imprimerie et de la communication graphique. Matthieu Cortat (dessinateur de caractères, enseignant à l'Ecal, à Lausanne), commissaire de ce projet, a ainsi inauguré un cycle de quatre expositions consacrées aux logos, dont la prochaine édition explorera celui du Secours populaire réalisé par Grapus.

Tous ces projets se rejoignent dans l'esprit. La sélection des documents présentés, du croquis ou de l'ébauche au document imprimé et intégré au paysage urbain, montre ainsi toutes les étapes de la création et de la réalisation d'une grande diversité de productions graphiques. La scénographie tend à plonger les visiteurs dans une ambiance d'atelier, avec des tables sur tréteaux et des panneaux de bois bruts – mobilier souvent utilisé dans les ateliers –, ainsi que des vidéos ou des démonstrations montrant les artistes au travail.

Ces expositions se révèlent être en complète cohérence avec le patrimoine du musée dont les collections et le fonds documentaire racontent l'histoire du livre imprimé et de la page, mettent en lumière les transformations qui ont affecté le dessin de la lettre et sa matérialité, depuis les premiers caractères mobiles coréens jusqu'aux dernières créations typographiques françaises, avec les bases en ligne *Somme typographique* et *Corpus typographique français*. Dons et acquisitions confortent le rôle du musée comme ressource pour l'histoire de la typographie et de la création graphique.

Hélène-Sybille Beltran, responsable
des collections et expositions



Exposition «Attention, logo!», Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, 22 novembre 2017 - 11 février 2018. Commissariat: Matthieu Cortat.



Exposition «TYPO&,;:!», Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, 10 novembre 2016 - 12 février 2017. Commissariat: Thomas Huot-Marchand.

Exposition « Du design graphique
au Frac Bretagne, entretiens », École
européenne supérieure d'art de Bretagne,
24 avril - 11 mai 2014.



École européenne supérieure
d'art de Bretagne, Rennes

En 2009, l'École européenne supérieure d'art de Bretagne (site de Rennes) a initié un cycle d'expositions intitulé « Graphisme au long cours » pour mettre en lumière des collaborations durables entre un graphiste et un commanditaire, et poser de manière réflexive la question de l'exposition du design graphique. Le travail de commissariat - le choix du corpus, son analyse, sa présentation critique et sa mise en espace - ainsi que la communication sur l'exposition sont pris en charge par un groupe d'étudiants de 3^e année de l'option Communication et Design graphique. Ce cycle a donné lieu jusqu'à présent à six expositions : les affiches de Ronald Curchod pour le théâtre de l'Acte en 2009, la collaboration des Graphistes associés puis de Vincent Perrottet avec le Crips-Île-de France en 2011, les livres dessinés par Philippe Millot pour les éditions Cent pages en 2012, la communication du théâtre des Amandiers par Labomatic puis Pascal Béjean et Nicolas Ledoux en 2014, les affiches conçues par le studio deValence pour les artistes Mathieu Abonnenc, Saâdane Afif et Raphaël Zarka en 2015 et, enfin, les affiches du studio berlinois Cyan pour le centre d'art sonore Singuhr en 2017. Dans tous les cas, la règle du jeu est simple : après une rencontre avec les protagonistes dans leur atelier, les étudiants se confrontent à la matérialité des objets graphiques, conçoivent à l'école leur projet d'exposition et sa scénographie puis, à la toute fin, reçoivent lors d'une conférence conjointe le graphiste et son commanditaire qui découvrent l'exposition en même temps que les visiteurs.

Deux autres expositions se sont attachées à la question du graphisme exposé, indépendamment de la question de la commande. La première était consacrée en 2013

à l'œuvre imprimé du photographe néerlandais Ed van der Elsken. Dans la seconde, « Collectionner, conserver, exposer le design graphique », accompagnée d'une publication (édition ÉESAB-Frac Bretagne, 2015), se croisaient des propos qui éclairaient, selon des points de vue variés, la question de la conservation et du destin, dans une collection artistique, d'objets relevant du graphisme. Le cas du travail de Dieter Roth conservé dans le Fonds régional d'art contemporain de Bretagne en constituait le noyau central.

Isabelle Jégo, enseignante en design graphique

Exposition « Rouge-gorges et Cosaques »,
galerie Standard, Rennes, 22 mai - 3 juin 2012.



Maison d'art Bernard-Anthonioz,
Nogent-sur-Marne

Depuis 2006, la Maison d'art Bernard-Anthonioz (MABA) porte une attention particulière à la question du graphisme et l'intègre comme un axe à part entière de sa programmation artistique. Créé à l'initiative de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, il apparaissait particulièrement légitime pour le centre d'art d'explorer cette discipline dont la monstration était alors moins régulière qu'aujourd'hui. Dès le départ, il s'est agi de faire découvrir ce que l'on pourrait qualifier de « graphisme d'auteur », et de montrer, non pas uniquement des réalisations graphiques, mais également un processus de travail et de recherche, en dévoilant les formes qui sous-tendent les projets. Cette programmation spécifique de la MABA a donné l'opportunité à des graphistes de déployer des projets spécifiques, dans un lieu et un champ dégagé de la contrainte de la commande. La MABA et son contexte particulier - un centre d'art installé dans une demeure patrimoniale, entourée d'un parc de 10 hectares, avec une bibliothèque patrimoniale et une maison de retraite destinée aux artistes - ont ainsi été utilisés comme terrain de jeu et d'expérimentation pour des graphistes (Jean-Marc Ballée, Change is Good, Harmen Liemburg, Frédéric Teschner, Bastien Aubry et Dimitri Broquard...) et des commissaires (Étienne Bernard, Étienne Hervy...) qui - chacun avec son identité et ses problématiques spécifiques - ont questionné les enjeux de la discipline en termes plastiques, conceptuels, théoriques, techniques ou sociétaux. Par exemple, l'exposition collective « Ne te retourne pas », du commissaire Étienne Hervy, s'intéressait aux mécaniques à deux temps (recto/verso, texte/image, série/unicité...) à l'œuvre dans les projets graphiques, tandis que « Avec », du graphiste Gérard Paris-Clavel, envahissait l'intégralité des espaces et interstices de la MABA pour revenir sur vingt ans d'un travail artistique et citoyen.

Caroline Cournède, directrice



« Avec », une exposition de Gérard Paris-Clavel,
Maison d'art Bernard-Anthonioz
7 septembre - 12 novembre 2017. Commissariat :
François Barré, Isabel de Bary et Francis Lacroche.



Exposition « Ne te retourne pas »,
Maison d'art Bernard-Anthonioz, 19 mai - 24 juillet
2016. Commissariat : Étienne Hervy.

Exposition « Paul Cox. Aires de jeu »,
Fotokino, 13 juin – 2 août 2015.



Fotokino, Marseille

On pourrait partir de Fanette Mellier parlant du studio Fotokino: «C'est comme une maison.» De là, on pourrait dire de nombreuses choses, mais évoquons brièvement les deux extrémités d'un même fil: d'une part les graphistes, de l'autre les visiteurs.

Les graphistes: les expositions au studio Fotokino sont toujours le fruit d'une rencontre, d'un dialogue durant lequel s'établit une relation de confiance et d'écoute. Cette «maison» est ouverte à toutes les expériences, la transversalité de notre programmation autorisant les graphistes à imaginer des formes nouvelles de confrontation et de monstration de leur travail. Comme lorsque, en 2013, nous invitâmes la même Fanette Mellier pour une exposition monographique, et qu'elle choisissait de la partager avec un peintre, Emmanuel Van der Meulen. Ou lorsque, conviant les éditions Cent pages pour une exposition, celle-ci devint aussi une résidence *in situ*, Philippe Millot et Olivier Gadet accueillant les visiteurs dans le lieu tout en travaillant à leur prochaine parution.

Les visiteurs: champ de la création obscur aux yeux du grand public, souvent perçu comme un domaine de spécialiste, le graphisme est pourtant un art au service de l'ordinaire, présent à tous les coins de rue. Comme tous les lieux exposant le graphisme, notre désir est d'éclairer le regard des visiteurs pour leur dévoiler les moments où il transcende le banal. Notre spécificité se situerait plutôt dans une méthode: nous organisons très souvent, y compris au sein même des expositions, des formes de rencontre et de partage entre les graphistes et les visiteurs: discussions, ateliers, dispositifs participatifs... ceci afin de rendre plus accessible la création graphique. Cela peut sembler trivial mais ce fil reliant créateur et public passe souvent par un contact physique avec les objets: livres et publications en libre accès et non sous vitrines, affiches à nu et non sous cadres... Placer ces objets – pensés par les graphistes dans un certain rapport au regardeur – sous cloche serait en distordre la nature, la qualité et le sens. Se pose alors la question de leur préservation, mais ici c'est encore ce mot de «maison» que l'on pourrait évoquer.

Dans les lieux petits ou moyens tels que le nôtre, le rapport de confiance que l'on entretient avec les visiteurs autorise ce type de présentation. Depuis l'ouverture du studio Fotokino en 2011, aucun vol, aucune détérioration n'est à déplorer. À titre d'exemple, en 2015, après six semaines d'utilisation intensive, l'installation manipulable «Aires de jeu» de Paul Cox ne présentait aucun dommage, alors qu'ailleurs elle était bien mal en point au bout de deux jours.

Dès lors, ce qui peut sembler un élément subsidiaire dans la considération des expositions de graphisme – la relation humaine et sensible que le lieu met en place avec les graphistes comme avec les visiteurs – s'avère donc essentiel. De notre point de vue, et à notre échelle, elle détermine tout le reste.

Vincent Tuset-Anres, directeur

Philippe Millot et Olivier Gadet travaillant *in situ*
pour «Éditions Cent pages: Centurie à Marseille»,
Fotokino, 28 – 31 mai 2015.



Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Paris

La Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC, devenue La Contemporaine depuis mars 2018) a une tradition de plusieurs décennies d'expositions consacrées aux relations entre graphisme et politique.

En 2012, «Affiche action! Quand la politique s'écrit dans la rue», interrogeait le geste de l'affichage et la place de l'écrit dans la gouvernance ou l'engagement pendant les crises politiques: la Révolution française, la Commune, la Résistance et Mai 1968 en étaient les temps forts. En 2016, avec «Internationales graphiques», la BDIC s'est intéressée aux décennies 1970–1990. Les années 1960 sont depuis longtemps inscrites au panthéon des luttes sociales et politiques. L'affiche a alors été l'un des vecteurs privilégiés de ces luttes. Revenir sur les décennies 1970–1990 en regardant la production des graphistes dans une perspective internationale a permis de mettre à jour des réseaux, des correspondances, des circulations, des convergences dans la manière qu'avaient ces designers de se positionner comme acteurs politiques et culturels au cours d'une période qu'on étudie davantage aujourd'hui.

Les liens étroits que la BDIC entretient avec l'université et la recherche l'incitent à proposer des expositions s'appuyant sur des programmes de recherche et donnant lieu à des catalogues de référence. La richesse de ses collections lui permet également d'être un observatoire singulier des pratiques graphiques engagées depuis plus de cent ans et de brasser des productions de nombreux pays. Le bâtiment, conçu par Bruno Gaudin, qui ouvrira ses portes en 2021 sur le campus de l'Université Paris Nanterre offrira des possibilités nouvelles pour cet axe de recherche sur le graphisme.

Valérie Tesnière, directrice

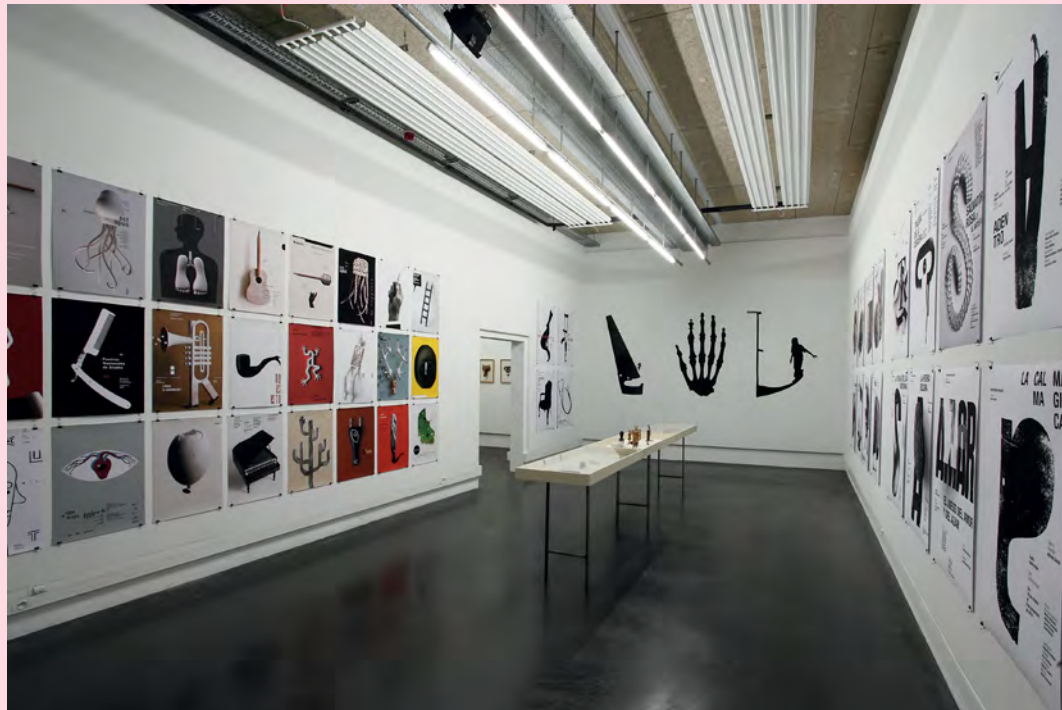


Exposition «Affiche-action! Quand la politique s'écrit dans la rue», Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 14 novembre 2012 – 24 février 2013.
Commissariat: Béatrice Fraenkel, Magali Gouiran,
Nathalie Jakobowicz, Valérie Tesnière.



Exposition «Internationales graphiques.
Collections d'affiches politiques, 1970 – 1990»,
Bibliothèque de documentation internationale
contemporaine, 17 février – 29 mai 2016.
Commissariat: Magali Gouiran, Cécile Tardy,
Valérie Tesnière.

Exposition «Isidro Ferrer. Metteur en signes»,
Le Bel Ordinaire, 7 décembre 2016 - 28 janvier 2017.
Commissariat: Charles Gautier et Fabrice Mallorca.



Le Bel Ordinaire, Pau

Le Bel Ordinaire a été inauguré en 2014, sur le site des anciens abattoirs de la ville de Pau, mais des projets destinés à faire mieux connaître le design graphique avaient été initiés avant même qu'il ait trouvé son nom et officiellement ouvert ses portes. Dès 2009 en effet, pendant toute la durée des travaux de réhabilitation du lieu, la structure a associé des graphistes (Jocelyn Cottencin, Augustin Gimel...) à la production, hors les murs, d'œuvres dans l'espace urbain. Cette expérience a ensuite été prolongée à l'occasion des quatre éditions du cycle «Ouvrez l'œil», où des designers et studios internationaux (Vincent Perrottet, Change is Good, Médium et Lust) ont été invités à installer, dans la ville, des objets graphiques qui pouvaient devenir, pour les passants, des prétextes à discussion et les supports d'une réflexion sur la place des signes, de l'image, de l'affiche dans l'espace public. Il n'était donc pas encore question, durant cette période, d'expositions de graphisme à proprement parler.

Celles-ci ont commencé à voir le jour à partir de 2014. À travers les deux mentions – art contemporain et design graphique – accolées à son nom, Le Bel Ordinaire assume la singularité de sa programmation. Les graphistes y côtoient les artistes sur les calendriers d'exposition, mais aussi dans les espaces de résidence et les ateliers de production. Cette mixité nous incite à envisager le design graphique comme une pratique véritablement créative, et nous nous attachons tout particulièrement, dans nos expositions, à mettre en lumière la démarche singulière des graphistes que nous invitons: Władysław Pluta, Karl Nawrot, Vincent Perrottet, l'atelier Meyer & Gauvin et Geoffrey Saint-Martin, Isidro Ferrer... La présence, au sein du lieu, d'un atelier de sérigraphie génère également des formes plus expérimentales et

permet aux graphistes de mener des recherches plastiques en dehors du cadre d'une commande extérieure. À l'occasion de leur résidence au Bel ordinaire, en 2017, Thomas Couderc (Helmo) et Benoît Bonnemaïson-Fitte (Bonnefrite) ont par exemple développé (avec Richard Martel, de Nicole Crème) une série de 244 sérigraphies présentées, dans l'exposition qui en a découlé, comme le prolongement de leur travail pour l'association Pronomade(s). Avec ce type d'exposition, qui tisse des liens entre travail de commande et création personnelle, Le Bel Ordinaire aspire à enrichir le regard porté sur la profession et sur ses mutations.

Florence de Mecquenem, directrice

«Bachibouzouk. Une exposition de Thomas Couderc (Helmo) et Benoît Bonnemaïson-Fitte (Bonnefrite) »,
Le Bel Ordinaire, 6 décembre 2017 - 17 février 2018.



La Bibliothèque, Saint-Herblain

Depuis 1994, La Bibliothèque de Saint-Herblain organise des expositions consacrées à l'illustration jeunesse, à la gravure, à la bande dessinée, au dessin de presse et, depuis 2014, au design graphique. À partir de ces expositions et des rencontres avec les artistes, elle a constitué une collection accessible à l'emprunt depuis 2016.

Le commissariat des expositions est assuré par La Bibliothèque. En tant que conservatrice, je commande les expositions de design graphique directement auprès des designers dont j'apprécie le travail et j'associe la responsable de la collection d'arts graphiques au pilotage de l'exposition. Nous privilégions des graphistes confirmés et renommés (Vincent Perrottet en 2014, Malte Martin en 2018) qui s'inscrivent dans une histoire du graphisme et nous permettent des médiations de qualité autour de la composition, de la typographie, de l'impression, du volume, etc. Pour chaque exposition, nous demandons aux graphistes invités de réaliser eux-mêmes la communication (affiches, cartons d'invitation, marque-pages) et nous faisons entrer leurs créations dans notre collection d'œuvres graphiques.

Pour sa première exposition rétrospective, qu'elle a souhaité intituler «Swing», Fanette Mellier avait investi la médiathèque Charles-Gautier-Hermeland (salle d'exposition de 200 mètres carrés, patios et vitrines des salles de lecture) autour du mouvement et du rythme. Les projets qu'elle mène s'enchaînent et se chevauchent; un mouvement de balancier permet de passer de l'un à l'autre. Comme un écho à cette mécanique rythmée, Pernelle Poyet, la scénographe, a imaginé une mise en espace mouvante: des lunes qui oscillent, des balançoires pour bercer les livres... Pour illustrer le balancement, Fanette Mellier a imaginé une typographie, utilisée pour l'affiche et, en volume, dans la salle d'exposition. Chaque lettre peut être inclinée afin de suggérer le swing et d'inviter le spectateur à une danse intime avec les mots et les images.

Sonia Murlan, directrice de La Bibliothèque



Exposition «Des images partout.
Vincent Perrottet + Anette Lenz », La Bibliothèque,
20 octobre - 19 décembre 2015.



«Swing» une exposition de Fanette Mellier,
La Bibliothèque, 17 octobre - 16 décembre 2017.
Scénographie: Pernelle Poyet.

Exposition « Un compendium hermétique
de maçonnerie typographique », présentée
lors d’Une Saison graphique 14,
5 mai - 27 juin 2014. Concept et design :
Richard Niessen ; développement technique
et spatial : Lowies Van Zanen.



Bibliothèque universitaire, Le Havre

La bibliothèque centrale de l’Université Le Havre Normandie bénéficie d’une architecture spectaculaire, articulée autour d’un atrium de 22 mètres de hauteur dans lequel prennent place les expositions. Cet immense espace ouvert et sans mur, sorte d’anti *white cube*, fournit un terrain de jeu idéal mais engageant pour les graphistes invités et leurs scénographes.

En 2010, la rétrospective de dix années de production d’affiches de théâtre réalisées par Anette Lenz et Vincent Perrottet présentait notamment une centaine d’affiches au format des panneaux de JCDecaux. Pour rendre possible cette présence massive d’images dans le volume blanc de l’atrium, Jean Schneider a conçu et fait fabriquer un objet d’accrochage singulier (le « nuage ») permettant d’adapter l’orientation des supports aux courbes changeantes des balustrades de l’atrium. Cet objet-cimaise permettait ainsi d’installer un tourbillon d’images suivant la dynamique ascendante de l’architecture au cœur même du bâtiment. Suspendues dans le vide à l’aide d’aimants puissants, les affiches se mêlaient au public, captant la périphérie rétinienne des étudiants, tout en contournant le piège d’un classement chronologique ou par commanditaire. À la place se dégageait une partition reposant sur les rythmes et les ruptures des systèmes conçus par les graphistes pour trois théâtres : Angoulême, La Filature à Mulhouse et Le Relax à Chaumont.

En 2014, l’installation totale conçue par Richard Niessen servait de support de présentation à vingt-six de ses affiches : l’ensemble de sa production depuis l’exposition « TM-City » présentée à Chaumont en 2007. Sur le principe d’un jeu de mikado, les affiches étaient trans-

percées par des bâtons de bois dont les motifs peints se mêlaient à ceux de la production du graphiste. L’ensemble amalgamait les œuvres et les supports d’accrochage pour former une cimaise unique et faire « œuvre » au centre de l’atrium. Un jeu de réglage très subtil permettait de tirer parti des différents points de vue offerts au public durant sa déambulation. En cheminant dans l’enchevêtrement de bois, les visiteurs pouvaient observer au plus près le détail des créations et des ornements du designer néerlandais.

Pierre-Yves Cachard, directeur

Exposition « Anette + Vincent »,
présentée lors d’Une Saison graphique 10,
3 mai - 2 juin 2010. Scénographie : Jean Schneider.



Centre du graphisme, Échirolles

Créé en 1990, le Mois du graphisme d’Échirolles a pour vocation, depuis ses débuts, de faire découvrir, dans plusieurs lieux de l’agglomération grenobloise, toutes les facettes du design graphique à un large public aussi bien qu’aux professionnels et aux étudiants.

Au fil des années, dans un grand souci de contextualisation sociologique, politique et culturel, ce sont des centaines de graphistes originaires des cinq continents qui ont été invitées. Si plusieurs d’entre eux étaient déjà connus dans leur pays ou au niveau international, beaucoup d’autres, notamment à la périphérie des grands courants mondiaux, ont été exposés pour la première fois à Échirolles, notamment à l’occasion des expositions « Graphistes autour du monde » (2000), « Un cri persan. Graphistes d’Iran » (2002), « Vodka-Tequila » (2004), « Swinging London » (2004), « We Love Books! A World Tour » (2008), « Nord-Sud. Graphistes d’Europe et d’Amérique latine » (2012). Cette approche résolument internationale est sans doute l’une des caractéristiques les plus remarquables de la programmation d’Échirolles.

Dans toutes ces expositions, nous nous sommes attachés à situer les objets que nous présentons dans les grands mouvements de société dont ils témoignent, et à évoquer les réalités professionnelles des graphistes à travers le monde. À l’occasion de « Made in Japan », la dernière édition du Mois du graphisme consacrée au Japon, nous avons ainsi réuni plusieurs centaines d’œuvres : affiches, livres, magazines et packagings, qui tous racontent la vie culturelle, politique, sociale et économique du Japon depuis l’après-guerre. Il a fallu tenir compte, dans la scénographie (réalisée par Camille Fraisse et Naïs Kinet, de l’atelier Michel Bouvet), de cette diversité de formats, et protéger dans des cadres et des vitrines les œuvres prêtées par des musées japonais. Un film et des photographies, réalisés spécialement pour l’exposition, permettaient au public de découvrir la vie quotidienne au Japon, et de situer ces objets dans leur contexte.

Michel Bouvet et Diego Zaccaria, fondateurs
du Mois du graphisme d’Échirolles



Exposition « Swinging London. Graphisme et musique
aujourd’hui », La Rampe, Échirolles, dans le cadre du Mois du
graphisme, 19 novembre 2004 - 15 janvier 2005. Commissariat :
Michel Bouvet, Odile Chambaut, Marie-Édith Simoneux.



Exposition « I Love Japan. Graphisme
et modernité », Centre du graphisme d’Échirolles,
dans le cadre du Mois du graphisme,
19 novembre 2016 - 31 mars 2017. Commissariat :
Michel Bouvet et Blanche Alméras.

École supérieure d’art et de design,
Amiens

L'École supérieure d'art et de design d'Amiens possède une galerie d'une surface d'environ 100 mètres carrés. Elle présente régulièrement des projets menés dans le cadre pédagogique avec et par les étudiants, et accueille des expositions d'enseignants, mais aussi d'artistes et de designers graphiques tels que Frédéric Teschner (2010) ou David Poullard (2015), et même d'imprimeurs, comme Lézard graphique (2012).

Par ailleurs, une autre série d'expositions s'esquisse de façon irrégulière mais fidèle depuis 2009, mobilisant des fonds d'archives de graphisme et de typographie essentiellement privés et souvent méconnus. La première d'entre elles a été mise en œuvre par Catherine de Smet et Sébastien Morlighem après leur découverte du fonds de Jacques Devillers, dont la carrière professionnelle s'étend des années 1950 aux années 1990. Ce fonds a depuis rejoint les collections de l'école. Jacques Devillers fut notamment l'assistant de Roger Excoffon à la fonderie Olive, à qui fut consacrée une autre exposition en 2010, conçue par Sandra Chamaret, Julien Gineste et Sébastien Morlighem. Citons encore l'exposition sur le créateur de caractères Albert Boton, organisée par Olivier Nineuil (2012).

En 2015, deux expositions successives ont instauré, incidemment, une nouvelle formule. La première, «Exposition sur un collectif de graphistes», a permis aux étudiants de 3^e année, sous la supervision du studio Syndicat, de réaliser et de montrer un travail de documentation sur Grapus, leur permettant même de rencontrer certains de ses anciens membres. La seconde, «Jacno – Cinq lettres en capitales», s'est appuyée sur les archives du célèbre affichiste du Théâtre national populaire, notamment ses nombreuses études d'alphabets et de logotypes, qui ont inspiré des caractères typographiques originaux aux étudiants du post-diplôme Typographie et Langage. Cette rencontre s'est déployée avec un succès inespéré, établissant un dialogue inédit entre histoire et création contemporaine.

Sébastien Morlighem, enseignant et chercheur en typographie et graphisme

«Exposition sur un collectif de graphistes», galerie de l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, 15 septembre - 9 octobre 2015. Un projet des étudiants de 3^e année de design graphique proposé par Syndicat, avec la participation de Jean-Marc Ballée et M/M Paris.



Exposition « Jacno – Cinq lettres en capitales », galerie de l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, 15 octobre - 4 décembre 2015.



Exposition « Cassandre », BnF, site Richelieu, galerie Mazarine, 20 septembre - 4 décembre 2005. Commissariat: Anne-Marie Sauvage; graphisme de l'exposition : Les Inventeurs du réel.

Bibliothèque nationale de France, Paris

La Bibliothèque nationale de France dispose d'un fonds d'estampes et d'affiches qui l'a amenée à organiser, très tôt, des expositions d'affiches. La première (ou l'une des premières) dont on garde la trace, «Cinq siècles d'affiches illustrées françaises», date de 1953. L'ont suivie, dans les années 1970 et 1980, des expositions consacrées notamment à Hervé Morvan (1978) ou à Pierre Fix-Masseau (1983), aux affiches de Mai 68 (1981), puis les expositions collectives, plus proches de l'actualité, du prix de l'Affiche culturelle (organisé entre 1987 et 1994). Autant d'expositions dans lesquelles les affiches sont regardées pour elles-mêmes et non comme les illustrations d'un propos extérieur. Le parti pris est de mettre en place un accompagnement, en particulier par les textes des cartels, permettant de donner au public quelques clés pour une approche plus compréhensive.

En 2005, le parcours de l'exposition de l'œuvre graphique de Cassandre durant l'entre-deux-guerres se démarquait de l'ordre chronologique adopté dans le catalogue. Les affiches et autres travaux (couvertures, catalogues commerciaux, pages de revues) étaient déployés en quatre grandes sections thématiques, fondées sur des rapprochements iconographiques (le voyage, l'objet, les figures, les silhouettes). La création typographique était également évoquée, avec notamment le spécimen du *Bifur*, présenté en vitrine et feuilletable sur un écran tactile, et les poinçons du *Peignot*.

L'exposition du graphisme contemporain soulève d'autres questions. «Graphisme contemporain et engagement(s)», en 2015, a été l'occasion de montrer les travaux réalisés depuis 2000 par une trentaine de graphistes encore actifs dans les domaines politique, social ou humanitaire. Le lieu où se déroulait l'exposition (l'allée Julien-Cain, sur le site de la BnF François-Mitterrand, un espace en accès libre et gratuit) présente un véritable atout, celui de rendre visibles les projets au «grand public», lecteurs ou promeneurs. En même temps, la contrainte du déroulement linéaire de cette longue cimaise, rythmée par des pilastres de béton, pouvait engendrer la monotonie. Le choix

des pièces, effectué après des échanges entre graphistes et commissaires, a fortement pris en compte cette surface d'exposition. Certains graphistes ont fait des propositions précises sur l'accrochage, et notamment Gérard Paris-Clavel qui a fait émerger, de l'ensemble de ses travaux présentés, une véritable installation-crétation.

Anne-Marie Sauvage, conservatrice en charge des affiches au sein du département des Estampes et de la Photographie

Exposition «Graphisme contemporain et engagement(s)», BnF, site François-Mitterrand, allée Julie-Cain, 20 septembre - 22 novembre 2015. Commissariat : Anne-Marie Sauvage et Sandrine Maillet ; graphisme de l'exposition : Caroline Pauchant.



Galerie My Monkey, Nancy

Avec plus de 150 expositions présentées à la galerie My Monkey au cours des quinze dernières années, nous avons pu proposer des réponses très variées aux problématiques que soulève l'exposition du graphisme. De manière générale, nous cherchons toujours à mettre au cœur de nos projets la démarche créative de ceux que nous exposons. Parfois, l'exposition est ainsi, en elle-même, un espace de création, un prétexte pour développer des projets autonomes et des dispositifs singuliers.

Nos expositions adoptent souvent une forme rétrospective où les objets graphiques sont autosuffisants et révèlent l'ensemble ou une part de la pratique d'un auteur ou d'un studio. Ces expositions présentent habituellement des travaux finis et publiés et, parfois, le travail en amont qui les a nourri. C'était par exemple le cas de l'exposition «Wunderkammer» du studio belge Jan & Randoald, en 2009, pour laquelle avait été conçu un dispositif scénographique spécifique, en l'occurrence une cabane en bois, afin de présenter des travaux de recherche plus personnels.

L'exposition d'un travail documentaire ou de recherche est moins aisée à mettre en place. La possible aridité du sujet ou du corpus pour un public non spécialiste nécessite un travail plus précis sur les modalités d'accessibilité : scénographie, choix des pièces présentées, ergonomie, médiation. Récemment, pour le projet «Lettres à Marianne Brandt», lié à la recherche de Stéphane Dupont, nous avons présenté des objets créés par Marianne Brandt en regard de la création de Stéphane Dupont afin de rendre immédiatement explicite le lien formel entre le travail des deux designers. Nous avons également installé un espace «atelier», tapissé des croquis de recherche plastique de Stéphane Dupont, dans lequel les visiteurs pouvaient manipuler des trace-lettres et se confronter eux-mêmes à la création. Ainsi, par le biais de l'exposition, notre vocation est d'accompagner le visiteur dans la compréhension de ce qu'est le design graphique et de démontrer la vivacité de cette discipline et sa capacité à dépasser le cadre d'une simple profession.

Morgan Fortems, cofondateur



Exposition « Wunderkammer. Jan & Randoald », galerie My Monkey, 17 septembre - 8 novembre 2009.

Musée des Arts décoratifs, Paris

Le musée des Arts décoratifs conserve dans ses collections des objets du quotidien appartenant aux domaines de la mode, du design, de l'artisanat et du design graphique, avec pour devise : «Là où le beau rejoint l'utile». Aussi, avant de nous interroger sur la nature initiale des objets, nous les regardons comme des pièces réalisées par des créateurs. Toutes appartiennent à l'histoire de l'art, à celle des arts appliqués, et beaucoup portent en elles une valeur patrimoniale qui ne se discute plus. Quand une pièce de design graphique entre dans le musée, elle change inévitablement de statut - c'est aussi le cas dans de nombreux autres domaines, comme les arts premiers, les arts populaires, mais aussi les peintures ou les objets d'art liturgique... -, celui d'objet utile, d'objet de communication, pour être vue comme un objet à valeur esthétique et/ou sociale, chargé d'une histoire que nous cherchons à transmettre, et parfois à réactiver. Nous sommes très attachés, dans nos expositions - que ce soit dans les textes des salles, sur les cartels ou dans les documents pédagogiques -, à recontextualiser les projets par rapport à leur commanditaire, ainsi qu'à restituer et à expliquer la réponse singulière qu'a apportée le designer graphique à ces derniers.

Les graphistes contemporains que nous avons exposés, dans des expositions monographiques (Antoine+Manuel, Michal Batory, Jean-Paul Goude, Philippe Apeloig) ou de groupe («Korea Now», «Recto Verso»), se sont tous fortement impliqués dans le choix des pièces à montrer et dans la scénographie. Nous partageons, en quelque sorte, le commissariat. Je les aide surtout à trouver un synopsis, à prendre du recul par rapport à leur propre histoire. Il m'importe notamment de montrer les pièces des débuts de leur carrière, un point essentiel dans l'écriture d'un portrait

monographique. Je suis également très attachée à montrer leur processus de travail : ainsi, Michal Batory avait reconstitué son atelier et présenté un ensemble d'objets réalisés pour la conception de ses affiches, tandis que Philippe Apeloig avait, lui, choisi de montrer les étapes préparatoires de plusieurs de ces affiches. Ce type de présentation a une portée pédagogique qui intéresse beaucoup le public. Il est important de contextualiser ces objets, pour qu'ils ne soient pas uniquement perçus par les visiteurs comme de belles images ou de beaux signes vidés de sens.

Amélie Gastaut, conservatrice des collections de design graphique et publicité

Vue de l'exposition « Michal Batory, artisan de l'affiche », musée des Arts décoratifs, Paris, 20 janvier - 30 avril 2011. Commissariat : Amélie Gastaut.



Exposition « Lettres à Marianne Brandt. Stéphane Dupont », galerie My Monkey, 7 septembre - 20 octobre 2017.

Maddalena Dalla Mura

Maddalena Dalla Mura effectue des recherches dans les champs du design et de l'histoire du design graphique. Titulaire d'une maîtrise en protection du patrimoine culturel, elle obtient un doctorat en sciences du design à l'Université IUAV de Venise en 2010. Elle collabore avec un groupe de recherche en design et muséologie dans la même université. Elle est coéditrice du journal en ligne *AIS/Design. Storia e Ricerca*. Depuis 2017, elle enseigne l'histoire du design à l'Université de Ferrare. Ses publications récentes incluent *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, et *Graphic Design. History and Practice*, les deux chez *bu,press*, respectivement en 2013 et 2016. www.maddamura.eu

Les graphistes face au commissariat d'exposition et au graphisme d'auteur

Le complexe de l'exposition

«Les rares fois où une exposition de design a lieu, on peut être sûr qu'elle va faire débat. D'aucuns diraient : «le design graphique ne fonctionne pas à l'intérieur d'une galerie. Ce n'est pas de l'art et ne peut être correctement compris hors de son contexte habituel. Il fait sens uniquement à l'extérieur, dans les lieux où il est censé communiquer visuellement.» Curieusement, les gens qui émettent cette critique sont souvent des graphistes¹.» C'est ainsi que, en 2010, Rick Poynor, le critique anglais et historien du design graphique, soulignait que, pour exposer du design graphique, le contexte de l'exposition mettait les graphistes mal à l'aise. Il faisait ainsi référence à ce que l'on pourrait nommer «le complexe de l'exposition²», une question qui concerne des champs voisins du design, de l'architecture au design industriel. Les arguments qui sous-tendent cette question peuvent être résumés comme suit : le contexte naturel du design, celui qui permet de l'évaluer, est celui où il accomplit sa fonction ; exposer du design hors de son contexte d'origine le dépouille inévitablement de ses qualités et de sa signification, et ne peut représenter son potentiel que de manière réductrice. Ces idées reposent sur une compréhension (éronnée, de toute évidence) du design et de l'art selon laquelle ce dernier existerait seulement et uniquement pour les murs blancs d'une galerie alors que le design, lui, aurait sa place dans le «monde réel», celui de la rue, de la société, de la vie.

Pourtant, dans cet article, Poynor ne partageait pas ces arguments. S'éloignant de l'étroitesse de ces points de vue, il appelait en fait à davantage d'expositions de design graphique – en particulier, des petites –, les considérant comme des occasions de générer un apport critique sur le design et la culture ; un potentiel que l'on rencontrait déjà, découvrait-il, dans de nombreuses galeries et lieux indépendants de différents pays, dirigés par des graphistes ou les impliquant : The Narrows, à Melbourne, The Kemistry, à Londres, et la galerie Anatome, à Paris.

Mais, à l'époque où Poynor écrivait cet article, les graphistes avaient déjà surmonté leur (prétendu) complexe et s'étaient appropriés le contexte de l'exposition de plusieurs manières. On peut arguer qu'après les projets éditoriaux autoproduits dans les années 2000, la participation à l'exposition et à sa conception, au début des années 2010, était en voie de devenir une nouvelle plateforme pour une extension du domaine du design graphique et de ses pratiques. Plus important encore, cette activité s'accompagnait de déclarations et de débats qui la définissaient comme une pratique du design. Ceci s'exprimait dans une production de textes sur l'engagement personnel des graphistes dans la conception d'exposition ou les activités curatoriales, avec une démarche ne visant pas à une théorisation systématique, mais attestant plutôt du besoin et des tentatives des designers de prouver leur engagement sur le terrain conceptuel.

Au début des années 2010, dans le cadre d'une collaboration au projet de recherche «Graphic Design, Exhibiting, Curating», conduit par Giorgio Camuffo à la Free University of Bozen-Bolzano (2011-2014)³, j'ai moi-même contribué à faire circuler ces idées. Ayant l'opportunité de débusquer et d'observer ce qui, à l'époque, apparaissait être un phénomène émergent, j'avais néanmoins des sentiments partagés quant à son développement⁴. Dans le texte qui suit, j'aimerais commenter certains concepts mobilisés par les designers, dans l'espoir de faire progresser les débats autour du graphisme et du médium de l'exposition.

1 Rick Poynor, «We need more galleries to exhibit graphic design», *Print*, avril 2010 ; en ligne : www.printmag.com/article/observer-we-need-more-galleries-that-exhibit-graphic-design.

2 Dans le domaine de l'architecture, en particulier, un débat a récemment eu lieu à propos de l'exposition en tant que médium et de l'engagement dans les expositions. Voir, notamment, *Log*, n° 20 («Curating Architecture»), automne 2010, *Oase*, n° 88 («Exhibitions: Showing Producing and Architecture»), 2102, et le e-journal *MediaTropes*, III(2), 2012, www.mediatropes.com. Voir aussi Roberto Gigliotti (dir.), *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation through Exhibition*, Göttingen, Spector Books, 2015.

3 Ce projet comprend la production d'un blog, l'organisation d'une conférence internationale en 2012, et la publication issue de cette conférence. Consulter le site <https://pro2.unibz.it/projects/blogs/camuffo-exhibiting-curating/> et le livre, sous la direction de Giorgio Camuffo et Maddalena Dalla Mura, *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, Bolzano, *bu,press*, 2013.

4 Voir *idem*, p. 8-35.

Rhétorique de l’extension du domaine du graphisme: design autoproduit, graphisme d’auteur et pratique critique

«Graphic Design in the White Cube» (2006) marque un moment important dans la relation des graphistes à la galerie. Cette exposition, dont le commissaire était Peter Bil’ak, était présentée à la Moravská galerie, à Brno, à l’occasion de la Biennale internationale de design graphique⁵. Bil’ak, qui, quelques années plus tôt, avait déjà organisé au même endroit une rétrospective consacrée au design graphique néerlandais, choisit cette fois d’éviter une forme conventionnelle de présentation: «Au lieu de faire venir les œuvres de l’extérieur, fabriquons-les pour la galerie.» Il avait donc décidé d’inviter des designers à concevoir une affiche originale pour annoncer l’exposition. Les affiches apparaissaient dans la ville pour annoncer l’événement (c’est du moins ce qui est généralement rapporté), pendant que les visiteurs de la galerie de l’exposition pouvaient découvrir les documents du processus de design ayant mené aux affiches. Malgré cette avancée dans l’exploration de l’exposition en tant que forme, et sa tentative d’établir un lien entre le monde de la rue et la galerie, les images de l’exposition (toujours disponibles en ligne) montrent que la présentation finale était loin d’être séduisante. On peut toutefois arguer que la valeur du projet de Bil’ak réside moins dans l’exposition elle-même que dans le débat généré par et autour de celle-ci. Pour expliquer son raisonnement en tant que commissaire, il l’a en fait contextualisé au sein d’un groupe de designers graphiques qui considéraient que leur pratique représentait plus qu’un service fourni à un client ou que la résolution de problèmes techniques; plus récemment, on constate une évolution dans l’approche de nombre de designers, lesquels, à l’instar de ceux invités à participer à l’exposition, incluent dans leur pratique quotidienne la conception de projets autoproduits ainsi que diverses activités telles que: «écrire, organiser, conceptualiser, réfléchir», et exposer.

Giorgio Camuffo et Maddalena Dalla Mura, *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, Bolzano, buypress, 2013.



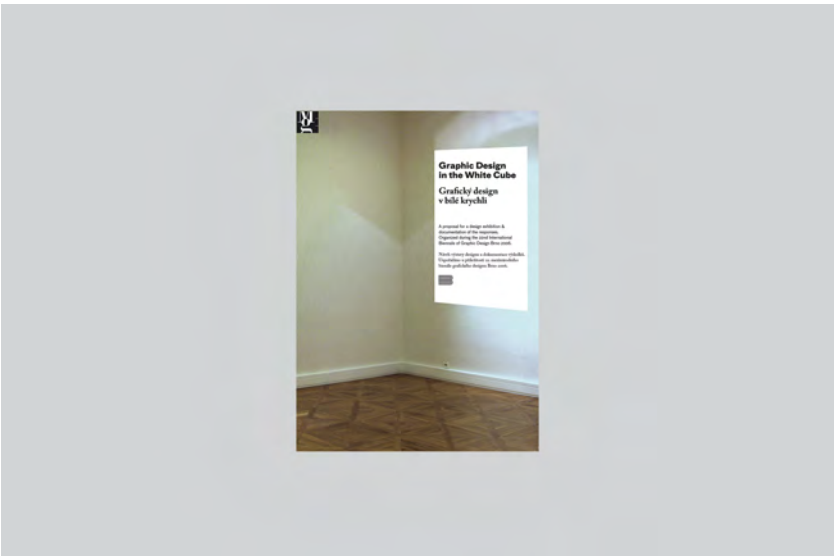
5 Voir Peter Bil’ak, *Graphic Design in the White Cube*, Brno, Moravská galerie, 2006, et le site www.peterbilak.com/graphic_design_in_the_white_cube/. La démarche curatoriale de Bil’ak était disponible en ligne dans sa Typothèque.

En effet, certains graphistes ont exploré des zones plus vastes d’autonomie, de contrôle et d’agencement dans les modes de production et de médiation de leur travail et, comme l’a aussi souligné Bil’ak, le fait qu’ils opèrent dans un entre-deux, dans les limbes, dans une zone située à la croisée du graphisme, de l’art et de la production culturelle, a contribué à brouiller les lignes entre le graphisme et le contexte dans lequel il est censé opérer. Avec des projets et installations tels que ceux référencés dans l’essai de Bil’ak – ceux d’Experimental Jetset, de Stuart Bailey, de Dexter Sinister et de M/M Paris –, d’autres projets réalisés à la même période, dont une exposition présentée à la Biennale de Brno, «From Mars⁶», par les graphistes tchèques Radim Peško et Adam Macháček, ont prouvé que les expositions offraient le cadre adéquat pour présenter des travaux graphiques autoproduits. Le texte de Bil’ak a contribué à rendre cette tendance plus apparente.

En 2006, un autre graphiste, Steven McCarthy, exposa lui aussi sa production graphique personnelle, mais dans le cadre spécifique du graphiste auteur⁷. Dans les années 1990, suite à l’émergence du statut de graphiste auteur et des débats qu’il engendra au sein de la communauté américaine du design graphique (en particulier après l’article de Michael Rock, «The Designer as Author⁸», en 1996), cette idée d’auteur suscita des réactions diverses – adhésions ou oppositions –, et révéla plusieurs groupes de graphistes qui cherchaient à expliquer leur travail en y incluant aussi bien l’art comme expression personnelle, que l’engagement politique et social et l’entrepreneuriat. En 1995 – soit un an avant la parution de l’article de Rock –, nourrissant un grand intérêt pour les différents rôles et modèles liés à la pratique du design, notamment dans le domaine de l’éducation, McCarthy avait lui-même co-organisé (avec Cristina de Almeida) une exposition collective intitulée «Designer as Author: Voices and Visions», dont l’objectif était de rendre compte des pratiques et des projets des designers qui présentaient un enjeu sémantique et un véritable contenu, au-delà de leurs qualités visuelles.

Dans les années qui suivirent, constatant que des expositions similaires étaient organisées aux États-Unis par des graphistes et des enseignants, qui, comme lui, offraient des plateformes pour présenter et développer des arguments à propos d’une variété de travaux de graphistes auteurs – livres d’artistes, poésie concrète, travaux personnels, projets politiquement engagés –, McCarthy en vint à penser que ces expositions, outre le fait qu’elles attiraient l’attention sur le travail

Peter Bil’ak, *Graphic Design in the White Cube*, Brno, Moravská galerie, 2006.



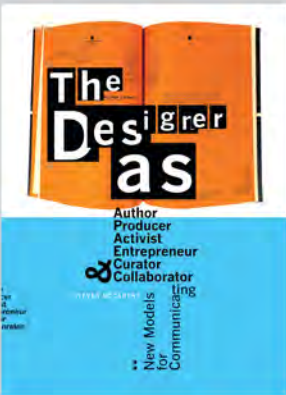
6 «From Mars: Self-Initiated Projects in Graphic Design», Moravská galerie, Brno, 2006.

7 Voir Steven McCarthy, «Curating as Meta-Design Authorship», *visual: design: scholarship, Journal of the Australian Graphic Design Association*, 2(2), 2006, p. 48-56. Voir aussi, du même auteur, «Designer-Authored Histories: Graphic Design at the Goldstein Museum of Design», *Design Issues*, 27(1), 2011, p. 7-20. Et, plus récemment, Steven McCarthy, *The Designer as Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator: New Models for Communicating*, Amsterdam, BIS Publishers, 2013.

8 Michael Rock, «The Designer as Author», *Eye*, n° 20, 1996; en ligne: www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author.

de différents auteurs, faisaient du commissaire lui-même une forme de méta-designer-auteur. On pourrait ainsi considérer que le commissaire-designer, qui crée le concept autour duquel les œuvres de l'exposition sont commandées ou rassemblées, est lui-même engagé dans une action d'auteur ; dans ce type d'expositions, les œuvres ont « moins d'importance que le concept de l'exposition, qui les supplante en faisant œuvre⁹ ». McCarthy oscille toutefois entre deux approches, l'une basée sur la différenciation, l'autre sur la démocratisation : d'un côté, il affirme qu'il s'agit d'un changement d'échelle et établit certaines hiérarchies, de l'autre, il l'inclut dans un processus plus large, moins hiérarchisé, comparable aux pratiques du *sampling* (extraire un élément d'un ensemble et le sortir de son contexte afin de le réutiliser), rendant les frontières poreuses entre le rôle de l'auteur et celui du commissaire.

Steven McCarthy, *The Designer as Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator: New Models for Communicating*, Amsterdam, BIS Publishers, 2013.



Selon McCarthy, le statut d'auteur tient avant tout en une approche ou en une attitude, et n'est lié à aucun médium¹⁰ ; l'activité curatoriale est simplement un modèle de communication parmi d'autres, au même titre que l'entreprenariat, la production ou l'engagement politique. Le commissariat d'exposition, selon lui, possède un domaine d'extension puisque sa fonction peut déborder du champ culturel et devenir politique, voire entrepreneuriale¹¹. Que les graphistes puissent exprimer leur propre point de vue sur le design dans le cadre discret des expositions peut certainement être considéré comme une extension du domaine des graphistes, mais affirmer que cette extension a une portée plus large est contestable. On pourrait même se demander si les expositions sont vraiment une extension de quelque chose ou si elles sont plutôt un refuge. Après tout, l'argument de l'auteur met toujours l'accent sur le sujet créateur, ses intentions et ses besoins. À cet égard, au-delà de l'affirmation de l'individu, McCarthy se concentre sur les moyens de faire évoluer une discipline, d'inspirer et de former de futurs designers, et associe les expositions collectives de design graphique aux besoins (récurrents) des graphistes : lieux et occasions de se réunir pour échanger sur leurs pratiques¹².

À la fin des années 2000 et au début de la décennie suivante, ces besoins poussèrent d'autres designers à exposer leurs travaux ; néanmoins, la notion d'auteur n'était pas la plus employée pour définir leur démarche. En Europe, en particulier, les graphistes – parmi lesquels une nouvelle génération de designers diplômés – qui souhaitaient repousser les limites de leur champ au-delà des pratiques conventionnelles

9 Voir McCarthy, «Curating as Meta-Design Authorship», art. cité, p. 8.

10 Consulter mon entretien avec McCarthy, 13 octobre 2013, «Graphic Design, Exhibition Concept and Curatorial Practices» ; en ligne : <https://pro2.unibz.it/projects/blogs/camuffo-exhibiting-curating/2013/11/16/the-designer-as-interview-with-steven-mccarthy/>.

11 Voir McCarthy, *The Designer as Author...*, op. cit., p. 214.

12 Voir l'introduction de Kenneth FitzGerald, «Adversary Thoughts», écrite pour l'exposition dont il assuré le commissariat et que McCarthy examine dans son analyse. FitzGerald reconnaît que la présentation de ce type de design graphique dans le cadre d'une galerie peut être problématique, étant donné que le «pouvoir du graphisme réside dans son accessibilité. L'exposer dans une galerie, c'est réclamer pour lui le statut d'art» et risquer de le présenter comme un «objet esthétique de contemplation». Néanmoins, selon lui, le choix du lieu était plus une question pratique et restait secondaire par rapport à l'objectif principal du projet. Le texte est reproduit dans *Volume: Writings on Graphic Design, Music, Art, and Culture*, New York, Princeton Architectural Press, 2010, p. 23-27.

trouvèrent d'autres moyens, et spécialement la « pratique critique ». L'exposition qui a permis la circulation de ces termes dans le champ du design graphique est «Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design», organisée en 2007 par le graphiste américano-suisse Zak Kyes, dans le cadre de sa collaboration, en tant que directeur artistique, avec l'Architectural Association de Londres. Organisée dans le but d'examiner les points communs entre le graphisme et l'architecture – «l'architecture vue par le prisme du graphisme¹³» –, «Forms of Inquiry» s'est transformée en plateforme de discussion autour d'un ensemble de concepts vaguement associés à une pratique critique, soit le design en tant que domaine d'exploration, de questionnement et de recherches, le design critique, le design en tant que dispositif relationnel, le design interactif, le design autoproduit. Plusieurs descriptions de l'exposition et articles sont disponibles en ligne, et je ne vais donc pas ici détailler leur contenu¹⁴.

Je rappellerai simplement que cette exposition a voyagé dans diverses galeries européennes, et qu'elle accueillait une salle de lecture, des conférences et des publications, offrant ainsi aux designers invités des espaces de discussion avec des praticiens issus de champs voisins tels que l'art et l'architecture. Un moment crucial de cet événement fut son installation à Stockholm, dans le cadre de la programmation des Ateliers artistiques internationaux suédois (International Artists Studio Program in Sweden), sous le titre «Forum on Design and Critical Practice». Le séminaire qui se déroula pendant l'exposition donna lieu à une publication intitulée *The Reader*¹⁵.

13 Voir le site de l'exposition (<http://formsofinquiry.com/>) et son premier catalogue, Zak Kyes et Mark Owens (dir.), *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*, Londres, AA, 2007.

14 Voir, notamment : Alice Twemlow, «Some Questions about an Inquiry», *Design Observer*, 21 février 2008 ; en ligne : <https://designobserver.com/feature/some-questions-about-an-inquiry/6577>, et Rick Poynor, «Critical Omissions», *Print*, 1^{er} juin 2008 ; en ligne : http://www.printmag.com/Article/Observer_Critical_Omissions.

15 Magnus Ericson, Martin Frostner, Zak Kyes, Sara Teleman et Jonas Williamsson (dir.), *The Reader. Iaspis Forum on Design and Critical Practice*, Stockholm, Iaspis Forum, et Berlin, Sternberg Press, 2009.

16 Voir Mark Owens et Zak Kyes, «Forms of Agency», dans *The Reader*, op. cit., p. 314-351.

The Reader: Iaspis Forum on Design and Critical Practice, Stockholm, Iaspis Forum, et Berlin, Sternberg Press, 2009.



C'est dans ce cadre, en particulier, que l'organisation d'exposition en est venue à être considérée comme une forme de pratique critique. Dans une conversation avec Mark Owens publiée dans *The Reader*, Kyes souligne que l'exposition peut être un « espace de production et de zones de contact » et que «Forms of Inquiry», notamment, avait pour objectif de développer des « formes d'agencement non programmées » et « des chemins qui ne [menaient] pas forcément en territoire connu¹⁶ » – une approche qui correspond à l'idée de pratique critique comme questionnement ouvert. *Reader* propose des points de vue similaires sur l'exposition comme support pour développer des approches alternatives dans le domaine du design, générer des relations, faire évoluer les questions et les idées et susciter une analyse critique du design. La chercheuse et enseignante Ramia Mazé, dans son article

«Critical of What?», avance qu’exposer du design dans une galerie ne signifie pas seulement «parler du design», mais également «occuper intentionnellement un cadre afin de générer un autre genre de débat et de confronter le design à des idées, des perceptions et des réflexions différentes» ; elle ajoute que la formule «exposition plus publication plus événement¹⁷» peut être considérée comme une forme de pratique critique.

En 2009, l’idée selon laquelle exposer et assurer le commissariat d’une exposition était la manifestation d’une pratique élargie et critique d’un design cherchant à se redéfinir, séduisit le magazine *Graphic*, qui publia un numéro spécial intitulé «Ideas of Graphic Design Exhibition¹⁸», avec Na Kim, une graphiste sud-coréenne alors installée aux Pays-Bas, directrice artistique et éditrice. Ce numéro présentait douze expositions sur des designers et des artistes, organisées entre 2006 et 2009 par des designers et des commissaires indépendants et incarnant un courant «plus conceptuel» et une pratique capable d’opérer à travers différents médiums et supports, allant de la galerie à la page imprimée. Outre «Graphic Design in the White Cube», «Works from Mars» et «Forms of Inquiry», la revue évoquait aussi une sélection d’installations et de livres, comme *Modern Typography* (1992, 2004, 2009) de Robin Kinross, des travaux personnels de Min Choi, «Extended Caption (DDDG)» de Stuart Bailey, ainsi que des expositions collectives et la présentation des livres de Roma Publications issus des célèbres archives de Christoph Keller. Les designers interrogés par *Graphic* partagent en général les mêmes opinions quant aux possibilités qu’offrent les expositions pour établir des relations entre disciplines, œuvres et personnes, et pour élargir leurs projets à d’autres contextes et formes. Libérés du débat opposant le design à l’art, les interviewés se révèlent aussi plus à l’aise avec l’idée selon laquelle exposer et avoir une activité curatoriale font partie intégrante de leur pratique, certains choisissant toutefois de s’exprimer en tant que commissaire et d’autres simplement en tant que graphiste.

Graphic #11, «Ideas of Design Exhibition», Séoul, Propaganda Press, 2009.



17 Ramia Mazé, «Critical of What?», dans *The Reader*, op. cit., p. 378–397.

18 L’introduction de la déclaration est consultable à cette adresse <http://graphicmag.kr/index.php?/issues/11-ideas-of-design-exhibition/>.

Imaginer qu’une poignée de déclarations sur les expositions de graphisme critique puisse former une pensée cohérente serait certainement une erreur. Et le concept de «pratique critique», bien que largement répandu et popularisé, n’a jamais eu de réelle cohérence au sein de la communauté des graphistes, et n’a pas non plus évolué vers des modes de pratique ou de méthodologie convaincants. L’objectif de leurs prédécesseurs n’était pas celui-là¹⁹ et certains designers ont rejeté ces termes qui, selon eux, n’étaient pas nécessaires pour signifier que le design graphique avait toujours été «une discipline ouverte», selon les termes de James Goggin²⁰.

Comme pour le graphisme d’auteur, ces concepts ont révélé une nouvelle tendance. Mais on peut se demander si la déclaration qui accompagnait la mise en circulation de la notion de graphisme «critique» contenait un nouveau concept important. Comme certains auteurs l’ont déjà précisé, l’appel à développer de nouvelles approches critiques du design graphique, à créer des opportunités pour les mettre en œuvre, à trouver des lieux adéquats pour accueillir ces initiatives, n’innove en rien dans le champ du design, et les soi-disant graphistes «critiques» doivent beaucoup, entre autres, aux défenseurs du graphisme d’auteur de la précédente décennie²¹. Mais en même temps, comme l’a souligné Rick Poynor, les designers qui se réunissaient pour évoquer leurs pratiques critiques partageaient d’autres opinions à l’égard du graphisme d’auteur, préférant mettre en avant «leur rôle de participant et de collaborateur» plutôt que leur rôle d’auteur. Ils accordaient aussi plus de valeur au processus menant au produit fini qu’à ce dernier²², et ceci témoigne de leur compréhension de l’exposition en tant que médium – d’ailleurs une exploration ouverte basée sur l’échange qu’une question d’affirmation de soi et de différenciation ; moins de discours sur l’œuvre exposée elle-même que sur le processus conceptuel à l’origine de l’exposition (tout en maintenant, inutile de le préciser, un niveau de qualité de production plus élevé). Hormis quelques exceptions – Metahaven²³ me vient à l’esprit –, se servir de la galerie en tant que contexte pour explorer l’exposition en tant que forme restait une activité épisodique, et celle-ci n’a pas évolué vers une activité spécifique consacrée à la pratique critique, comparable, par exemple, à celles du «Design Critique» développées par Dunne et Raby. Quel que soit le contenu de leurs expositions, ce qui émergeait des arguments des designers graphiques révélait surtout un intérêt pour les opportunités offertes par les institutions dans lesquelles ils pourraient poursuivre leur travail et produire du design expérimental en étendant leurs projets à un médium différent. Les pratiques basées sur la réflexivité et l’auto-organisation dominaient.

Pendant quelques années, une approche plus personnelle de l’exposition en tant que forme – et l’idée de s’en servir pour produire un travail «critique» – sembla faire écho parmi les graphistes en Europe et aux États-Unis, ainsi que parmi les étudiants des universités qui défendaient une approche réflexive des pratiques du design, ainsi que l’atteste un certain nombre de projets de thèses et d’expositions d’étudiants diplômés²⁴. En 2011 par exemple, les étudiants titulaires d’une maîtrise en design graphique de la Rhode Island School of Design se posèrent la question suivante : «Comment exposer des objets graphiques dans une galerie?» Leur solution fut de concevoir un catalogue avec leurs travaux personnels et d’exposer son contenu. Comme ils l’expliquèrent : «L’exposition, c’est le catalogue, qui est lui aussi l’exposition. [...] L’exposition est composée d’éléments interdépendants et s’étend au-delà de l’espace de l’exposition en intégrant

19 Voir la réponse de Zak Kyes et Owens à l’article de Poynor, «Critical Omissions» (art. cité). En 2014, le phénomène du graphisme critique et ses faiblesses furent également commentés par Francisco Laranjo, dans «Critical Graphic Design: Critical of What?», *Design Observer*, 16 avril 2014 ; en ligne : <https://designobserver.com/feature/critical-graphic-design-critical-of-what/38416/>. Voir aussi Rick Poynor, «In a Critical Condition», *Print*, 6 octobre 2014 ; en ligne : <http://www.printmag.com/imprint/observer-in-a-critical-graphic-design-condition/>.

20 James Goggin, «Practice from Everyday Life» (2008), dans Andrew Blauvelt et Ellen Lupton (dir.), *Graphic Design Now in Production*, Minneapolis, Walker Art Center, 2011, p. 54–57.

21 En 2008, Steven McCarthy et Rick Poynor ont tous deux fait ce commentaire. McCarthy : «Une grande partie du fondement de la philosophie du graphisme critique réside dans des théories de graphisme d’auteur présentées il y a une décennie», en réponse à l’article d’Alice Twemlow, «Some Questions about an Inquiry», art. cité. Dans «Critical Omissions» (art. cité), Rick Poynor souligne que les graphistes critiques sont peu enclins à prendre en compte la relation de leurs prédécesseurs au statut de graphiste auteur et au design graphique critique dans le champ du design industriel.

22 Rick Poynor, «Critical Omissions», art. cité.

23 En 2009, l’équipe Metahaven avait utilisé le support de l’exposition pour présenter une ville-État imaginaire qui serait le résultat d’une fusion de deux villes, avec l’installation *Stadtstaat*, au Künstlerhaus, à Stuttgart, et au Casco, à Utrecht. Les années suivantes, les publications, expositions et présentations dans des musées permirent à Metahaven de développer des projets de recherche et de leur donner plus de visibilité.

24 Le graphiste, auteur et enseignant Rob Giampietro analyse le développement

la diffusion de celle-ci. L’œuvre reste inachevée tant qu’elle n’est pas mise en circulation.» L’exposition comme un exercice d’autopoïèse ?

Culture des pratiques curatoriales

Dans le domaine des pratiques curatoriales, un aspect singulier de la récente approche « critique » découlait de la collaboration quotidienne entre les graphistes et les acteurs de la médiation et de la production d’art. Ainsi que nous l’avons déjà mentionné, les designers qui s’impliquent davantage et de manière plus explicite dans les expositions appartiennent à une sous-communauté de praticiens dont le travail repose principalement sur la collaboration avec des institutions culturelles, des artistes et des commissaires. Le dialogue avec ces acteurs crée non seulement des frontières poreuses entre travailler sur une exposition et être à l’origine de celle-ci ²⁵, mais génère aussi des opportunités pour développer des projets curatoriaux ; cela signifie aussi partager des pratiques, des concepts, des références, et même un vocabulaire – un partage, néanmoins, dans lequel le cadre de l’art a davantage de poids que le cadre conventionnel du design. Deux expositions présentées en 2011 en sont un bon exemple, dans le sens où elles révèlent l’intégration de différentes approches du commissariat artistique aux expositions de design graphique.

La première, « Wide White Space », dont le commissariat était assuré par le designer graphique Jon Sueda, faisait partie d’une série, « The Way Beyond Art », initiée par le CCA Wattis Institute of Contemporary Art, à San Francisco, et visait à explorer le sujet du commissariat et de la conception d’exposition hors du champ des beaux-arts ²⁶. Afin de représenter les diverses intersections entre le graphisme et la conception d’exposition dans le champ de l’art, Sueda imagina une nouvelle scénographie pour les œuvres contemporaines existantes de graphistes dont les pratiques se caractérisaient par une « approche conceptuelle rigoureuse et historiquement inspirée ²⁷ ». Les œuvres étaient réparties en trois catégories: design d’identité visuelle pour les institutions ; collaborations entre graphistes, commissaires et artistes ; installations de graphistes auteurs. La tendance la plus récente dans les expositions de designers était également représentée par Julia Born, Experimental Jetset et Zak Kyes, et côtoyait des travaux plus classiques (et néanmoins innovants) au service de projets pour des institutions culturelles.

de programmes scolaires dans ce domaine et leur impact sur la culture du design graphique. Selon lui, les étudiants d’aujourd’hui se tournent de plus en plus vers « la pratique, à travers une réflexion sur soi », et la réflexivité ; une sorte d’autopoïèse qui englobe un éventail de travaux autoproduits, dont les expositions. Voir collectif, *Graphic Design: Now in Production*, Minneapolis, Walker Art Center, p. 212–221.

25 Voir aussi le travail de l’atelier Project Projects, tel que commenté par Prem Krishnamurthy dans « Re: Models », dans Camuffo et Dalla Mura (dir.), *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, op. cit., p. 86–101, et la contribution de l’équipe au catalogue de l’exposition, avec pour commissaire Jon Sueda (dir.), *Wide White Space*, San Francisco, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2012, p. 52–61.

26 Claire Fitzsimmons, « Making the Way Beyond Art » dans *idem*, p. 6.

27 <http://widewhitespace.net/info/>.

En tant que commissaire de l’exposition, Sueda n’a pas intégré ses propres pièces dans la sélection ; néanmoins, il a conservé ses rôles de directeur artistique et de graphiste. Malgré la fusion de ces deux rôles, Sueda a évité de mettre au même niveau le graphiste et le commissaire d’exposition – ainsi qu’il l’expliquait dans le catalogue de l’exposition et, plus tard, dans des interviews et conférences ²⁸. Tout en établissant un parallèle entre le commissaire et le graphiste – qui tous deux développent des concepts, analysent des œuvres et les exposent pour qu’elle fassent sens –, il estimait que son activité curatoriale était un travail distinct, qui comprenait diverses responsabilités dans le domaine de la pratique critique. Comme il l’a aussi expliqué ²⁹, sa collaboration avec Jens Hoffmann, alors directeur du Wattis, a influencé son approche de la conception d’exposition. Commissaire (avec une expérience dans le théâtre), Hoffmann considérait que la médiation et l’interprétation d’une œuvre d’art à travers la conception d’exposition étaient essentielles dans le travail curatorial ³⁰. Le commissariat d’exposition devenait alors un travail d’auteur. En prenant en compte une forme d’exposition d’œuvres d’art plus classique, et convaincu que la conception d’exposition nécessitait une réflexion engagée, Sueda développa un concept « d’exposition sur les expositions » en créant une nouvelle scénographie ³¹ pour les œuvres graphiques exposées. Pour prolonger ce questionnement, il organisa également d’autres événements, dont « Wider White Space », une série de conférences prononcées par l’équipe des programmes pour les étudiants en design du CCA, durant lesquelles on débattait des expositions d’art et de design actuelles et passées, ainsi qu’un cours dispensé par Sueda lui-même et qui engageait les étudiants à concevoir des expositions de graphisme contemporain ³². Sueda finit par développer un intérêt particulier pour le commissariat de design graphique et, tout en continuant prudemment à se qualifier d’amateur et non de commissaire, il organisa dans les années suivantes d’autres expositions visant à générer des débats sur le sujet, dont « Work from California », en 2012, à l’occasion de la Biennale de design graphique, à Brno, et « All Possible Futures », au centre culturel SOMArts, à San Francisco, en 2014.

Que l’histoire des expositions d’art et du commissariat d’exposition puisse fournir des références, des perspectives, et aider les graphistes à mieux comprendre le contexte de la galerie comme un moyen d’optimiser la médiation de leur travail, n’est pas en cause ici. Toutefois, on ne peut éviter de constater que cette histoire se concentre essentiellement sur des œuvres, des artistes et leurs intentions. Ce choix, qui a certainement eu de l’influence sur les expositions de design depuis le siècle passé, convient sans doute aux graphistes auteurs mais ne saurait représenter le graphisme de façon exhaustive, avec toutes ses qualités, notamment celles d’utilité publique. Il est intéressant de constater qu’Hoffmann, bien que centré sur la conception d’exposition d’art, pense que, pour explorer totalement le potentiel de l’exposition en tant que forme, les commissaires devraient aussi regarder au-delà du domaine des arts plastiques, vers d’autres systèmes d’exposition ³³. Les graphistes et les commissaires d’exposition de graphisme aussi, probablement.

J’aimerais maintenant examiner l’exposition « Zak Kyes Working With... », consacrée au travail de Zak Kyes, lequel avait, au départ, été présenté à la Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK), à Leipzig, après que Zak Kyes eut obtenu le prix Inform du design conceptuel. En collaboration avec Barbara Steiner, alors directrice de GfZK, Kyes conçut l’exposition non comme une présentation de ses œuvres personnelles passées, mais davantage comme une occasion de faire connaître

28 Voir « Wide Open Spaces », dans Jon Sueda (dir.), *Wide White Space*, op. cit., p. 10–14, et sa contribution à « The Great Wide Open: When Graphic Design Meets Space » (dans *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, op. cit., p. 110–125), dans lequel il analyse son implication dans le commissariat et l’exposition de design graphique.

29 Jon Sueda, « The Great Wide Open », art. cité, p. 112–114.

30 Voir Jens Hoffmann, « A Plea for Exhibitions », *Mousse*, n° 24, été 2010 ; en ligne : <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-plea-for-exhibitions-2010/>, et les remarques de Jens Hoffmann et Maria Lind dans « To Show or Not To Show », *Mousse*, n° 31, septembre 2012 ; en ligne : <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>. Sur le commissariat d’exposition traditionnel et ses récents courants, voir Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012.

31 Jon Sueda, « The Great Wide Open », art. cité, p. 117.

32 Ces initiatives sont aussi documentées dans *Wide White Space* (op. cit.). Les conférences comprenaient une analyse critique de l’histoire de l’exposition de design graphique – l’analyse d’Emily McVarish sur Lissitsky et sa création de situations interactives visant à impliquer le spectateur, une discussion sur les expositions de graphisme dans un cadre scolaire –, les commentaires de Rachel Berger sur l’évolution des tendances au sein du programme de maîtrise en exposition de design graphique de Yale depuis les années 1980, et des réflexions plus personnelles, du point de vue des designers, sur le sens de l’exposition (MacFadden & Thorpe) et sur la dimension physique et sociale de l’exposition de design graphique, à l’intérieur et à l’extérieur des galeries (Eric Heiman). *Wide White Space* comprend aussi un texte de Project Projects, « Close Encounters », qui explore le thème graphisme d’exposition/exposition de graphisme.

The Way Beyond Art, Wide White Space, San Francisco, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2011.



ses collaborations, reflet de ses pratiques quotidiennes. Sous sa direction, un réseau d’amis, d’artistes, d’architectes, de critiques et de designers conçut et réalisa tous les éléments de l’exposition, dont la structure de l’installation, les affiches et le catalogue, qui contenait des essais originaux³⁴. Le concept de l’exposition exprimait clairement l’intérêt que Kyes portait aux nouvelles pratiques curatoriales, déjà présent dans «Forms of Inquiry», ainsi que dans ses collaborations avec des commissaires et artistes³⁵. Si une nouvelle forme d’activité curatoriale a émergé dans les années 1990, elle a depuis été explorée par divers commissaires en tant que cadre transdisciplinaire et support pour des pratiques de production culturelle allant au-delà de la conception d’exposition et pouvant aussi fonctionner au-delà de l’œuvre et de l’art³⁶. S’inspirant des pratiques de l’art conceptuel de la fin du xx^e siècle – comme l’approche de la postproduction par certains artistes contemporains –, le but du commissariat devint alors – pour des commissaires comme Maria Lind – un moyen de travailler et d’éduquer permettant d’intégrer un aspect discursif et performatif ainsi que différentes formes et médiations telles que conférences, discours critique, édition de publications. Axée sur la collaboration et le collectif, cette approche du commissariat crée aussi des porosités entre la création d’art et sa présentation, entre la notion d’auteur et celle d’autorité, entre artistes et commissaires. À cet égard, «Zak Kyes Working With...» s’intègre parfaitement dans le cadre de cette approche.

Zak Kyes Working With..., Berlin, Sternberg Press, 2012.



Il est important de relever que plusieurs textes présentés dans les publications accompagnant l’exposition n’associent pas le travail de Kyes à celui d’un graphiste conventionnel mais plutôt à une forme de production culturelle critique avec un prolongement dépassant la dichotomie entre graphisme et art. Dans un texte intitulé «It’s the Economy Stupid!», Barbara Steiner soulève les problématiques liées aux difficultés économiques qui, aujourd’hui, au lieu de séparer, réunissent les pratiques des artistes et celles des graphistes. L’architecte Markus Miessen questionne sa relation avec Kyes dans le cadre d’une «inimitié amicale», sur une proposition de Chantal Mouffe – une théoricienne dont les idées conviennent aux partisans des pratiques critiques, et qui a notamment inspiré Maria Lind dans sa définition de la notion de commissariat. Lind y a elle-même contribué avec le texte «Sliding Collaboration», dans lequel elle examine le concept de «Zak Kyes Working With...» par rapport à la rhétorique de collaboration qui envahit le monde de l’art

33 Voir Jens Hoffmann, «A Plea for Exhibitions», art. cité.

34 Voir Zak Kyes Working With..., Berlin, Sternberg Press, 2012.

35 Voir, par exemple, sa contribution au «Cosey Complexe» (commissariat Maria Fusco), ICA, Londres, 2010.

36 Voir Maria Lind (dir.), Performing the Curatorial Within and Beyond Art, Berlin, Sternberg Press, 2012. Hoffmann et Lind y examinent les différences entre la réalisation d’une exposition et la conception de celle-ci dans «To Show or Not To Show». Une introduction utile aux principaux concepts du travail curatorial peut être consultée à cette adresse: <http://tranzit.org/curatorial-dictionary/index.php/dictionary/curatorial/>.

depuis les années 1990, et conclut que la démarche de Kyes ne tombe pas dans cette rhétorique. Même le graphiste Andrew Blauvelt, dans son essai «Exhibit A: The Exhibitionary Apparatus», contextualise le travail de Kyes moins dans l’histoire du design graphique que dans celle des expositions d’art. En attirant l’attention sur «le dispositif qui structure n’importe quelle exposition afin de la rendre intelligible ou visible» (dispositif qui intègre toutes sortes de pièces: thèses, communiqués de presse, affiches publicitaires, signalétique, installations de design, design de livres), Andrew Blauvelt ne met pas l’accent sur le travail ordinaire des graphistes au service d’un projet d’exposition, mais sur le travail d’un ensemble d’artistes ou de designers (il n’établit pas vraiment de distinction entre les deux) dont l’approche conceptuelle vise aussi à intégrer les spectateurs dans le dispositif de l’exposition.

Dans ce cadre, Kyes, avec Dexter Sinister et Peter Bil’ak, figure aux côtés d’artistes de l’avant-garde telles que Lissitsky ou Duchamp, et son travail évoque la pratique radicale de l’Independent Group, d’artistes d’art conceptuel comme Hans Haacke, ou d’art contemporain tel Tino Sehgal³⁷.

Alors, comment doit-on considérer «Zak Kyes Working With...»? S’agit-il d’une exposition de design graphique ou d’une exposition sur le design graphique? Le cas échéant, qui sont les auteurs, et quelles sont leurs créations? L’objectif du projet était de présenter «le graphisme contemporain comme une pratique servant de médiateur à d’autres disciplines, lesquelles servent aussi de médiateur au graphisme³⁸».

En tant que commissaire d’une exposition collective de design graphique, Sueda n’a pas exposé ses œuvres, tout en conservant son rôle de graphiste d’exposition. En tant que sujet d’exposition, Kyes a décidé de ne pas présenter ses propres travaux graphiques mais d’inviter d’autres praticiens, dont des graphistes, à concevoir et à réaliser tous les éléments graphiques de l’exposition, et d’être ainsi exposé à travers leur collaboration. À cet égard, Kyes a aussi utilisé un geste conceptuel, et son approche est conforme à celle du commissariat d’exposition contemporain. Mais faut-il questionner l’exposition dans le contexte des débats sur les pratiques curatoriales? On peut constater que, tout en transformant son exposition en projet collaboratif et performatif, Kyes s’est aussi distingué: l’exposition est bien «l’acte de graphisme» de son commissaire ou auteur. La question du commissaire auteur a été autant débattue dans le domaine du commissariat d’exposition que dans celui du graphisme, et le statut d’auteur a été diversement interprété, générant l’adhésion ou l’opposition. L’approche du commissariat d’exposition évoquée plus haut a été mise en avant comme une réaction à la prééminence de la voix du commissaire sur celle de l’artiste et à la division établie entre l’artiste et le commissaire.

Il y a presque une décennie, dans son texte «Practice from Everyday Life», James Goggin faisait référence au lien que les graphistes novateurs – définis comme aimant les aspects plus conceptuels et intangibles de leur travail et les activités n’appartenant pas au champ du graphisme, comme le commissariat d’exposition, l’écriture, l’édition – ont tendance à établir avec l’art et le secteur culturel³⁹. Goggin reconnaît en partie la critique qui voit cette relation comme un «genre de ghetto dans lequel [...] une influence positive ne peut avoir qu’une portée réduite sur la société». Il démystifie également cet argument, suggérant que la relation à l’art ne dépend pas seulement du choix esthétique ou éthique des graphistes, mais aussi d’un manque d’options, dû au fait que les clients dans le domaine de l’art, «semblent apparemment les seuls à vouloir encore confier des projets à des designers indépendants ou à de petits

37 Andrew Blauvelt, «Exhibit A», dans Zak Kyes Working With..., op. cit., p. 223-240.

38 Zak Kyes et Albe Steiner, préface de Zak Kyes Working With..., op. cit., p. 7.

39 James Goggin, «Practice from Everyday Life», art. cité.

ateliers» (je précise juste que le terme «petit atelier» ne convient pas à celui de Zak Group). Le discours récurrent sur le domaine d’extension du graphisme, sur ses pratiques et perspectives, a souvent associé la pratique critique à la nouveauté et à l’exceptionnalité en l’opposant à des pratiques plus classiques. Goggin, comme d’autres graphistes avant lui, se focalise sur «la perspective du graphiste en tant que praticien». Tout en reconnaissant que des concepts pluridisciplinaires peuvent générer de nouveaux points de vue, il avertit aussi que «le vocabulaire particulier de nouveaux mouvements et courants peut parfois conduire à une forme restrictive de catégorisation», qui ne «témoigne pas des activités et contextes propres au graphisme, mais d’idées préconçues et de catégorisations». Adoptant la perspective du praticien, Goggin affirme que le graphisme est et a toujours été une «pratique intrinsèquement multidisciplinaire», permettant ainsi au designer de «brouiller les frontières pour s’adresser à un public plus large», et «d’infiltrer d’autres disciplines afin d’utiliser leurs systèmes lorsque cela est pertinent».

Plus simplement dit: se renseigner sur les besoins, idées, modes et vocabulaire des champs dans lesquels ils ont l’intention d’opérer est une pratique normale ainsi qu’une stratégie pour les graphistes. Quant à la relation au monde de l’art, savoir si la proximité avec ce champ est un signe d’autonomie ou indique au contraire une tendance à se laisser infiltrer par les praticiens d’une autre discipline et à se rallier à leurs arguments, reste une question ouverte.

Invitation à l’histoire et à la critique

L’intérêt manifesté par certains graphistes, au début de ce millénaire, pour l’activité curatoriale et les expositions, n’était pas nouveau. Si la discipline du graphisme s’est principalement développée en dehors des galeries, les expositions ont aussi contribué à créer un processus critique plus large d’affirmation et d’institutionnalisation du graphisme. Depuis les portfolios exposés dans les écoles de design graphique en passant par les expositions organisées par des associations professionnelles, les événements comprenant un jury (comme la Biennale de Brno ou le Festival international de l’affiche et du graphisme de Chaumont) et jusqu’aux expositions monographiques et collectives présentées dans les musées, les expositions ont servi à promouvoir la profession, à établir des règles, des postures individuelles et collectives, et à maintenir des références et une communauté. Elles ont certainement aidé à sortir les graphistes d’une existence fantomatique, d’un entre-deux, en leur donnant plus de visibilité. Mais elles ont aussi donné lieu à quelque chose qui ne relevait pas de la validation professionnelle: elles ont été considérées par les designers comme des espaces alternatifs permettant d’échapper à leur travail routinier et aux opinions plus conventionnelles sur leur pratique, des espaces consacrés à la réflexivité et où poursuivre une trajectoire plus personnelle était possible. Parfois, le contexte de l’art fournit ce genre d’espace, parfois les graphistes le créent eux-mêmes. Pour ne citer que deux exemples, en Italie, en 1972, le célèbre designer graphique Albe Steiner, à qui l’on avait commandé l’identité visuelle de la 36^e Biennale de Venise, avait eu l’occasion d’y organiser l’exposition «Grafica Sperimentale per la Stampa», qui visait à souligner, à travers la pratique expérimentale de soixante-dix graphistes internationaux, le rôle du graphisme d’utilité publique, au-delà de la commande nécessaire à la communication visuelle d’un client. En 1984, partageant un point de vue similaire sur leur rôle social et culturel, un groupe de designers graphiques organisa une exposition collective et une

conférence, «Prima Biennale della Grafica di Pubblica Utilità», afin de débattre de leur mission civique auprès des institutions publiques. Ces mouvements et implications ont poussé les graphistes – ainsi que les historiens – à reconsidérer les travaux de leurs prédécesseurs pour éventuellement tirer les fils pertinents de l’histoire de cette discipline.

Ce rapport à l’exposition a néanmoins été marqué par un changement dans la manière dont les graphistes ont affirmé que concevoir et exposer des œuvres graphiques – et pas simplement du graphisme – faisait aussi partie de leur pratique. Cette tendance est le reflet d’un concept en développement dans le champ du graphisme ainsi qu’un phénomène localisé. Prenons, par exemple, le travail des designers dans le domaine de l’art et de la culture. Que cet exemple ait contribué à chasser en partie les idées préconçues sur l’exposition en tant que contexte, et permis aux designers de prendre conscience de l’exposition en tant que médium, est une bonne chose. En même temps, l’accent mis sur les aspects conceptuels du travail curatorial et sur le modèle de l’exposition d’art risque de limiter la compréhension du designer et son exploration du potentiel de l’exposition. À cet égard, un peu d’histoire peut certainement corriger cette myopie. Je suis convaincue qu’une réévaluation de l’histoire des expositions de design graphique – à travers leurs manifestations créatives, informatives, immersives et constructives, et, en effet, en tant que formes de design graphique – pourrait doter les graphistes d’une boîte à outils plus grande et d’un ensemble de perspectives pour considérer l’exposition comme un médium de communication particulier, allant au-delà la présentation d’œuvres d’art et au-delà des murs blancs d’une galerie. C’est à cette histoire de collaborations multidisciplinaires que des graphistes et des designers ont contribué. La question de l’exposition du design graphique constitue, je pense, un territoire suffisamment grand pour accueillir les ambitions toujours plus nombreuses des designers.

Pour finir, l’engagement des designers graphiques dans l’activité curatoriale est une invitation au débat. L’exploration de pratiques critiques à travers une approche réflexive ne diminue pas la nécessité d’une analyse critique, bien au contraire. Leur travail auto-analytique, leur auto-organisation et la contribution d’auteurs qui adhèrent à leur démarche risquent de les confiner dans un discours autoréférentiel répétitif, à moins qu’ils ne soient confrontés à une analyse perspicace et pertinente, capable d’examiner et de contextualiser toutes les facettes du domaine d’extension de leur travail. Comme Rick Poynor l’a déjà souligné il y a quelques années: «Comment les designers [et, j’ajouterais: les étudiants] vont-ils pouvoir devenir critiques de leur travail s’ils ne sont pas eux-mêmes exposés à une pensée critique sur le design, ambitieuse et stimulante intellectuellement⁴⁰?» Si l’engagement des designers dans l’exposition du design graphique se poursuit, ce que j’espère, comment va-t-il se développer sans un solide apport critique?

Les croisements entre le graphisme et le contexte de l’exposition constituent un territoire certainement plus vaste que le phénomène dépeint dans les paragraphes de cet article, un territoire habité par plusieurs acteurs qui ne sont pas tous des graphistes. La compréhension de la contribution spécifique des graphistes à ce champ dépendra autant d’eux que des historiens, critiques et commissaires pour en rendre compte et en débattre.

40 Voir Rick Poynor, «Where are the Design Critics?», *Design Observer*, 25 septembre 2005; en ligne: <https://designobserver.com/feature/where-are-the-design-critics/3767>.

Lise Brosseau

Diplômée de l'École supérieure d'art et design Grenoble-Valence, option Design Graphique, Lise Brosseau mène, depuis janvier 2016, une recherche doctorale en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Marie-Sylvie Poli et Annick Lantenois. La thèse qu'elle rédige fait l'objet d'une convention entre l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et l'Ésad de Valence. Elle s'appuie sur les analyses d'expositions de design graphique récentes et sur les entretiens avec leurs designers/curateurs, pour interroger les effets des modalités d'énonciation sur les pratiques culturelles d'inscription et de transmission des discours du design graphique. Son intérêt pour cette question a certainement été influencé par son expérience au Festival international de l'affiche et du graphisme de Chaumont, où elle a travaillé en 2013 et 2014, auprès du directeur artistique Étienne Hervy. En novembre 2017, dans le cadre de son doctorat et de l'unité de recherche «Il n'y a pas de savoirs sans transmission», elle a organisé la journée d'étude «Ni l'un, ni l'autre/les deux à la fois», qui abordait l'histoire et les enjeux des pratiques curatoriales des designers graphiques à travers les interventions croisées de théoriciens et de praticiens.

Notes sur les pratiques curatoriales des designers graphiques

Si des designers graphiques se sont impliqués dans les questions de mise en exposition de leurs travaux dès les années 1970, c'est au tournant du ^{xxi}e siècle qu'une génération de praticiens s'est emparée des enjeux de l'exposition du design graphique.

En 2001, dans un article¹ pour le magazine *Dot Dot Dot* qu'il a cofondé avec Stuart Bailey, Peter Bil'ak, designer/typographe, s'appuyait sur l'exemple du «Museum of the Ordinary» (1998) pour avancer l'idée qu'une entière compréhension du design graphique – et de ses productions – reposerait sur la connaissance de son milieu historique, social et économique. Ce projet, initié par Michael Rock et Susan Sellers, qui consistait en une collection extensive d'objets laissés dans leurs contextes d'origine, en une transposition des marqueurs institutionnels des musées dans les rues de Manhattan, et qui avait occasionné la rédaction d'un texte manifeste² par les deux designers, ouvrait en effet une réflexion sur les modalités de présentation des travaux de design. Cinq ans plus tard, dans le cadre de la 22^e Biennale internationale de design graphique de Brno (République tchèque), Bil'ak proposait, à la Moravská galerie, l'exposition «Graphic Design in the White Cube» (2006) où il développait cette idée d'un design graphique qui s'observerait à travers ses conditions initiales d'énonciation. Afin d'échapper à la problématique récurrente d'objets déplacés, extraits du contexte (commercial, culturel, historique) et de la fonction pour lesquels ils ont été pensés, il invita une vingtaine de designers graphiques à produire les affiches de l'exposition à laquelle ils devaient participer. Ces affiches fonctionnaient sur deux niveaux: dans les rues de la ville, afin de promouvoir l'événement, en même temps que dans l'espace de galerie, en tant que contenu de l'exposition, au sein d'un accrochage qui intégrait les esquisses et diverses recherches ou références ayant participé à la conception des images. Le principe de commande permettait de présenter des productions inédites qui revendiquaient pour seul contexte l'espace d'annonce et le lieu même de l'exposition. Celui-ci étant considéré, par le designer/curateur, comme nécessaire à la lecture et à la compréhension des projets, pour indiquer au public comment les regarder. L'approche contextuelle de Peter Bil'ak pourrait d'ailleurs trouver un écho dans l'autre signification du terme «exposition» qui, dans le vocabulaire de la dramaturgie classique, désigne le début d'une pièce de théâtre, où le spectateur est mis au courant d'un passé dont la connaissance est nécessaire, de la situation dans laquelle se trouvent les personnages au moment où il les rencontre³.

De l'espace et du temps entre ces deux propositions curatoriales, c'est tout un courant de pensée qui semble s'être affirmé, et l'essai rédigé par Bil'ak pour accompagner la mise en place et la lecture du protocole de «Graphic Design in the White Cube» constitue le meilleur témoignage de ce point de vue. Ce qui était pour Rock et Sellers une remise en cause du discours interprétatif à l'œuvre dans les musées, puis un questionnement sur le statut d'objets fixes, physiques, et sur celui de leurs auteurs, était désormais un lieu pour envisager le design graphique davantage comme une activité (intellectuelle), un mouvement ou un procédé: «Il s'agit de toute évidence d'une stratégie dangereuse de serpent-qui-se-mord-la-queue, mais la nature autoréférentielle de la demande permet de mettre en lumière les mécanismes d'un processus de travail invisible autrement⁴.»

Ce texte, encore régulièrement cité aujourd'hui lorsqu'il s'agit de traiter des relations entre le design graphique et l'exposition, a offert, au gré de références multiples, une réflexion – certainement incomplète mais fondatrice – sur le statut de travaux auto-initiés, sur ce qui définirait le design dans son rapport à la commande, en tant que processus, sur

1 Peter Bil'ak, «Underdesign, Overdesign and Redesign», *Dot Dot Dot*, n° 2, 2001; en ligne: www.ico-d.org/connect/features/post/39.php (consulté le 5 janvier 2018).

2 Michael Rock, Susan Sellers, «Museum of the Ordinary», *Eye*, n° 28, 1998; également publié dans Jan van Toorn, *Design Beyond Design: Critical Reflection and the Practice of Visual Communication*, Maastricht, Jan van Eyck Academie Editions, 1998.

3 Aussi appelé «protase». Voir Étienne Souriau, Anne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

4 «This is obviously a dangerous snake-eating-its-own-tail strategy, yet the self-referential nature of the brief makes it possible to illustrate otherwise invisible mechanics of the work process», Peter Bil'ak, *Graphic Design in the White Cube*, Brno, Moravská galerie, 2006, p. 8; en ligne: www.typosheque.com/articles/graphic_design_in_the_white_cube (consulté le 5 janvier 2018).

sa quête de reconnaissance, ses velléités d’autonomie, et sur des dispositifs autoréflexifs. Il préfigurait un intérêt des praticiens pour des approches conceptuelles, à portée critique, et traduisait un rapport nouveau du design graphique à lui-même, qui aurait pour centre les processus de conception et, par conséquent, l’expérimentation, l’enquête ou la recherche. Il prolongeait surtout directement le raisonnement engagé par Michael Rock dans un autre texte influent. Car, deux années avant son projet de musée dans le centre-ville de New York, le designer et critique américain livrait, avec l’article «The Designer as Author», une analyse remarquable de la notion d’auteur et de son application potentielle aux pratiques et aux théories du design graphique. Une réflexion qu’il concluait ainsi: «[...] pour le spectateur comme pour le critique, la préoccupation première n’est pas *qui* l’a fait, mais plutôt *ce que* cela fait et *comment* cela fait⁵.» Ce postulat, qui soulignait donc la fonction et l’interprétation (ou la réception) comme des caractéristiques importantes du design, s’est élaboré de pair avec un débat collectif sur le statut des travaux réalisés par des designers en dehors des habituelles situations de commande. De manière significative, on se rappelle en outre que, simultanément à la proposition de Bil’ak, la Moravská galerie accueillait – toujours dans le cadre de la biennale de Brno – «From Mars: Self-Initiated Projects in Graphic Design», une exposition conçue par les designers Adam Macháček et Radim Peško, qui rassemblait, à la manière d’un cabinet de curiosités, une sélection de productions auto-initiées par des designers graphiques.

En fait, l’année 2006, avec «Graphic Design in the White Cube» et «From Mars», a non seulement ouvert la voie à une série d’expositions autoréflexives, mais a plus fortement marqué le moment où les constats de l’effet et des potentialités de l’exposition sur les productions du design graphique furent explicitement formulés, par les designers eux-mêmes. Telle est du moins l’observation que l’on peut effectuer en relisant les textes qu’ils ont publiés à cette période⁶.

Alors que les problématiques soulevées par l’exposition du design graphique sont énoncées, les réponses se construisent au regard des outils des designers, et en consigne une appropriation du dispositif d’exposition.

À la période où des praticiens ont explicité les rapports à, et les possibilités de, l’exposition de leur champ, une particularité des expositions consacrées au design graphique reste à relever. Elle tient dans un paradoxe que le designer, curateur et critique américain Andrew Blauvelt entrevoyait déjà en 2012 dans un texte rédigé à l’occasion du catalogue de l’exposition «Zak Kyes Working With...» (2010-2013). Au cours de cet essai, celui qui est aujourd’hui directeur du Cranbrook Art Museum (Michigan) avançait l’idée d’*exhibitionary apparatus*⁷ pour décrire «[...] le système de supports qui accompagne toute exposition, qui permet de la rendre intelligible ou visible, et qui à la fois précède et suit l’événement lui-même⁸». Un concept qui peut notamment rassembler le propos et les différents argumentaires ou récits d’une exposition, les communiqués de presse, la documentation, tous les textes et autres guides de visite, jusqu’à l’éclairage, au mobilier et à la signalétique, en passant par les affiches, les invitations et le catalogue. À cet égard, et en admettant que le design graphique contribue à l’écriture de l’ordre visuel et sémantique propre à la conception de toute exposition, dans le cas d’événements lui étant consacrés, celui-ci pourrait constituer tout à la fois le support et le sujet d’un propos curatorial. C’est en tout cas l’hypothèse vers laquelle semblait nous guider, plus récemment,

5 «[...] the primary concern of both the viewer and the critic is not who made it, but rather what it does and how it does it», Michael Rock, «The Designer as Author», *Eye*, n° 20, 1996; en ligne: www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author (consulté le 12 janvier 2018).

6 Un constat qu’esquissaient déjà Giorgio Camuffo et Maddalena Dalla Mura dans la publication des actes du colloque qu’ils avaient organisé en 2012 à l’Université de Bozen-Bolzano. Voir Giorgio Camuffo et Maddalena Dalla Mura, «Graphic Design, Exhibiting, Curating: Keeping Track of a Shifting Relationship», dans *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, Bolzano, bu,press, 2013, p. 8-35.

7 Une expression que l’on pourrait traduire par «appareil» ou «dispositif d’exposition».

8 «[...] the support system that surrounds any exhibition, making it intelligible or visible, and it both precedes and succeeds the actual show itself», Andrew Blauvelt, «The Exhibit A: The Exhibitionary Apparatus», dans *Zak Kyes Working With...*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 230.

la chercheuse Clémence Imbert avec son fameux article, «Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain⁹». Cette réflexion, qui entendait le concept de dispositif, suivant les théories de Michel Foucault¹⁰, comme une organisation, une structure faisant autorité pour encadrer le comportement physique et mental d’un lecteur/visiteur, démontrait que le design et l’exposition, dans leurs fonctionnements respectifs, peuvent être assimilés à «ce réseau que l’on établit entre les éléments¹¹». Elle soulignait ainsi la tautologie des rapports d’inclusions d’un dispositif dans un autre lors d’expositions dédiées au design graphique, et faisait émerger plusieurs cas de figure quant à la façon dont ils peuvent se confondre ou se répondre.

Dans les propositions curatoriales initiées par des designers graphiques, ce paradoxe a pu être vérifié et s’est traduit en une exploitation du vocabulaire et des potentialités de l’exposition comme supports d’expérimentations, de prolongements des activités du design. Plusieurs exemples remarquables qui recouvrent la période évoquée plus tôt – du tournant des années 2000 jusqu’à nos jours – reflètent cette orientation d’appropriation des éléments qui matérialisent visuellement le discours d’une exposition. Les pages de Julia Born à la Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Allemagne), avec «Title of the Show» (2009), les différentes collaborations mises en scène dans la conception de l’exposition «Zak Kyes Working With...» comme reflet de la pratique quotidienne du designer, Jon Sueda et l’activation de projets auto-initiés ou simplement jamais concrétisés durant «All Possible Futures» (2014), ont tracé le mouvement au sein duquel les acteurs d’un champ se sont appliqués à investir les formes signifiantes inhérentes à l’exposition, pour questionner des formes qui le sont tout autant, celles du design graphique.

9 Clémence Imbert, «Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain», *Marges*, n° 20, 2015, p. 86-99. Clémence Imbert, également auteur dans ce numéro de *Graphisme en France*, a soutenu en septembre 2017, à l’Université Paris 8, une thèse qui interrogeait un siècle d’expositions de design graphique dans les musées d’art moderne de Paris, New York et Amsterdam.

10 Michel Foucault, «Le Jeu de Michel Foucault», dans *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 298-329.

11 *Ibid.*, p. 299.

12 Après dix ans et vingt numéros, la publication de *Dot Dot Dot* s’est achevée en 2010. Elle se prolonge aujourd’hui avec *The Serving Library* (www.servinglibrary.org/), un autre projet éditorial porté par Dexter Sinister (Stuart Bailey et David Reinfurt).



Au même moment, «Extended Caption (DDDG)» (2009), présentée au Culturgest de Porto, s’imposait comme l’exposition du renversement des rapports entre les objets et leurs commentaires. Elle appartenait à une série d’événements ponctuels, organisés par les designers/éditeurs de la revue *Dot Dot Dot* entre 2005 et 2010¹² dans différentes villes et institutions européennes, autour d’une collection d’artefacts et de références ayant en commun d’avoir été reproduits dans les pages du magazine pour accompagner les articles. Ce projet, que l’un de ses designers/curateurs, Stuart Bailey, décrit comme une suite d’«essais», basés sur les vicissitudes des précédents, oscillait entre l’exposition et le texte à la manière de palimpsestes¹³. Au Portugal donc, ce principe

13 Voir Stuart Bailey, *Work in Progress: Form as a Way of Thinking*, thèse de doctorat, Université de Reading, 2014, p. 53-70; en ligne: <http://dextersinister.org/MEDIA/PDF/University-of-Reading.pdf> (consulté le 18 janvier 2018).

prenait la forme d’une installation, sur une cimaise, de la collection qui rassemblait une variété de documents imprimés, de peintures, de photographies et de pochettes de disque. L’accrochage était complété par un livre éponyme¹⁴ contenant les reproductions des pages (déchirées) de la revue qui renvoyaient immédiatement aux objets présentés. En inversant la hiérarchie entre les textes et leur iconographie, les objets et les informations qui contribuent à leur identification, cette exposition mettait en avant l’influence des conditions d’apparition, de circulation et de présentation d’une production sur la lecture qui en est effectuée, le statut qui peut lui être attribué. Et tandis que la consultation de l’ouvrage offrait aux textes initialement publiés dans le magazine le nouveau statut de légendes augmentées, cette proposition se jouait tout autant des outils et des mécanismes à l’œuvre dans la communication d’une exposition, et de leur proximité avec d’autres espaces, d’autres pratiques, telles que l’édition.

Livre *Extended Caption (DDDG)*, produit pour et présenté dans l’exposition du même nom, Stuart Bailey, Amsterdam, Roma Publications, 2009.



Comme l’a montré le théoricien et historien de l’art Jérôme Glicenstein, les partis pris de mise en forme, de mise en relation d’éléments visuels et verbaux engagés pour transmettre les préoccupations théoriques du(des) concepteur(s) d’une exposition, peuvent être considérés comme des constructions d’ordre textuel¹⁵. Ce postulat a permis de développer des parallèles éclairants avec des concepts forgés autour du texte – tels que le « paratexte¹⁶ » de Gérard Genette – et a notamment introduit l’idée que l’ensemble des outils (verbaux ou non) qui encadrent la lecture d’un objet exposé, pourraient être entendus en tant que « modalités paratextuelles ». *L’exhibitionary apparatus* de Blauvelt relèverait de cette théorie et, de fait, les initiatives récentes de designers graphiques, à l’instar de celle de Bailey, se démarqueraient en contrariant l’habituelle distinction entre les productions présentées et celles dédiées à leur monstration ou médiation. Ce rapport singulier engagerait, plus qu’une cohabitation ou un dialogue, une sorte de fusion/confusion entre des objets regardants et des objets regardés, que seul un trio composé de deux designers (dont un plutôt typographe) et de la directrice d’un centre d’art en partie dédié au design graphique, était susceptible de pousser à son paroxysme.

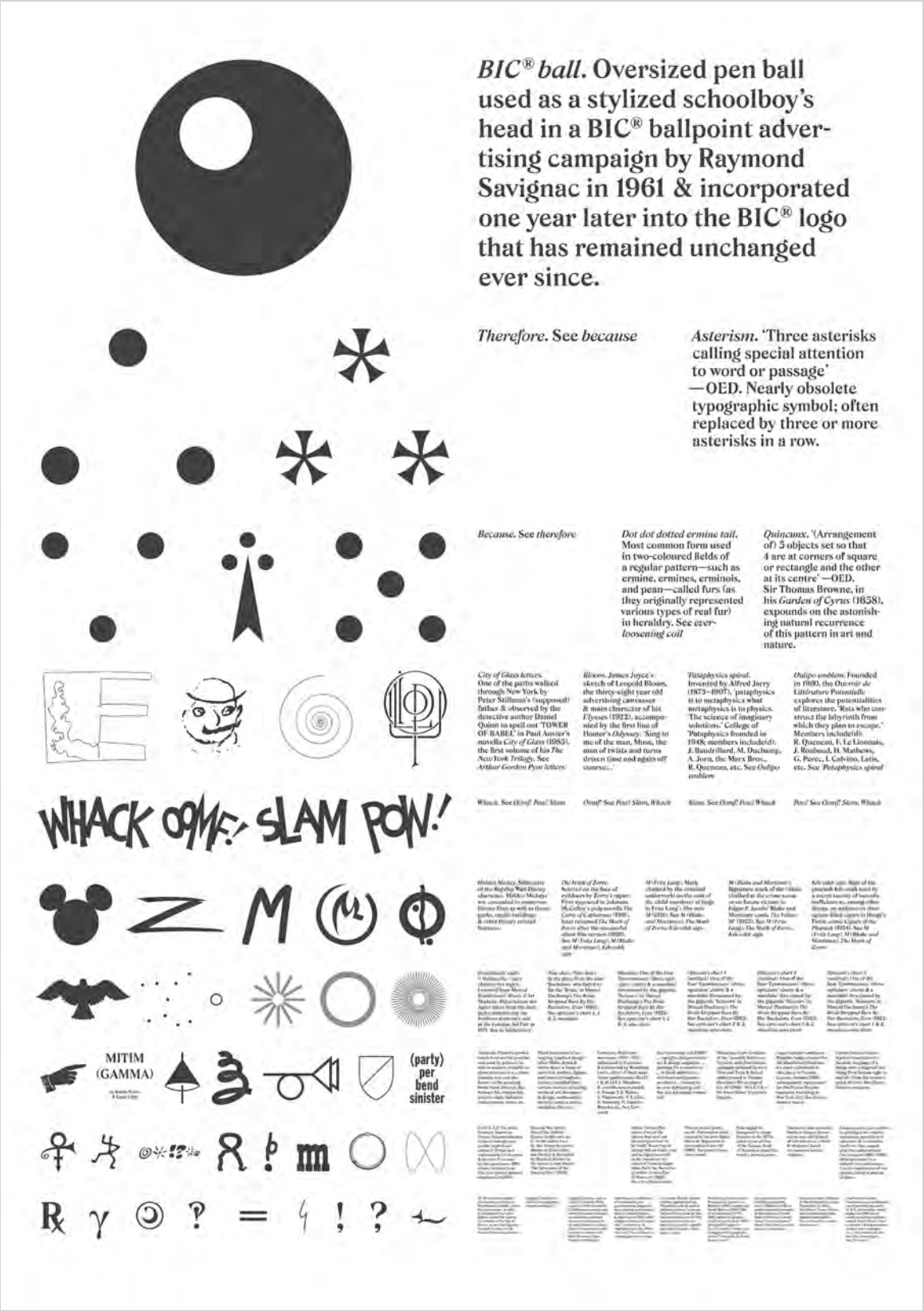
C’est pendant la 27^e Biennale de Brno que Maki Suzuki (du studio Åbäke), Radim Peško (designer/typographe cité précédemment) et Sofie Dederen (du Frans Masereel Centrum à Kasterlee, en Belgique) ont présentés « Which Mirror Do You Want to Lick ? » (2016).

14 Stuart Bailey, *Extended Caption (DDDG)*, Amsterdam, Roma Publications, 2009.

15 Jérôme Glicenstein, *L’Art : une histoire d’expositions*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d’art », 2009.

16 Genette définit cette notion comme l’ensemble des éléments (le nom de l’auteur, le titre, la préface, les illustrations) qui entourent et prolongent une œuvre littéraire afin de la présenter, aussi dans le sens de la « rendre présente ». Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

Spécimen du *Mitim Gamma* par Louis Lüthi et Radim Peško, 2006. Initialement publié dans *Dot Dot Dot*, n°13 (2007), il faisait partie de la collection d’objets présentés lors de l’exposition « Extended Caption (DDDG) » en 2009.



Cette exposition, qui interrogeait le réel avec des objets attachés à des vérités relatives, réunissait des artefacts préexistants et des projets commandés pour l'événement, dont, entres autres, les affiches d'une campagne présidentielle fictive. À la Moravská galerie, chaque objet était envisagé moins comme une proposition autonome que comme une occasion de l'activer, de le prolonger ou de le décliner. Ainsi, les produits dérivés de la campagne pour l'élection de Carcetti¹⁷ pouvaient être achetés dans la boutique du musée – volontairement placée au centre du parcours de l'exposition – afin de financer la fabrication d'objets promotionnels supplémentaires. Et quand les designers/curateurs introduisaient la norme des formats de papier imaginée par Gemma Holt, la présence du projet dans l'espace d'exposition était complétée par l'exploitation de ces formats pour le catalogue de la biennale, ou encore pour le livret tiré à part dans le numéro de la revue japonaise *IDEA* consacré à la programmation de Brno¹⁸. Cette appropriation des modalités et des supports ordinairement réservés à la médiation du propos d'une exposition permettait de rendre compte des enjeux du design par un phénomène de circularité et d'imbrication. Elle témoignait tout autant de la façon dont une pratique mise en scène peut se donner à lire dans les conditions de production énonciatives et matérielles qui président à sa propre existence. Même le caractère typographique des cartels (le *Mitim* développé par Peško) suscitait un intérêt particulier. D'abord parce que son utilisation se démarquait sensiblement des principes de l'identité visuelle instaurés pour l'ensemble des expositions de la biennale, ensuite pour son empreinte dans la culture contemporaine du design graphique¹⁹. Son emploi, précisément à cet endroit, dépassait la simple présentation des travaux et suggérait un discours d'escorte où contenu et contenant devenaient indiscernables.

En somme, la position du designer/curateur implique des choix formels, visuels et, dans certains cas, une préséance conceptuelle, qui marquent toute la nuance qu'il faut entendre entre l'exposition *du* design graphique et l'exposition *de* design graphique. C'est-à-dire entre la problématique de mise en exposition d'un sujet, d'une argumentation, avec des objets, et la situation où la monstration s'accomplirait à travers la démonstration effective des formes et principes du design graphique.

17 Thomas J. « Tommy » Carcetti est un personnage de la série américaine *The Wire* (2002–2008).

18 *IDEA Magazine*, n° 376 (« Graphic Designers and Exhibitions »), 2017.

19 Le *Mitim* a fait l'objet de différentes versions dessinées entre 2005 et 2010 pour composer les textes de *Dot Dot Dot*. Il n'a jamais été commercialisé, sa diffusion en dehors du contexte de la revue fait donc exception. À propos de ce caractère typographique, voir Thierry Chancogne, « Une typographie : le *Mitim* de Radim Peško », *Revue Faire*, n° 9, Paris, 2018.

Vue de l'exposition « Which Mirror Do You Want to Lick? », par Abäke, Sofie Dederen et Radim Peško, 27^e Biennale de Brno, 16 juin-30 octobre 2016.



Cartel de l'exposition « Which Mirror Do You Want to Lick? », composé avec le *Plismo* (titrage) et le *Mitim* (texte courant), développés par Radim Peško.

CARCETTI
PREZIDENTAM!
CARCETTI FOR
PRESIDENT

Betsy Bickle
2011–
plakát A1, sítotisk, propagační letáky a mikiny
s kapucí pro prezidentské volby ve Spojených státech
2016 / A1 poster, silkscreen, promotional cards and
hoodies for the 2016 US presidential election

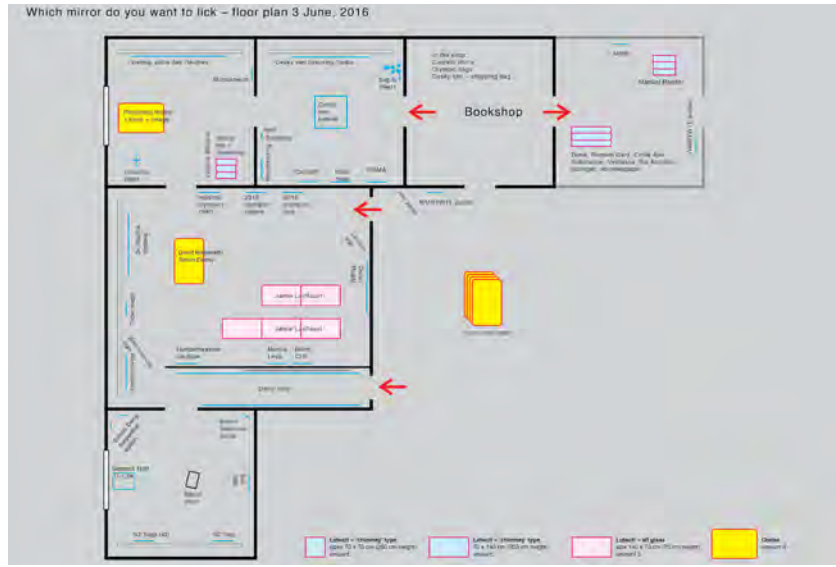
Thomas J. 'Tommy' Carcetti je americký politik ze seriálu HBO Davida Simona *The Wire*. Začínal funkcí v městské radě a úspěšně se dopracoval až na starostu města Baltimore. Na konci seriálu z roku 2008 se stává guvernérem státu Maryland. Trička jsou na prodej v obchodech, výtěžek jde na výrobu dalších propagačních materiálů, až do jeho zvolení prezidentem USA.

Thomas J. 'Tommy' Carcetti is an American politician from the David Simon's HBO series *The Wire*. He begins with a seat on the city council and successfully becomes mayor of Baltimore. As the series ends in 2008 he becomes governor of Maryland. Hoodies are available for purchase in the shop and all benefit will go into producing more promotional material until his election.

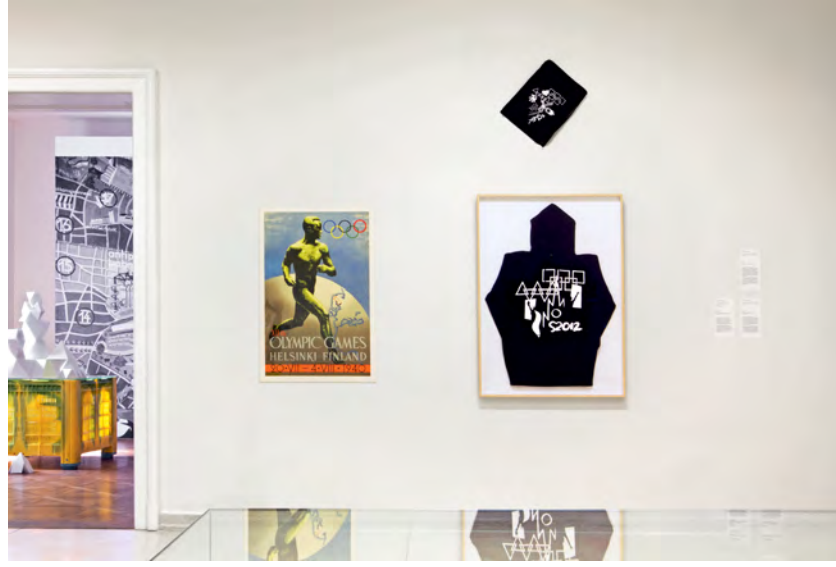
Catalogue de la 27^e Biennale de Brno (format G4),
conçu par Radim Peško, Tomáš Celizna, Adam Macháček,
Brno, Moravská galerie, 2016.



Plan de l'exposition
« Which Mirror Do You Want to Lick? », document
de travail des designers/curateurs, 2016.



Vue de l'exposition «Which Mirror Do You Want to Lick?»,
par Abäke, Sofie Dederen et Radim Peško,
27^e Biennale de Brno, 16 juin-30 octobre 2016.



Détail du projet de Format-G par Gemma Holt, présenté dans l'exposition
« Which Mirror Do You Want to Lick? », 2016.



Impliquant un «par» le design graphique et des réalités matérielles qui mettent en jeu les rapports d'énonciation, les expositions de designers graphiques relèvent essentiellement du discours.

Que va-t-on voir lorsque l'on se rend dans une exposition de design graphique ? Des objets, des collections ? Des auteurs ou, plus justement, des praticiens dont les travaux seraient remarquables ? Une profession et des savoir-faire ? Des supports, des médias ? Des techniques (de production), des méthodes et des processus (de conception) ? Des sujets – ceux qui précèdent et provoquent généralement les productions du design – et des centres d'intérêt ? L'histoire d'un champ, son actualité ? Des fictions ou des manières de communiquer ? Des enquêtes, des recherches ? Des commentaires ? Des expérimentations ? Des projets préexistants ou inédits ?

20 Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, op. cit., p. 11.

21 Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, p. 144 ; en ligne : www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/06_mediologues/souchier.pdf (consulté le 20 janvier 2018).

Dot Dot Dot, n° 4, La Haye, Dot Dot Dot, 2002.



Si la question reste ouverte et implique certainement des entre-deux, elle est au départ d'une recherche doctorale que je mène depuis 2016 autour des effets et des enjeux d'expositions conçues par des designers graphiques. Le présent texte se présente ainsi comme une occasion d'avancer quelques éléments d'une réflexion en cours pour laquelle, à nouveau, une observation de Jérôme Glicenstein semble fournir une indication sérieuse. Tout en soulignant l'ambivalence de ce qui la définit en tant qu'entité matérielle et immatérielle, l'historien pose largement l'exposition comme un exercice d'agencement et de structuration : « [...] elle implique un ensemble de relations entre des objets, entre ces objets, un lieu et un public et même entre les membres du public²⁰. » Ce qui caractérise l'exposition, c'est qu'elle est le résultat d'une série d'opérations qui produisent du sens, un moyen (de dire). C'est un lieu d'accès au savoir, de transmission, de visibilité, mais aussi de discussion et d'échange. Lorsque s'y ajoute le paradoxe déjà évoqué, des rapports d'inclusions entre dispositifs, occasionnés lors d'événements consacrés au design graphique, la question des modalités d'énonciation(s) semble devenir centrale. Cette notion, qui est au cœur de ma thèse, peut notamment être interrogée suivant la théorie de l'« énonciation éditoriale » développée par Emmanuël Souchier. Cette dernière désigne en effet l'ensemble des choix matériels opérés par tous les acteurs participant à la mise en forme d'un texte, ou encore un « texte second » dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte et sa mise en forme²¹, et qui consiste à donner à lire un « texte premier ». Or, qu'il s'agisse de l'exposition selon Glicenstein ou de l'énonciation éditoriale de Souchier,

ces concepts sont à chaque fois pensés comme des instances polyphoniques résultant d'un entremêlement permanent entre des niveaux de pratiques, et cette « élaboration plurielle » semble précisément être remise en cause dans le cas d'expositions conçues par des designers assumant simultanément les fonctions de curateurs. L'étude des propositions curatoriales de designers graphiques révèle le point de tension entre deux pôles, l'un d'une extension et d'un élargissement des activités du design graphique, l'autre d'hybridation des outils, des supports et des pratiques, vers la figure du designer/curateur. Car il y est aussi question de rôles en négociation. La savante spéculation de Steve Rushton autour du signe typographique du slash – aussi appelé barre de fraction ou barre oblique –, dans son article « Sinister/Bastard: Interchangeable Paragraphs on a Typographical Sign », est peut-être la meilleure incarnation de ce mouvement, de cette porosité entre les pratiques et les compétences : « En cet âge de gestion multi-tâche, la barre de fraction a été employée avec profit pour simultanément séparer et associer des catégories professionnelles différentes. [...] Dans un monde où les compétences sont transmissibles, une spécialité unique implique l'immobilité. Ce trait oblique nous permet de n'être ni une chose, ni l'autre/et les deux à la fois²². »

Penser l'exposition en tant qu'énonciation c'est accepter la nécessité de chercher à nommer les acteurs d'un discours, de tenter de définir leur position pour mieux saisir les enjeux et les modalités de situations intermédiaires, d'entre-deux. C'est, dans le même temps, reconnaître l'existence d'une parole dédoublée et de différents niveaux d'énonciation(s). C'est, enfin, envisager qu'elle puisse constituer des espaces pour la critique telle que l'entendait Roland Barthes, comme une seconde écriture²³. Alors, ces trois notes à propos des pratiques curatoriales des designers graphiques en suggèrent une quatrième.

Le discours est la sphère des moyens que se donnent les designers (notamment ceux qui investissent le rôle de curateur) dans la construction et la transmission d'une culture du design graphique ; en d'autres termes, utiliser l'exposition pour penser le design graphique, c'est aussi penser un design graphique capable de se penser.

22 Steve Rushton, « Sinister/Bastard: Interchangeable Paragraphs on a Typographical Sign », *Dot Dot Dot*, n° 4, 2002 ; trad. fr. par Samuel Vermeil, « Sinistre/Bâtard », dans *From-To 2012-2014*, Valence, ÉSAD Grenoble-Valence, 2014, p. 49.

23 « Faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre, c'est en effet ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces. [...] Tant que la critique a eu pour fonction de juger, elle ne pouvait être que conformiste », Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 14.

Jon Sueda

Originaire d'Hawaï, Jon Sueda exerce son métier de graphiste dans le monde entier, d'Honolulu aux Pays-Bas. Après l'obtention d'une maîtrise en design graphique au CalArts (Californie) en 2002, il est invité comme graphiste en résidence à l'Université de Caroline du Nord, puis fait un stage au studio Dumbar, aux Pays-Bas. En 2004, il fonde l'atelier Stripe, spécialisé dans les supports imprimés et le design d'exposition. En 2007, il s'installe dans la région de San Francisco où il occupe le poste de directeur artistique au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts pendant sept ans. Il dirige aujourd'hui le programme de maîtrise en design graphique du California College of the Arts. Il a assuré le commissariat de nombreuses expositions parmi lesquelles «Work from California», lors de la 25^e Biennale internationale du design graphique, à Brno, en République tchèque, et «All Possible Futures» pour le centre culturel SOMArts à San Francisco. Il a récemment été sélectionné pour être membre de l'Alliance graphique internationale.

Expositions: graphisme, participation, commissariat, enseignement

Dans mon travail de designer graphique, les expositions occupent une place centrale. Ceci est en partie intentionnel et en partie lié à une série d'événements fortuits. J'ai organisé ma première exposition lorsque j'étais à l'université et, à cette époque, je n'aspirais pas à devenir commissaire d'exposition mais à concevoir le graphisme de catalogues d'exposition. Mais, sans la moindre expérience dans ce domaine, je n'avais aucune chance d'être engagé pour réaliser le design d'un livre et j'ai donc, naïvement, commencé à organiser mes propres expositions afin de pouvoir m'occuper des catalogues. Cette activité m'a amené à travailler, une fois diplômé, avec des institutions artistiques et des artistes, puis s'est transformée en une activité régulière.

Au cours de mes seize ans d'expérience, j'ai travaillé avec des commissaires et des artistes sur des publications, des sites internet, et j'ai conçu la signalétique de galeries. J'ai également présenté mon propre travail dans des expositions dont d'autres étaient les commissaires, et organisé moi-même des événements et des expositions. Mes premiers projets curatoriaux avaient lieu dans des espaces informels et éphémères avec pour objectif de provoquer des débats et des conversations, puis j'ai poursuivi cette activité à une autre échelle, dans des lieux plus vastes. Parallèlement, je travaille dans une école d'art. Après des années passées à y enseigner la typographie et l'identité graphique, il m'a paru logique d'établir un lien entre mes cours et ma pratique. J'ai donc lancé, dans le cadre de l'école, un programme d'expositions de design, en chargeant les étudiants du commissariat et de la réalisation de ces expositions.

Cet article traite des expositions de graphisme à partir de quatre points de vue, qui font partie de mon travail, et, à travers cet exercice, en révèle plusieurs aspects, l'intéressant travail réalisé dans ce domaine, et les possibilités offertes par une pratique du design graphique élargi. L'exposition est un espace fertile pour l'exploration, une plateforme qui me permet non seulement de faire du design mais aussi d'écrire, d'être éditeur, commissaire et, surtout, de provoquer des débats.

Graphisme

À mes débuts, j'étais principalement graphiste pour des catalogues. On m'engageait pour concevoir l'identité visuelle d'une exposition, puis pour le graphisme de l'invitation et, parfois, celui du catalogue. L'espace de l'exposition était rarement en jeu. À l'occasion, on me chargeait de la signalétique à l'entrée de la galerie, mais les murs immaculés du cube blanc n'étaient pas accessibles aux graphistes. Il m'est arrivé de travailler plusieurs fois avec le même commissaire mais, la plupart du temps, une nouvelle équipe était choisie à chaque projet. Aux États-Unis, la majorité des institutions artistiques procèdent de cette façon : les commissaires préfèrent une variété de langages graphiques à la cohérence d'un travail réalisé avec un seul graphiste.

En 2007, lorsque je suis devenu directeur artistique au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, à San Francisco, mon implication dans la conception d'expositions a considérablement évolué. J'étais non seulement chargé de réinventer l'identité visuelle du Wattis, mais aussi de concevoir le graphisme de tous les supports imprimés et numériques, ainsi que de collaborer avec les commissaires d'exposition. Ce travail consistait donc, au-delà de la signalétique, à amener le graphisme jusque dans les salles d'exposition, afin qu'il serve à la fois de médiateur et de cadre aux œuvres présentées.

L’une des premières expositions organisées au Wattis après mon arrivée était une trilogie autour de romans classiques américains : «Le Magicien d’Oz» (2008), «Moby Dick» (2009) et «Les Aventures de Huckleberry Finn» (2010). Pour le graphisme des expositions et des catalogues, le commissaire et moi-même avons décidé d’utiliser la première édition de chaque roman comme point de départ. Les installations faisaient intentionnellement référence à l’espace du livre, créant une tension intéressante entre le roman d’origine, le catalogue et l’espace physique de la galerie.

Pour «Moby Dick», l’idée était de créer un environnement évoquant un voyage à bord d’un baleinier, dans une ambiance dramatique. Le commissaire a donc décidé de peindre les murs de la galerie d’un bleu profond et de diffuser un éclairage très faible dans les salles, avec uniquement quelques coups de projecteurs subtils sur les réalisations. J’ai dessiné des vignettes pour chaque personnages du roman, accompagnées de textes muraux, qui ponctuaient l’exposition, presque comme des «introductions de chapitre», brouillant ainsi les frontières entre les œuvres exposées, le roman et le catalogue de l’exposition.

Vue de l'exposition «Moby Dick», CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2009. Commissariat: Jens Hoffmann.



L’exposition «Painting Between the Lines» (2011) examinait également la relation entre la littérature et l’art. Le commissaire avait passé commande auprès de quatorze artistes pour la création de peintures fondées sur la description de tableaux figurant dans des romans classiques et contemporains. J’ai créé une identité visuelle inspirée de livres conservés dans les réserves d’une bibliothèque, tous reliés en cuir de couleur, avec des dos estampés. L’idée du commissaire était de présenter les œuvres sur les pages ouvertes d’un livre monumental afin de créer une relation démesurée avec le corps humain. Sur la «page» de gauche, le roman d’origine était présenté dans une petite vitrine, à côté de l’extrait du roman décrivant le tableau, sous la forme d’un texte mural. La nouvelle peinture – l’interprétation du texte par l’artiste – était accrochée sur la «page» de droite. Ainsi, l’exposition et l’espace du livre ne faisaient qu’un, réunis par un graphisme commun.

Les expositions du Wattis autorisaient des collaborations sur le long terme très productives. Une collaboration suivie, avec les mêmes personnes, permettait de construire une œuvre plus large et plus cohérente. Des rapports amicaux et un climat de confiance s’étaient établis au sein de l’équipe d’artistes, d’écrivains, de rédacteurs et d’installateurs grâce à un environnement où chacun sentait qu’il pouvait expérimenter

Vue de l'exposition «Moby Dick», CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2009. Commissariat: Jens Hoffmann.



ALTHOUGH he does not make his first appearance until a third of the way into the novel, Captain Ahab is the fulcrum upon which everything turns. His obsessive quest to kill the white whale Moby Dick ultimately results in doom for himself and his crew. He is one of literature’s great characters: an aging, somewhat ordinary man, a good captain, a respected Nantucket Quaker, a husband, and a father, driven mad by a desire for vengeance. Engulfed by anger and bitterness, what was once charisma becomes demonic, what was courage becomes blasphemy.

Ahab’s entire being is given over to the hunt. Moby Dick literally eats away at him; in an attack during a previous voyage the whale bit off his leg. He throws his smoking pipe overboard, abandoning that and more of life’s daily pleasures. He greets passing ships with, “Have ye

seen the white Whale?” He refuses the social interaction of gams (visit between whalers) and even a fellow ship’s plea for help. He terrorizes his crew.

The novel tracks Ahab’s rapid descent into madness, from his first mention of the real aim of the *Pequod*’s voyage to his death cries of “To the last I grapple with thee; from hell’s heart I stab at thee; for hate’s sake I spit my last breath at thee.” Part Faust, part Jonah, Ahab is a hero-villain in the mold of Shakespeare (he even speaks in iambic pentameter) and the Bible (he is named after a slain king of the Old Testament).

Ahab’s hubris represents the potential for humanity, with all its strength and power, to fail how fate can determine, and potentially destroy, a life. His battle with Moby Dick is emblematic of the eternal dialectical relationship between man and nature, self and other, good and evil.

et prendre des risques. Les résultats produits collectivement donnaient l'impression que le tout était supérieur à la somme de ses parties, ce qu'aucun contributeur n'aurait pu réaliser isolément.

Des quatre rôles que j'endosse autour du travail sur l'exposition, c'est celui de graphiste au service d'une institution qui me convient le mieux. J'adore collaborer avec un groupe d'experts pour construire quelque chose en équipe. Les projets offrent toujours l'occasion d'observer ce qui se fait dans d'autres disciplines et de se confronter aux problèmes relatifs au graphisme. C'est très enrichissant intellectuellement.

Vue de l'exposition « Painting Between the Lines », CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2011. Commissariat: Jens Hoffmann.



Participation

Être convié à participer à une exposition est toujours un honneur mais peut parfois s'avérer compliqué. Certains commissaires ne veulent pas entendre parler de vos précédentes réalisations et vous réclament de la nouveauté. Si certaines commandes sont très ouvertes et laissent beaucoup de liberté, d'autres sont tellement spécifiques qu'il reste peu de place pour l'inventivité. Par ailleurs, les expositions de design graphique rencontrent parfois quelques réticences. À commencer par l'argument selon lequel présenter un objet tel qu'un livre, un emballage, un logo, un magazine, un album ou une affiche en tant qu'œuvre, dans une galerie, le sépare de sa fonction d'origine et d'un enracinement contextuel sans lesquels il ne peut être compris. D'après mon expérience, certains commissaires font preuve de discernement et d'une grande perspicacité, utilisant l'exposition comme une plateforme pour explorer ces questions de façon consciente. Mais, le plus souvent, les expositions de design graphique revêtent un caractère promotionnel, didactique ou commémoratif et se présentent sous la forme de salles remplies d'œuvres, parfois exceptionnelles mais exposées poliment, sans préoccupation de la notion d'exposition et sans critères rigoureux de sélection.

En tant que jeune graphiste, j'étais assez heureux d'être invité et je me posais rarement la question de savoir pourquoi ou dans quel but.

Aujourd'hui, l'expérience aidant, je me demande quelles sont les motivations du commissaire, quelle sorte de discussion l'exposition est censée produire et de quelle façon elle contribue au domaine du design graphique. Une exposition doit avoir un objectif plus ambitieux que celui de n'être qu'une salle statique remplie d'œuvres de qualité, une présentation d'objets individuels. Ce qui doit être explicite, c'est l'aspect discursif du projet – comment celui-ci vise non seulement à montrer, mais aussi à générer quelque chose de nouveau, que ce soit une discussion, des échanges ou encore une forme alternative de représentation dans la galerie. J'ai ainsi participé à quelques expositions qui ont remarquablement atteint ce but et qui sont des références notables dans l'histoire des expositions de design.

L'une d'elles, « Graphic Design in the White Cube » (2006), avec pour commissaire le designer slovaque Peter Bil'ak, était organisée dans le cadre de la 22^e Biennale internationale du design graphique, à Brno, en République tchèque. Elle abordait les problèmes fondamentaux que je viens d'énumérer. Dans son essai destiné au catalogue, Bil'ak remarquait : « Présenter des œuvres de graphistes dans un espace d'exposition peut faire l'effet de regarder une collection d'oiseaux en peluche pour étudier la façon dont ils volent et chantent¹. » Son idée était d'apporter la preuve du contraire, en commandant à dix-neuf graphistes les affiches annonçant l'exposition, celles-ci étant ensuite présentées à l'intérieur et à l'extérieur de la galerie. À l'intérieur, chaque affiche était présentée à côté des recherches ayant mené à sa création, alors qu'à l'extérieur, elles étaient installées sur les abribus et les panneaux d'affichage de Brno. Il a résulté de cette exposition un dialogue dynamique impliquant non seulement les graphistes invités et les visiteurs de la galerie, mais aussi les promeneurs dans la ville.

1 « Presenting design in an exhibition space in this way is akin to looking at a collection of stuffed birds in order to study how they fly and sing », Peter Bil'ak, *Graphic Design in the White Cube*, Brno, Moravská galerie, 2006 ; en ligne : www.typotheque.com/articles/graphic_design_in_the_white_cube.

Vue de l'exposition « Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design », Architectural Association, Londres, 2007. Commissariat: Zak Kyes et Mark Owens.



Une autre exposition à laquelle j'ai été heureux de participer en tant qu'invité est « Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design » (2007-2009). Conçue par les commissaires Zak Kyes et Mark Owens pour l'Architectural Association, à Londres, elle examinait les similitudes entre les pratiques critiques dans le graphisme et l'architecture. Les graphistes de différentes nationalités conviés à y participer devaient présenter l'une de leurs réalisations, un « questionnement » sur un sujet d'architecture et une affiche en noir et blanc inspirée d'une référence architecturale. J'ai apprécié la précision de cette

commande qui permettait de générer du contenu grâce à trois éléments conceptuellement liés, soulignant ainsi la relation de chaque graphiste avec l’architecture. La longévité de cette exposition, par ailleurs fort remarquée, a été exceptionnelle: elle a voyagé dans cinq pays pendant presque deux ans et a été présentée dans sept lieux différents. Plus que tout, «Forms of Inquiry» a contribué à établir de nouvelles règles pour un programme plus riche dédié à l’échange des savoirs. Les conférences, la salle de lecture et les publications accompagnant l’exposition ont offert une plateforme à une nouvelle génération de graphistes internationaux et ont eu un impact indéniable dans le débat sur le graphisme au cours des années suivantes.

Commissariat
Comme je l’ai dit, j’ai pris goût à la conception d’expositions durant mes études, et cet intérêt s’est ensuite poursuivi quand j’ai ouvert mon atelier à Los Angeles. À cette période, j’avais peu de travail, et les discussions avec les autres étudiants me manquaient. Désireux de recréer une communauté critique, j’ai décidé de louer le centre d’art public qui se trouvait de l’autre côté de la rue, en face de mon atelier, pour y organiser le week-end, avec mon colocataire, une série d’événements nommée «AtRandom». Notre objectif était de proposer un forum à la communauté locale de graphistes, d’artistes, d’écrivains et de chercheurs, au sein duquel nous discuterions de manière critique du graphisme et de la culture visuelle, dans un contexte indépendant de toute institution scolaire, professionnelle ou relative à une discipline quelconque. Ces rencontres, qui au départ ont pris la forme de conférences avec les graphistes locaux, se sont rapidement transformées en expositions. À cette époque, je n’avais aucune intention de devenir commissaire, ma motivation étant de provoquer des discussions. Je ne prenais donc pas les expositions trop au sérieux car elles ne constituaient pour moi que de simples expérimentations. L’une des restrictions les plus importantes et les plus productives était que chaque événement ne pouvait durer que trois heures. Notre budget ne nous permettait pas de faire des installations coûteuses, et nous trouvions donc les solutions les plus économiques pour tout.

Pour «AtRandom #3», intitulé «Public Libraries», nous avons, le temps d’une nuit, rétabli la fonction d’origine du Eagle Rock Center for the Arts, l’ancienne bibliothèque dans laquelle se tenaient nos événements. L’idée était d’y présenter les «bibliothèques personnelles» d’un groupe de graphistes du monde entier. Il ne s’agissait donc pas de présenter le travail des contributeurs, mais une collection fondée sur l’interrogation, l’inspiration, la curiosité et le plaisir. Pendant la durée de l’événement, les visiteurs étaient simplement conviés à prendre le temps d’apprécier les publications. Un aspect théâtral s’ajoutait à la présentation des livres: afin de recréer l’atmosphère de la bibliothèque, nous avons installé des panneaux avertissant le public que l’espace était une «zone de silence» et que l’utilisation des téléphones portables était interdite. Nous avons même engagé de faux bibliothécaires chargés de faire taire ceux qui ne respectaient pas la consigne. À l’entrée, on remettait également aux visiteurs des gants blancs d’archiviste, pour éveiller leur sensibilité à la qualité d’objet des livres.

En 2011, grâce à une commande d’importance, les possibilités pour concevoir une exposition de manière créative ont radicalement changé pour moi. Le directeur du Wattis m’a en effet invité à réaliser une série d’expositions dont les commissaires invités étaient

des professeurs appartenant aux départements «non-beaux-arts» du California College of the Arts. Intitulée «The Way Beyond Art», cette série explorait spécifiquement les croisements entre le cadre contextuel de l’exposition et des disciplines telles que l’architecture, le cinéma, le graphisme et la littérature, qui opèrent habituellement en dehors du contexte muséal. «The Way Beyond Art: Wide White Space», a donc été ma première exposition d’envergure, présentée par une institution artistique offrant de vastes salles, un budget professionnel, et accueillant un grand nombre de visiteurs. J’ai pensé «Wide White Space» comme une «exposition sur les expositions», avec des graphistes travaillant sur des projets en rapport avec cette thématique. Ma motivation première était personnelle: c’était l’occasion pour moi de créer un travail intéressant dans une arène ultra-fertile pour les graphistes, arène dans laquelle j’évolue moi-même. Les graphistes que j’ai invités à participer à l’exposition pourraient être classés dans les trois groupes suivants: ceux qui conçoivent des identités graphiques pour les galeries et autres lieux d’exposition, ceux qui entretiennent une collaboration unique avec des commissaires et des artistes, et ceux qui organisent eux-mêmes des expositions. L’exposition s’ouvrait avec des projets qu’on pouvait reconnaître comme étant du design graphique traditionnel présenté dans le contexte d’une galerie et se terminait avec des projets qui brouillaient radicalement les frontières entre graphisme et pratique «artistique».

L’un des enjeux majeurs de «Wide White Space» était de rendre visible le concept de l’«exposition sur les expositions». Pour apporter une réponse créative à cette question, j’ai travaillé étroitement avec deux graphistes afin de trouver une nouvelle scénographie à leurs expositions. *Ships Passing in the Night*, la pièce de MyLinh Trieu Nguyen, s’appuyait sur une exposition réalisée cinq ans auparavant et intitulée «The Real Time». Elle expérimentait la question de la diffusion d’une exposition, avec Internet et le temps comme éléments-clés, et présentait également un aspect performatif. Pendant les quatre heures du vernissage de l’événement, à San Francisco, Nguyen était installée à Detritus, une librairie expérimentale de New Haven, dans le Connecticut, envoyant une œuvre sur son site internet toutes les cinq minutes, puis supprimant l’œuvre précédente. Dès que l’image s’affichait, elle était immédiatement téléchargée, imprimée et installée sur les étagères du Wattis.

Nous avons également réalisé une nouvelle mise en scène pour *Schrunk8*, une exposition imaginée par Hansje van Halem, une artiste qui vit et travaille à Amsterdam. *Schrunk8* est un meuble vitré des années



Vue de l’exposition «The Way Beyond Art: Wide White Space», CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2011. Commissariat: Jon Sueda.

Vue de l'installation Schrank8
de Hansje van Halen dans l'exposition
«The Way Beyond Art: Wide White Space», CCA Wattis
Institute for Contemporary Arts, San Francisco,
2011. Commissariat: Jon Sueda.



Vue de l'installation Ships Passing in the Night
de Mylinh Trieu Nguyen dans l'exposition
«The Way Beyond Art: Wide White Space», CCA Wattis
Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2011.
Commissariat: Jon Sueda.



Vue des installations Book Show de James Langdon,
Cosy Complex Reader de Zak Kyles, et Title of the Show de
Julia Born dans l'exposition «The Way Beyond Art: Wide
White Space», CCA Wattis Institute for Contemporary
Arts, San Francisco, 2011. Commissariat: Jon Sueda.



Vue de l'exposition «The Way Beyond Art: Wide White Space»,
CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2011. Commissariat: Jon Sueda.



1930 qui trône habituellement dans le salon de Van Halem ; il est devenu pour elle une galerie dans laquelle elle convie des artistes à exposer avant de présenter le résultat au public. Pour « Wide White Space », Van Halem a conçu une édition spéciale de *Schrank8* avec des œuvres de Johann Kauth, un jeune graphiste récemment diplômé de l'Académie Gerrit Rietveld. Une sélection de ses œuvres graphiques telles que supports musicaux, cassettes et collages, a été présentée simultanément à Amsterdam et au Wattis, à San Francisco.

La dernière salle de « Wide White Space » – son point culminant – rassemblait des fragments des six précédentes expositions dans un seul espace : *Book Show* (2010) de James Langdon, *Cosey Complex Reader* (2010) de Zak Kyes, la série *Kelly* (2002-2011) du studio de design graphique Experimental Jetset, *Title of the Show* (2009) de Julia Born, *After Neurath: The Global Polis* (2008) de Project Projects, et *Biography in Books* (2010) d'Irma Boom, qui visaient tous à questionner la frontière entre le graphisme et l'art, ainsi que les manières classiques d'exposer le graphisme.

Des œuvres présentées dans cet espace, *Title of the Show* de Julia Born était particulièrement convaincante. D'abord exposée au musée d'Art contemporain de Leipzig, en Allemagne, en 2009, cette pièce visait à interroger les propriétés physiques des objets graphiques ainsi que la façon dont nous les exposons et les comprenons dans le contexte d'une galerie. Elle explorait aussi les relations entre une exposition et sa documentation. L'installation consistait en des pages de livre géantes présentant l'ensemble de l'œuvre de Born installée sur les murs du musée de Leipzig. Ces pages ont ensuite été photographiées pour le catalogue, opérant ainsi une fusion entre l'exposition et sa documentation, comme s'il s'agissait presque d'une seule et même chose.



L'année suivante, en 2012, les organisateurs de la Biennale internationale du design graphique de Brno m'invitèrent à assurer le commissariat de « Work from California ». Un groupe de jeunes graphistes – Radim Peško, Tomáš Celizna et Adam Macháček – organisait l'événement pour la première fois. Cette exposition faisait partie d'une série dont les précédentes éditions comprenaient « Work from Holland », « Work from Switzerland », etc. Je souhaitais aller au-delà de ce que proposent généralement les expositions dédiées à une région du monde, qui sont souvent des accumulations arbitraires d'œuvres – parfois excellentes.

Détail du lettrage de Ed Fella pour l'exposition « Work from California », Moravská galerie, Brno, 2012. Commissariat : Jon Sueda.



Projekt *Práce z Kalifornie* zkoumá Kalifornii — stát a jeho stav myslí — jako téma pro výstavu grafického designu.

Regionální výstavy se tradičně snaží představit významné práce z dané oblasti a případně podnítit diskuzi o různých individuálních přístupech. Tento model, běžně používaný při regionálně zaměřených bienálových výstavách, zcela přirozeně odhaluje stopy kontextuálních podmínek daného místa — tedy pokud existují. V profesi grafického designu se však může stát, že regionální charakter je rozmazán, zastřen či redukován na čistý styl, neboť tvorba zde z velké části závisí na klientově přání, a tudíž nikdy nemůže být nezávislým a svěbytným výrazem designérovy osobnosti.

Projekt *Práce z Kalifornie* má jasný cíl: představuje tvorbu vyjimečných grafických designérů, kteří žijí a pracují v Kalifornii a současně přímo interpretují téma Kalifornie a vyjadřují se k němu. Je portrétem 31: amerického státu optikou grafického designu. Zkoumá, jakým způsobem Kalifornie okouzluje jednotlivé tvůrce, a odhaluje mnohé jednak o nich samotných, jednak o mytologii, kontextu, postojích a historii místa, kde žijí a pracují.

Jednotlivé práce se zabývají pestrou paletou témat, jako jsou migrace, život v pohraničí, americký Západ, celebrity, spiritualita, místní specifika, krajina, technologie, architektura, film a různé projevy kalifornské subkultury, jako surfing, skateboarding či bodybuilding.

Work from California investigates California — the state, and the state of mind — as a subject for a graphic design exhibition.

Typically, region-based exhibitions collect significant work from a particular location, in the hope that common themes may emerge among the diverse individual practices presented. But in the profession of graphic design, where the majority of work is based on a client's content and thus never totally an autonomous and personal expression of the designer, it can be harder to discern regional thematic and commonalities. They can easily get blurred, obscured, or reduced to pure style.

Work from California makes its focus clear: It features exceptional works by graphic designers who are not only based in California, but also directly interpreting or reflecting upon California as subject matter. It is a portrait of America's 31st state through the lens of design. It examines the fascination that California exerts over these creative individuals, and reveals much about the makers themselves as well as the myths, contexts, attitudes, and histories of the place where they live and work.

The works explore subjects as diverse as migration, frontierism, the West, celebrity, spirituality, the vernacular, landscape, technology, architecture, film, and California subcultures such as surfing, skateboarding, and bodybuilding.

À la place, j’ai décidé de présenter, outre des graphistes résidant en Californie, des auteurs d’œuvres exceptionnelles prenant pour thème la Californie. «Work from California» offrait ainsi un portrait du trente et unième État d’Amérique à travers le prisme du design graphique. C’était un moyen d’examiner la fascination des graphistes pour la culture californienne, tout en révélant quelque chose d’un contexte, des attitudes, des gens impliqués : l’histoire de cet État.

Pour moi, l’un des enseignements majeurs de ce projet, c’est le travail considérable accompli pour monter une exposition, avant même que l’activité de design graphique n’entre en jeu – tout le contenu créatif, l’écriture, la gestion administrative, l’établissement d’un budget... Contrairement au travail du graphiste, à qui l’on donne un concept et un contenu d’exposition à réaliser, celui de commissaire nécessite de porter plusieurs casquettes. Entre mes responsabilités curatoriales, rédactionnelles, l’édition des publications et plus encore, j’étais parfois submergé. Afin d’aborder toutes ces tâches de manière créative, j’ai eu l’idée de faire de l’identité visuelle de l’exposition une pièce à exposer. J’ai sollicité une icône californienne du graphisme, le designer et enseignant Ed Fella. Sa réponse a consisté en un titre écrit à la main, avec un style caractéristique, orné, et un étrange logo typographique bilingue qui comprenait un C et un A alternés pour remplacer la traduction tchèque. Au départ, j’avais imaginé une chose ultra-graphique, comme une pochette de disque vinyle – je l’avais déjà fait à plusieurs reprises –, mais au regard de la contribution unique de Fella, j’ai pensé qu’il serait bien plus intéressant d’exposer sa maquette, utilisant ainsi une œuvre de l’exposition comme un objet de signalétique.

«All Possible Futures» (2014), mon plus récent projet, n’était pas prévu à l’origine pour être une exposition mais résultait d’un article que j’avais écrit en 2007 pour *Task Newsletter*. Le projet s’appuyait donc sur les interviews de cinq graphistes et du célèbre collectif de graphisme critique Dunne & Raby, et explorait ce que j’appelle les projets de design graphique critique. Le concept s’inspirait clairement de l’architecture «visionnaire», ou «de papier», à savoir que chaque projet devait s’éloigner des paramètres du «monde réel» et représenter des utopies pour l’avenir. La sélection finale comprenait des propositions de projets rejetées par les clients ou des provocations critiques n’ayant jamais eu pour but d’être réalisées.

J’ai revisité l’article «All Possible Futures» au cours d’une résidence de commissariat d’exposition en 2013. Mon idée d’origine était de développer cet article afin de créer une exposition sur des œuvres critiques non réalisées. La difficulté de ce projet était de dénicher ces œuvres – une recherche qui relevait presque d’un travail d’archéologue. Il a fallu des semaines, parfois des mois de correspondance avec des graphistes pour parvenir à localiser des pièces potentielles, la plupart étant enterrées dans de vieux disques durs. J’ai rapidement pris conscience que concevoir une grande exposition directement inspirée de mon article s’avérerait impossible. Il me fallait donc trouver une définition plus large du design graphique critique et j’ai commencé à examiner divers modèles : des ateliers axés sur la recherche et produisant de façon autonome des provocations critiques, des graphistes qui développaient une œuvre expérimentale parallèlement à leurs projets professionnels, et des pièces qui existaient simplement en tant que provocation conceptuelle. L’exposition montrait aussi différents niveaux de visibilité à l’intérieur même du processus de design graphique. Certains projets avaient été réalisés

pour des clients et existaient donc dans le contexte du «monde réel», tandis que d’autres – propositions rejetées, expérimentations, croquis, pensées inachevées – sortaient de l’ombre. Dans un sens, «All Possible Futures» proposait un «univers parallèle» au graphisme : un travail fonctionnant à la limite des pratiques du graphisme, créé par des graphistes abordant des questions hors de la structure curatoriale habituelle.

L’un des principaux objectifs de l’exposition était d’en faire une chose vivante, en flux constant, et plusieurs des œuvres présentées changeaient littéralement d’un jour à l’autre. *Fungus Piece* (2013), de l’atelier néerlandais Moniker, était une installation générative et interactive offrant à chaque visiteur une feuille de quatre autocollants et des instructions pour les coller au sol. Cette œuvre se transformait donc continuellement tout au long de l’événement. L’œuvre de Ludovic Balland, *The Day After Reading: Memory Newspaper* (2013), était elle aussi en constant mouvement. L’artiste explorait les souvenirs des habitants de San Francisco, leurs habitudes de consommateurs de médias. Durant la première semaine de l’exposition, tous les jours, il interviewait un participant, puis transcrivait l’entretien et le mettait en forme sur une page de journal qu’il incluait à l’installation le lendemain matin. À la fin de la semaine, nous avons imprimé le «journal» et l’avons diffusé dans la galerie et les environs de San Francisco.



Vues de l'exposition «All Possible Futures», SOMArts, San Francisco, 2013. Commissariat : Jon Sueda.



L’un des résultats inattendus de l’exposition a été que les artistes invités sont devenus des résidents actifs de la galerie. Contrairement aux « vrais » musées, la galerie présentait les œuvres de façon informelle et restait ouverte aux modifications parfois quotidiennes que les graphistes apportaient à leur travail. Jürg Lehni, qui présentait son robot dessinant à la craie, *Victor* (2014), pour la première fois aux États-Unis, restait tout le temps dans la galerie pour tester et optimiser les performances techniques du robot. Que l’exposition ait permis aux graphistes invités de tester de nouvelles idées techniques, comme dans un laboratoire, ou de faire évoluer leur travail, m’enchantait.

Enseignement
Dans le cadre de l’enseignement du design graphique, le commissariat d’exposition est devenu, au cours des dix dernières années, un parcours classique. Aux États-Unis, on trouve dans des universités telles que Yale ou la Rhode Island School of Design, une belle histoire d’expositions de graphisme dans laquelle les étudiants sont directement confrontés à l’exposition en tant que support créatif. Ces événements sont toujours très ambitieux et prennent des risques conceptuels et formels qui ne seraient peut-être pas tentés en dehors du cadre protecteur de l’université.

L’enseignement a toujours été étroitement lié à mon travail de graphiste : c’est en quelque sorte une extension de ma pratique, et il me permet d’explorer des problèmes et des intérêts qui enrichissent le travail que j’effectue à l’atelier. Quand j’enseigne la conception d’exposition à mes étudiants, je fais toujours une nette distinction entre concevoir le graphisme d’une exposition et concevoir l’exposition elle-même. Dans le premier cas, il s’agit de servir un client, tandis que dans le second, on atteint un niveau plus proche d’un travail d’auteur, au-delà des responsabilités traditionnelles du graphiste. En fait, pour les étudiants, le vrai défi est d’explorer l’idée du commissariat en dehors des responsabilités qui incombent au graphiste. Presque tous les étudiants commencent par créer l’identité graphique ou l’affiche de leur exposition, alors que leur responsabilité première est de conceptualiser l’exposition. À chaque fois, je dois leur demander d’arrêter de dessiner et de commencer par réfléchir à ce que cela signifie de chercher et de trouver un sujet, puis d’en faire un concept d’exposition et, enfin, de sélectionner des éléments à présenter pour servir ce concept. À bien des égards, il est plus productif d’explorer l’idée du commissariat à travers le prisme du graphisme, et l’exposition en tant que « forme » graphique, comme un livre ou un site internet, que de chercher à reproduire des modèles et des méthodes conformes à une discipline dont ils ne possèdent qu’une connaissance limitée.

Une autre partie de « Wide White Space » était un cours que j’avais donné après la fin de l’exposition, intitulé « Wider White Space ». Pour ce cours, j’avais demandé à quatre ateliers de graphisme ou institutions (APFEL, le Walker Art Center, Project Projects et Experimental Jetset) qui faisaient partie de l’exposition de m’envoyer une boîte pleine d’œuvres non présentées dans l’exposition principale. Les étudiants ont utilisé ce matériau pour créer une série d’expositions individuelles à plus petite échelle. L’objectif principal était d’introduire au travail de conception d’exposition des étudiants en design graphique, et de leur permettre d’explorer les façons d’exposer des objets graphiques dans une galerie.

Le Walker Art Center a envoyé une boîte remplie de cartons d’invitation, d’affiches et de quelques catalogues. Quatre élèves, Caryn Kesler,

Ejay Sanchez, Julie Mendez et Heidi Meredith, ont examiné le matériau et considéré ce qui pourrait advenir si toute trace d’« art » était supprimée de ces supports, si art et graphisme étaient séparés en deux domaines distincts. Il en a résulté un ensemble graphique impressionnant, créé en séparant les objets graphiques de l’exposition, les supports imprimés et l’identité visuelle du Walker du matériau d’origine, puis en les agencant de nouveau sous forme de grands collages. Toutes les images d’art supprimées étaient empilées et exposées dans une vitrine.

Les étudiants Kate Koeppel, Lydia Ortiz et Zachary Gibson ont choisi le matériau envoyé par Experimental Jetset et exploré l’idée du collectif, les trois membres de l’atelier de graphisme dépendant totalement les uns des autres pour fonctionner en tant que groupe. Pour l’exposition, les étudiants ont créé trois affiches formant un ensemble d’éléments interdépendants : l’information essentielle ne pouvait être lue que si les trois affiches étaient présentes. L’installation était minimaliste et comprenait simplement deux vitrines et huit pièces, avec comme point focal une installation vidéo diffusant une description fictionnelle des trois membres d’Experimental Jetset, dépeints comme travaillant ensemble pour planifier, produire et installer l’exposition.



Vues de l'exposition « From RISD to Mars/From Mars to RISD », Rhode Island School of Design, Providence, 2013.
Commissariat : Chris Hamamoto et Franziska Stetter.



En 2013, lors d’un cours à la Rhode Island School of Design (RISD), j’ai demandé aux étudiants de concevoir et de réaliser une exposition de graphisme sur le thème – déjà abordé – de l’«exposition sur les expositions». Ils devaient choisir une exposition historiquement importante. Le projet commençait par une étude du catalogue de l’exposition, celle-ci pouvant ensuite être réalisée sous n’importe quelle forme tant qu’elle restait accessible au public. Les travaux des étudiants devaient également dévoiler un aspect jusqu’alors inconnu de l’exposition et permettre d’ouvrir le dialogue ou de constituer un portrait, un commentaire ou une critique.

Le résultat fut incroyablement surprenant. Les étudiants entreprirent de nombreuses recherches avec un recul analytique pour chaque exposition, offrant un point de vue percutant qui englobait la nature réflexive de la commande et enrichissait notre compréhension de l’exposition. Par exemple, «From RISD to Mars/From Mars to RISD», par Chris Hamamoto et Franziska Stetter, partait de l’exposition «From Mars: Self-Initiated Projects in Graphic Design», présentée à l’origine en 2006 à la Moravská galerie, à Brno. Après avoir étudié *The Whole Mars Catalog*, les étudiants se rendirent compte qu’un grand nombre de participants de l’exposition d’origine étaient présents, sous forme de publications, sur la table de presque chaque étudiant, et faisaient l’objet de notes et de références dans plusieurs thèses archivées à la bibliothèque de l’école. Ils organisèrent l’exposition dans deux lieux différents: «From RISD to Mars» était présentée à la bibliothèque de la RISD, où des marque-pages indiquaient les références des participants à «Work from Mars» dans les thèses de l’école ; «From Mars to RISD» était une contre-exposition comprenant une bibliothèque satellite extraite de la collection personnelle des colocataires de Hamamoto et Stetter.

Deux autres étudiants, Yejin Cho et Wael Morcos, ont organisé «Forms of Inquiry: a Taxonomy of Critical Graphic Design»,

Vue de l'exposition «Forms of Inquiry: a Taxonomy of Critical Graphic Design», Rhode Island School of Design, Providence, 2013. Commissariat: Yejin Cho et Wael Morcos.



dont le point de départ était «Forms of Inquiry: the Architecture of Critical Graphic Design» (2007). Dans le catalogue d’origine, les commissaires de l’exposition, Kyes et Owens, affirmaient leur position de designers graphiques critiques en présentant «des intersections parallèles de graphisme et d’architecture». Les étudiants souhaitent aborder la question du graphisme critique, ce que cela signifiait, et comment présenter cette posture de manière claire et intéressante.

Ils ont republié plusieurs essais et articles sur le sujet, et ont fourni une classification et une liste exhaustive des expositions, publications et auteurs de design critique. Leur exposition, scénographiée dans la cage d’escalier d’un bâtiment de l’école, obligeait les spectateurs à monter huit étages pour lire les phrases installées sur chaque marche jusqu’à ce qu’ils atteignent la bibliothèque de référence du graphisme critique, au sommet.

Le titre de commissaire d’exposition me gêne toujours un peu. Bien qu’ayant participé à ce domaine de la production culturelle pendant des années, je n’ai pas suivi de formation idoine et je ne suis pas historien de l’art ou du graphisme. Comparé à certaines personnes qui ont consacré leur vie à cette pratique, je suis un amateur. La définition de commissaire d’exposition s’est considérablement élargie, mais en même temps, elle est devenue plus vague. Presque n’importe qui peut se dire commissaire, et on trouve maintenant des commissaires de tout: de menus, de musique, de vêtements, etc.

Cependant, je suis convaincu que le commissariat est quelque chose de naturel pour de nombreux graphistes, notre fonction première étant de servir de médiateur pour un contenu créé par d’autres. Avec du texte et des images, il nous incombe de créer un contexte qui puisse raconter une histoire au public. À l’instar des graphistes, les commissaires travaillent avec des artistes et avec des œuvres (ou avec des graphistes et des pièces graphiques), qu’ils mettent en forme dans un espace afin de créer une narration pour les spectateurs.

Pour ce qui est des pratiques curatoriales dans le monde du graphisme, il me paraît important que les jeunes graphistes participent à cette discipline, ne serait-ce que pour apporter d’autres voix à celles qui en construisent l’histoire. Et je suis ravi de constater qu’un nombre croissant de graphistes s’investissent dans des pratiques curatoriales d’importance et que davantage d’écoles considèrent le commissariat comme une extension critique de cette discipline.

23 septembre 2017

— 7 janvier 2018

Exposition

L’Affiche illustrée à la Belle

Époque. La collection Dutailly

Gustave Dutailly, botaniste et parlemen-taire français de la fin du xix^e siècle, a rassemblé un ensemble de plusieurs milliers d’affiches parmi lesquelles près de 5 000 vont être données à la Ville de Chaumont. L’exposition soulève la question des affiches et images imprimées comme œuvres d’art ou documents historiques, de même que le *modus operandi* de la constitution de cette collection, les préférences stylistiques et le choix de la conservation.

Le Signe, centre national du graphisme
1, place Émile-Goguenheim
52000 Chaumont
www.centrenationaldugraphisme.fr



Ludovic Balland, 2017.

10 novembre 2017 — 4 février 2018

Exposition

Ralph Schraivogel

Le graphiste suisse Ralph Schraivogel est un créateur d’affiches qui a reçu de nombreux prix. L’exposition présente 65 affiches conservées par Le Signe, ainsi que des documents issus des archives personnelles de l’auteur, notamment des travaux préparatoires qui laissent voir le processus de création et les étapes intermédiaires permettant la réalisation d’une affiche.

Le Signe, centre national du graphisme
1, place Émile-Goguenheim
52000 Chaumont
www.centrenationaldugraphisme.fr

22 novembre 2017

— 11 février 2018

Exposition

Attention : logo !

Pour la première de cette série de quatre expositions annuelles consacrées au logo, le musée présente sa propre identité visuelle, conçue en 2014 par Bureau 205. Incarnée par un nouveau logotype, cette identité a pour objectif d’évoquer le patrimoine du musée tout en le projetant dans la modernité. S’appuyant sur de nombreux documents et maquettes, l’exposition permet de découvrir le processus d’élaboration de l’identité visuelle, de sa conception à ses nombreuses déclinaisons.

Musée de l’imprimerie
et de la communication graphique
13, rue de la Poulallerie 69002 Lyon
www.imprimerie.lyon.fr



Bureau 205, 2017.

24 novembre 2017

— 30 mars 2018

Exposition

Pop Music 1967-2017.

Graphisme et musique

Cette exposition présente la relation étroite qui unit, depuis cinquante ans, le graphisme aux musiques populaires. Sans être exhaustive, elle se propose de rendre compte, au fil des décennies, de la chronologie musicale et visuelle de la musique pop, les différents courants musicaux ayant engendré des styles visuels particuliers, immé-diatement identifiables par le public concerné. Une conférence a lieu le 25 janvier avec Hubert Artus, auteur de l’ouvrage *Pop Corner. La grande histoire de la pop culture 1920-2020* (éditions Don Quichotte).

En parallèle, l’exposition « Pop en France. Portraits d’artistes, 1967-2017 », raconte, à travers quatorze portraits en texte et en image, une petite histoire de la musique pop en France (du 24 novembre au 30 juin au Musée dauphinois, 30, rue Maurice-Gignoux, 38000 Grenoble).

Centre du graphisme
Place de la Libération 38130 Échirolles
www.echirolles-centredugraphisme.com

6 décembre 2017 — 17 février 2018

Exposition

Bachibouzouk

Cette exposition réunit à nouveau, après plusieurs collaborations, Thomas Couderc (Helmo) et Benoît Bonnemaison-Fitte (Bonnefrite), et fait dialoguer une sélection d’images et d’objets piochés dans les archives de chacun, sans hiérarchie ni sacralisation. Travaux de commande et croquis de recherche, impressions raffinées et photocopies, originaux et multiples sont l’occasion de reformuler une écriture qui procède toujours de la confrontation et du télescopage de différents langages graphiques.

Le Bel Ordinaire,
espace d’art contemporain
Les Abattoirs
Allée Montesquieu 64140 Billière
belordinaire.agglo-pau.fr

21 décembre 2017

— 22 janvier 2018

Exposition

Nourrir le Monstre. Une proposition

de Geneviève Gauckler

Artiste, illustratrice et directrice artistique française, Geneviève Gauckler est connue pour ses personnages processionnaires attachants et ses collages numériques. L’exposition monographique qui lui est consacrée révèle le profond émerveillement qu’elle porte sur notre environnement avec des créations lumineuses, amusantes et trépidantes.

École supérieure d’art
et de communication de Cambrai
(Ésac)
130, allée Saint-Roch 59400 Cambrai
www.esac-cambrai.net



Geneviève Gauckler,
illustration, 2017.

10 — 26 janvier 2018

Exposition

L’École polonaise de l’affiche

L’exposition présente des affiches de cinéma polonaises, conçues entre 1967 et 1978 et issues de la collection de la cinémathèque eurorégionale Jean-Vigo à Perpignan. L’école de l’affiche polonaise de cinéma est importante dans l’histoire graphique et visuelle mondiale, avec quelques grands noms comme Jan Lenica, Jakub Erol, Romuald Socha, Jerzy Flisak ou Franciszek Starowieyski, souvent laissés libres de leur création.

L’exposition a lieu à la Maison des relations internationales, esplanade Charles-de-Gaulle, 34000 Montpellier

Centre d’art La Fenêtre
27, rue Frédéric-Peyson
34000 Montpellier
www.la-fenetre.com

11 janvier — 28 février 2018

Exposition

My name is Wendy.

Transistor Darlington

L’exposition présente un ensemble d’images des graphistes de My name is Wendy (Carole Gautier et Eugénie Favre), fruits d’erreurs heureuses, de spasmes formels, de niches où quelque chose pourrait éventuelle-ment aller. Ces versions rendent compte du processus complexe qui préside à l’apparition d’une image dite « valable » et validée. Si le cheminement est ici

temporel, sur un axe plus proprement spatial, il y a bel et bien une activité dans les soubresauts ou les interstices.	
 My Monkey 111, rue Charles-III 54000 Nancy www.mymonkey.fr	

11 janvier — 24 mars 2018

Exposition

Roman Cieslewicz, contre la pollution de l'œil

L'exposition rassemble des affiches et des éditions originales, des ouvrages et des vidéos de Roman Cieslewicz (1930-1996), l'un des graphistes majeurs de la seconde moitié du xx^e siècle. Réalisant tour à tour des affiches pour le Centre Pompidou, des magazines (*Opus international*, *Kamikaze*), des livres (Hachette, Hazan), il a également été directeur artistique de l'agence Mafia et a enseigné à l'École nationale supérieure des arts décoratifs et à l'École supérieure des arts graphiques.

Centre d'art La Fenêtre
27, rue Frédéric-Peyson
34000 Montpellier
www.la-fenetre.com

Roman Cieslewicz, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853, 3854, 3855, 3856, 3857, 3858, 3859, 3860, 3861, 3862, 3863, 3864, 3865, 3866, 3867, 3868, 3869, 3870, 3871, 3872, 3873, 3874, 3875, 3876, 3877, 3878, 3879, 3880, 3881, 3882, 3883, 3884, 3885, 3886, 3887, 3888, 3889, 3890, 3891, 3892, 3893, 3894, 3895, 3896, 3897, 3898, 3899, 3900, 3901, 3902, 3903, 3904, 3905, 3906, 3907, 3908, 3909, 3910, 3911, 3912, 3913, 3914, 3915, 3916, 3917, 3918, 3919, 3920, 3921, 3922, 3923, 3924, 3925, 3926, 3927, 3928, 3929, 3930, 3931, 3932, 3933, 3934, 3935, 3936, 3937, 3938, 3939,

Paysages,David Poullard propose au public de re-voir ces signes, ces mots, et d’interroger le proche, le banal, le commun.

Espace Vallès
14, place de la République
38400 Saint-Martin-d’Hères
www.paysage-paysages.fr



David Poullard, Flèches pliées, 2018.

3 mars — 22 avril 2018

Exposition

Liam Stevens

Liam Stevens est un jeune artiste et illustrateur travaillant à Londres. Ses dessins et peintures sont réalisés principalement à partir de lignes et de formes géométriques composant un univers entre figuration et abstraction. L'exposition présente une série de grandes toiles spécialement créées pour le lieu, ainsi qu'une sélection d'œuvres récentes abordant idée d'un espace « négatif », en creux, qui structure les compositions de l'artiste.

Fotokino
33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille
www.fotokino.org

7 mars 2018

Journée d'étude

Le graphisme et l'édition de livre: quelles relations aujourd'hui ?

Quels liens existent-ils aujourd'hui entre édition et design graphique ? Quelles transformations se sont opérées ces dernières années ? Quels rôles peuvent jouer les designers dans le renouvellement des modèles esthétiques, narratifs, culturels et économiques de l'édition ? Il s'agit de tenter les prémices d'une définition, en alimentant les questionnements par des pratiques de recherche, d'exploration et de conception contemporaines. Avec Philippe Kaenel, Olivier Douzou, Sandrine Maillet, Benjamin Arranger, Patrick Doan, E-m-p-i-r-e , Aurélien Farina, Yoan De Roeck et Stéphane Darricau. De 9h30 à 18h, petit auditorium.

Bibliothèque nationale de France
Site François-Mitterrand
Quai François-Mauriac 75013 Paris
www.bnf.fr

9 mars — 10 juin 2018

Exposition

Dancing in the Street. Peter Knapp et la mode, 1960-1970

Peter Knapp est un créateur d'images inclassable, véritable référence dans l'histoire du design graphique et proche

des Nouveaux Réalistes. On lui associe volontiers *Dim Dam Dom*, l'émission culte des années 1960, ou le magazine *Elle*. L'exposition offre l'occasion de découvrir, à travers une centaine d'images pour la plupart inédites, l'un des ensembles les plus imaginatifs que la photographie de mode ait produit durant cette période.

Deux conférences sont organisées à l'auditorium de l'Institut français de la mode, 36, quai d'Austerlitz, 75013 Paris, le mercredi 14 mars : « Peter Knapp, une œuvre protéiforme », et le mercredi 23 mai : « Peter Knapp, 1960-1970, deux décennies de mode ».

Cité de la mode et du design
34, quai d'Austerlitz 75013 Paris
www.citemodedesign.fr



Peter Knapp, photographie de Rita Scherrer, Vogue, Paris, 1967.

10 — 13 Mars 2018

Exposition-vente

Mai 68 en 500 affiches.

Collection Laurent Storch

À l'occasion du 50^e anniversaire des événements de Mai 68, la galerie Artcurial propose une vente inédite d'affiches de la collection de Laurent Storch, amoureux d'histoire et d'art contemporain, qui a collecté 500 affiches depuis 1988. Ces images, emblématiques du mouvement insurrectionnel, instauraient un dialogue provocateur avec le pouvoir. L'occasion est donnée de revoir cet ensemble, exposé à partir du 10 mars et mis en vente le 13 mars.

Artcurial
7,rond-point des Champs-Élysées
75008 Paris
www.artcurial.com



Affiche de Mai 68. Collection Laurent Storch.

10 mars — 14 avril 2018

Exposition

Le Livre dans l’affiche

Le livre et l’affiche sont deux supports privilégiés des graphistes. L’exposition propose une sélection d’affiches qui

représentent des livres, témoignant ainsi du passage de la 3D à la 2D. L’occasion est ainsi donnée de découvrir les travaux de graphistes internationaux parmi lesquels Gunter Rambow (Allemagne), Philippe Apeloig (France), Sándor Ék (Hongrie), Experimental Jetset (Pays-Bas), Gérard Ifert (France), Na Kim (Corée), Josef Müller-Brockmann (Suisse), Richard Niessen (Pays-Bas), Andrzej Nowaczyk (Pologne) et Ikko Tanaka (Japon).

Espace d’art contemporain
Camille-Lambert
35, avenue de la Terrasse
91260 Juvisy-sur-Orge
www.portesessonne.fr/Sortir-et-decouvrir/
Ecole-et-Espace-d-art-contemporain-Camille-Lambert

11 mars — 27 mai 2018

Exposition

Paul Cox. Des paysages

Le paysage est un sujet récurrent dans l’œuvre de Paul Cox. Il y revient toujours car, dit-il, « c’est dans le dessin et la peinture d’observation, particulière-ment du paysage, que tout le reste, pour moi, trouve sa source : nouvelles formes, nouveaux accords de couleurs, nouvelles écritures…» L’exposition réunit un ensemble important de paysages de différentes périodes.

Château d’Oiron
10-12, rue du Château 79100 Oiron
www.chateau-oiron.fr

14 mars 2018

Conférence

Benjamin Thorel

Critique d’art, éditeur, commissaire d’expositions, Benjamin Thorel est également professeur à l’École des beaux-arts de Bordeaux (EBABX). Il est l’un des responsables de After 8 Books, librairie parisienne spécialisée en art contemporain, théorie et design graphique, au sein de laquelle il pré-pare un recueil d’écrits de l’artiste américaine Amy Sillman et un livre avec l’artiste française Julie Beauflis. Cette conférence est l’occasion de présenter l’ensemble de ses projets autour du livre et de l’édition. À 17 h.

Beaux-Arts de Paris
14, rue Bonaparte 75006 Paris
www.beauxartsparis.com

15 — 16 mars 2018

Événement

Printemps de la typographie

De réglure en grille, de ligne en paragraphe, de liste en fiche, de page en carte, de virgule en point, de tableau en planche, de paroi en panneau, de cahier en écran, de diagramme en arbores-cence, cette 9^e édition se propose d’aborder l’ensemble de ces dispo-sitifs et de croiser les regards de théoriciens et de praticiens. Lors de cette édition interviendront

notamment Olivier Bessard-Banquy, Amélie Bonet, Alexandre Debelloir, Olivier Deloignon, Jacques Dürrenmatt, Jost Hochuli, Laurence Moinereau, Thomas Petitjean, Alice Savoie. Le Printemps de la typographie est organisé par l’École Estienne.

Institut national du patrimoine
Auditorium Colbert
2, rue Vivienne 75002 Paris
www.ecole-estienne.fr

19 mars — 6 avril 2018

Exposition

Pressez-vous

Pour sa 10^e édition, l’exposition « Pressez-vous » questionne la notion de frontière à notre époque contem-poraine, à l’heure de la crise humani-taire des réfugiés et de la montée des nationalismes en Europe. Elle fait la part belle aux images graphiques d’actualité de tous types (affiches, dessins de presse, illustrations, reportages dessinés…) et invite donc les étudiants et les professionnels à croiser leurs regards.

École supérieure d’arts & médias de Caen/Cherbourg
17, cours Caffarelli 14000 Caen
www.impressions-multiples.org

22 mars 2018

Conférence

Teo Schifferli

Diplômé de l’École cantonale d’art de Lausanne (Écal) en 2012, Teo Schifferli rejoint les agences Maximage et NORM avant de monter son propre bureau à Zurich en 2014. Son style se démarque par l’harmonie mathématique qu’il instaure entre les images, la couleur et la typographie. Plusieurs des ouvrages qu’il a réalisés ont été primés au concours des Plus Beaux Livres suisses. À 20 h. Réservation indispensable : reservation@ccsparis.com

Centre culturel suisse
38, rue des Francs-Bourgeois
75003 Paris
www.ccsparis.com



Teo Schifferli, affiche pour une exposition de Dan Graham, 2015.

28 mars — 16 septembre 2018

Exposition

Andy Warhol Ephemera

Les innombrables supports, médiums et formats utilisés par Andy Warhol font du maître du Pop Art un important

contributeur aux domaines de l’ephe-mera et de la communication graphique. Après le Musée des beaux-arts de Montréal, en 2015, l’exposition présente pour la première fois en Europe la collection de Paul Maréchal. Celle-ci réunit le plus grand nombre de travaux publicitaires d’Andy Warhol, qui a associé, sans préjugés, l’art commercial aux beaux-arts et la peinture aux techniques de l’imprimerie.

Musée de l’imprimerie et de la communication graphique
13, rue de la Poulallerie 69002 Lyon
www.imprimerie.lyon.fr

29 mars — 4 mai 2018

Exposition

Team Thursday. Sample Sequences

Le studio de design graphique Team Thursday a été fondé par Loes van Esch et Simone Trum en 2010, à Rotterdam (Pays-Bas). Attachées à une relation forte avec leurs commanditaires, elles développent des projets qui vont de l’identité de festivals à la conception de livres en passant par la direction d’exposition ou le design d’espace. Leurs langages visuels et typogra- phiques forts laissent transparaître leur intérêt pour la matière et le toucher.

Galerie My Monkey
111, rue Charles-III 54000 Nancy
www.mymonkey.fr



Team Thursday, vue de l'exposition « Seoul City Sampling », au MMCA, Séoul, 2017.

30 mars

— 16 septembre 2018

Exposition

Chemin Papier.

L’illustration et ses marges

En présentant la démarche personnelle d’une quinzaine d’illustrateurs contem-porains, l’exposition donne à voir la diversité des supports et expressions d’un chemin créatif qui passe toujours par le dessin et le papier. Elle s’inté-resse plus largement aux liens entre dessin et édition, entre illustration et design graphique, et considère plus largement l’illustration comme un point de rencontre entre divers arts appliqués.

1, place Émile-Goguenheim
52000 Chaumont
www.centrenationaldugraphisme.fr

6 avril — 6 juillet 2018

Exposition

À bonne enseigne

L’exposition propose une réflexion critique sur le rapprochement de pièces historiques de Raymond Hains avec le travail d’artistes contemporains (Francis Baudevin, Claude Closky, Michael Riedel, Franck Scurti, Manon Recordon, Ryan Gander), et examine le travail de l’artiste sous l’angle du design graphique en proposant une lecture axée sur les notions de signe et de langage. L’exposition se déroule à la galerie Raymond Hains de l’École des beaux-arts, 9, esplanade Georges-Pompidou, 22000 Saint-Brieuc

École européenne supérieure d’art de Bretagne, Site de Rennes
EESAB
34, rue Hoche 35000 Rennes
www.eesab.fr



Clément Wibaut (EESAB Rennes), 2018.

11 — 13 avril 2018

Colloque

Éditer pour écrire

Il s’agit d’aborder l’« écriture des livres », ce que les auteurs, les artistes, les designers, écrivent, par des moyens évidemment textuels, mais aussi graphiques et visuels. Il est également question de ce que les livres font advenir, c’est-à-dire de ce que le livre lui-même « écrit », de ce dont il est l’anticipation et qu’il rend possible. Avec Michaël Bussaer et Mette Edvardsen, Laurence Cathala, Jean-Max Colard, Thierry Davila, Pierre Déléage, Sébastien Dégeilh, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz, Camille Pageard, Muriel Pic, Sébastien Roux, the famous five et les étudiants de l’isdaT beaux-arts participant au programme de recherche LabBooks, écritures éditoriales. Médiathèque José-Cabanis, 1, allée Jacques-Chaban-Delmas, 31000 Toulouse.

Institut supérieur des arts de Toulouse (IsdaT)
5, quai de la Daurade 31000 Toulouse
www.isdat.fr

12 avril 2018

Conférence

Pictogrammes, par Gérard Plénacoste

Gérard Plénacoste, graphiste et enseignant, analyse simplement pour eux-mêmes les éléments de constructions visuelles des pictogrammes, dans des contextes aussi différents qu’une signalétique, un écran, une édition ou des jouets. Il reviendra sur l’écart entre représentation picturale et image métaphorique qui constitue

le bestiaire des pictogrammes. La conférence a lieu dans l'auditorium de l'école, à 18 h.

Haute École des arts du Rhin (Hear)
1, rue de l'Académie 67000 Strasbourg
www.hear.fr

12 avril 2018 Événement La Nuit du générique

L'association We love your names organise la deuxième soirée dédiée aux génériques de films et de séries. Avec une présentation des génériques de Miki Kato et Nic Benns du studio anglais Momoco, des projections dédiées aux génériques de science-fiction et une discussion animée par Alexandre Vuillaume-Tylski et Rafik Djoumi. Le prix Rosalie, équivalent des Césars, sera remis au meilleur générique de film de l'année 2017, et une sélection de génériques réalisés par des élèves des Gobelins, de l'École de l'image (Paris) et de l'Ensav (Castres) sera projetée. Au Forum des images, Forum des Halles, 2, rue du Cinéma, 75001 Paris.

We love your names
weloveyournames.com

12 avril 2018 Conférence Bunpei Yorifuji

Bunpei Yorifuji (né en 1973) a créé le studio de design graphique et d'illustration Bunpei Ginza en 2000. Il travaille comme directeur artistique dans le domaine de la publicité, conçoit des livres et poursuit parallèlement une activité artistique personnelle. Il expose sa méthode personnelle de dessin dans l'ouvrage *Devenir un expert du rakugaki* (éditions B42). La conférence a lieu au Forum - 1 Petite salle à 19 h. À l'occa-sion de sa venue à Paris auront lieu un lancement et une signature à la librairie Petite Égypte (35, rue des Petits-Carreaux, 75002 Paris) le 13 avril, et des ateliers Rakugaki au Centre Pompidou, les 14 et 15 avril.

Centre Pompidou
Place Georges-Pompidou 75004 Paris
www.centrepompidou.fr

14 avril — 14 mai 2018 Événement Laterna Magica

Le festival marseillais Laterna Magica s’installe à Paris. Durant un mois, Fotokino et le Centre Pompidou s’associent afin de proposer des expositions, projections, spectacles, rencontres et ateliers au Centre Pompidou et dans plus d’une quinzaine de lieux complices. Cette manifestation fait découvrir le travail de créateurs d’images fixes ou en mouvement, émergents ou confir-més, et tisse des liens insolites entre les imaginaires et différentes pratiques

artistiques. Le lancement aura lieu les 14 et 15 avril lors d’un week-end festif.

Centre Pompidou
Place Georges-Pompidou 75004 Paris
www.centrepompidou.fr

25 avril — 30 juin 2018 Exposition Volumes

L'exposition propose de découvrir le travail de designers qui ont fait du livre un objet central de leurs pratiques, permettant de saisir la générosité avec laquelle celles-ci se déploient et se renouvellent, tout en restant au service du contenu. L'ambition de « Volumes » est de nous faire rencontrer différents aspects de ce travail : l'aventure des clubs du livre - expérience fondatrice des années 1950 à 1970 qui révèle l’ingéniosité et l’audace visuelle de quelques grands graphi-stes français ; la foisonnante vitalité de l’édition jeunesse ou d’éditeurs indépendants ambitieux sur le fond comme sur la forme ; la découverte des gestes des auteurs, éditeurs, designers, relieurs ou imprimeurs qui se succèdent pour faire surgir l’objet livre ; la passion avec laquelle tous se mettent au service de notre plaisir de lecteurs-regardeurs.

Une table ronde est organisée le 24 avril à 17 h à la médiathèque André-Labarrère,10, place Marguerite-Laborde, 64000 Pau.

Le Bel Ordinaire, espace d’art contemporain
Les Abattoirs
Allée Montesquieu 64140 Billière
belordinaire.agglo-pau.fr

28 avril — 20 mai 2018 Événement Mai 68 – Assemblée générale

Cette manifestation pluridisciplinaire propose durant trois semaines des expositions, débats, performances, projections, une fresque visuelle de Philippe Lakits et des ateliers menés par des écoles d'art, des universitaires et des scolaires. Souhaitant éviter la commémoration, la célébration ou le bilan, elle s’interroge plutôt sur la permanence et la réactualisation de Mai 68.

Centre Pompidou
Place Georges-Pompidou 75004 Paris
www.soixantehuit.fr

3 mai — 23 septembre 2018 Exposition Roman Cieslewicz

Artiste majeur de la seconde moitié du xx^e siècle, Roman Cieslewicz (1930-1996) est un acteur incon-tournable de l’école de l’affiche polonaise. Son œuvre, éclectique, couvre de nombreux domaines depuis l’affiche jusqu’à la publicité en passant par le photomontage,

l’édition et l’illustration. L’exposition propose un parcours rétrospectif abordant des thématiques chères à Cieslewicz – l’œil, la main, le cercle, le Che, la Joconde – et révèle des archives iconographiques dévoilées pour la première fois au public.

Musée des Arts décoratifs
107,rue de Rivoli 75001 Paris
www.madparis.fr

10 — 27 mai 2018 Événement Ink #3: Éditions singulières

Cet événement est, pour la troisième année consecutive, le rendez-vous dédié aux pratiques alternatives et indépendantes de l’édition d’art. Il rassemble des ouvrages dans les champs du dessin, du graphisme, de l’illustration ou de la photographie, publiés par des éditeurs œuvrant en dehors de l’industrie traditionnelle du livre. Cette année, l’Écosse est à l’honneur avec, notamment, Jessica Higgins et Matthew Walkerdine de Good Press.

Fotokino
33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille
www.fotokino.org

11 mai — 29 juin 2018 Événement Une saison graphique

Cette 10^e édition d’Une saison graphique, manifestation annuelle consacrée à la création graphique contemporaine, regroupe plusieurs événements dans différents lieux culturels du Havre et offre un large panorama de la création graphique actuelle.

Du 11 mai au 9 juin : Baldinger·Vu-Huu, au centre d’art Le Portique, 30, rue Gabriel-Péri. Morepublishers, invité par le Frac Normandie Rouen, à l’arthothèque de l’Ésadhar.

Du 14 mai au 29 juin : Marion Bataille, à la bibliothèque Oscar-Niemeyer, 2, place Niemeyer, et à la bibliothèque Armand-Salacrou, 17, rue Jules-Lecesne. Raphaël Garnier, à la galerie 65 de l’Ésadhar, 65, rue Demidoff, et à la Maison de l’étudiant de l’université du Havre, 50, rue Jean-Jacques-Rousseau. ABM Studio, à la Bibliothèque universitaire, 25, rue Philippe-Lebon.

Le 19 mai : Une kermesse graphique, de 14 h à 18 h, au fort de Tourneville, 55, rue du 329^e RI.

Du 19 mai au 9 juin : R2 Design (Lizá Defossez Ramalho et Artur Rebelo), au Carré du théâtre de l’Hôtel-de-Ville, esplanade Jacques-Tournant.

Du 19 mai au 29 juin : Valentin Daniel, invité par le lycée Saint-Vincent-de-Paul, à La Consigne SNCF, esplanade de la Gare.

Une saison graphique
76000 Le Havre
www.unesaisongraphique.fr



19 mai — 28 septembre 2018 Exposition 1918: l’affiche sur les chemins de l’histoire

Un siècle nous sépare de l’imagerie de la Grande Guerre, qui témoigne de l’état d’esprit des élites et des com-manditaires. L’exposition comprend des affiches, cartes postales et objets qui donnent à réfléchir sur la Première Guerre mondiale. 1918 voit en effet la vieille Europe sortir exsangue et affaiblie du conflit, et la naissance d’un monde nouveau avec ses illusions et ses périls.

Centre du graphisme
Place de la Libération 38130 Échirolles
www.echirolles-centredugraphisme.com

26 mai 2018 Événement Les Puces typo #8

La 8^e édition de ce salon graphique et marché typographique réunit les professionnels et les passionnés de typographie lors d'une journée de rencontres et d'expositions. Fonderies, éditeurs indépendants, créateurs de typographies, graphistes et illustrateurs proposent leurs créations et publications ou leurs spécimens. Entrée libre, de 10 h à 19 h.

Campus Fonderie de l’image
83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet
www.campusfonderiedelimage.org

30 mai 2018 Conférence Urs Lehni et Olivier Lebrun

Urs Lehni vit et travaille à Tallinn et à Zurich où, parallèlement à son collectif Lehni Trüb, il a fondé Rollo Press en 2008. Il présente cette conférence avec Olivier Lebrun qui travaille et enseigne à Paris et à Lyon. Ensemble, ils ont publié *A Companion to Books from The Simpsons in Alphabetical Order* (2012), *Another Companion to Books from The Simpsons in Alphabetical Order* (2013) et *Intrus Sympathiques: Bernard Chadebec* (2016).

Centre culturel suisse
38, rue des Francs-Bourgeois 75003 Paris
www.ccsparis.com

9 juin 2018 Conférence Design graphique et co-design

Les designers Grégoire Romanet et Théo Lacroix, présentés dans l'exposition « Sur la route » au Pavillon blanc du 9 juin au 25 août, sont invités à échanger et à partager leur exprience du design collaboratif. Cette rencontre questionne les savoir-faire et les méthodes collaboratives propres à ce métier : comment s’en inspirer pour « designer » les politiques publiques, concevoir avec l’usager et le citoyen ?

Le Pavillon Blanc Henri-Molina
Médiathèque - Centre d’art de Colomiers
1, place Alex-Raymond 31770 Colomiers
www.pavillonblanc-colomiers.fr

11 juin — 13 juillet 2018 Événement TypeParis

Pour sa 4^e édition, cette formation intensive en création de caractères typographiques de cinq semaines réunit des professionnels du monde entier. Les instructeurs, Xavier Dupré, Indra Kupferschmid, Jean François Porchez, Julien Priez, Mathieu Réguer et Marc Rouault, suivent les participants au quotidien et sont rejoints chaque semaine par un invité étranger tel que David Berlow, Nikola Djurek, Laura Meseguer ou Alex Trochut. Des conférences hebdomadaires ouvertes au public sur inscription sont organisées tous les mercredis à 19 h (au Tank, 22 bis, rue des Taillan-diers, 75011 Paris) et permettent de rencontrer les personnalités et participants à l’événement.

www.typeparis.com

14 juin — 13 juillet 2018 Exposition Pop Music 1967-2017. Graphisme et musique

Après Échirolles, l'exposition s’installe à la Cité internationale des arts, à Paris. Voir le descriptif à la date du 24 novembre 2017 au 30 mars 2018.

Cité internationale des arts
18, rue de l’Hôtel-de-Ville 75004 Paris
www.echirolles-centredugraphisme.com

19 — 25 août 2018 Événement 66^e Rencontres de Lure: À flux détendu – Jets d’encre, design liquide et flux numériques

Cette nouvelle édition aborde, au fil des interventions de designers graphiques, auteurs, créateurs de caractères, universitaires, les ques-tions liées au numérique, aux flux, à l’information, à la transmission. Les designers classent, organisent les circulations et balisent les trajets.

Que restera-t-il de nous dans le *cloud*? Sommes-nous vraiment mis à jour par nos outils graphiques? Que faire de son temps quand on ne gagne pas d’argent? Comment tirer parti de l’abondance typographique? Notre corps est-il soluble dans le flux numérique?

Rencontres internationales de Lure
La Chancellerie 04700 Lure
www.delure.org

7 septembre — 16 décembre 2018 Exposition Les Plus Beaux Livres suisses

La sélection des livres du concours des Plus Beaux Livres suisses 2017 est présentée à la librairie du Centre culturel suisse.

Librairie du centre culturel suisse
32, rue des Francs-Bourgeois 75003 Paris
www.ccsparis.com

13 septembre — 16 décembre 2018 Exposition Ce n’est pas la taille qui compte

Longtemps, l'attention portée au graphisme s’est focalisée sur l’objet phare de la discipline : l’affiche. Cette exposition se propose de raconter une autre histoire du graphisme contemporain, une histoire où la qualité de l’objet montré ne se définit plus seulement par un format et un support mais plutôt par l’intelligence de la forme, de la réalisation, des matériaux, de l’expérimentation dont il résulte. Une histoire où la modestie apparente et la taille réduite de l’objet tiennent tête à l’affiche.

Maison d’art Bernard-Anthonioz
16, rue Charles-VII 94130 Nogent-sur-Marne
maba.fnagg.fr



18 — 19 octobre 2018 Événement Baskerville in France

John Baskerville (1706-1775) est une figure importante de la culture bibliophilique et typographique britannique. Ses caractères typogra-phiques ont connu plusieurs vies, de la Révolution française aux années

folles. Cette conférence internationale présente plusieurs facettes et moments rassemblant des historiens et des créateurs de caractères contemporains. Elle se déroule à la Drac Hauts-de-France, 5, rue Henri-Daussey, 80000 Amiens. Elle est accompagnée d'une exposition dans la galerie de l'Ésad.

École supérieure d'art et design (Ésad)
40, rue des Teinturiers 80080 Amiens
www.esad-amiens.fr

23 octobre 2018
— 15 janvier 2019

Exposition

Fais-moi signe !

Exposition Malte Martin

L'exposition présente les créations réalisées ces dernières années par Malte Martin : des affiches de théâtre et des objets d'édition mais également des dispositifs numériques, des jeux graphiques et autres sculptures amovibles dans l'espace. Souvent créées *in situ*, ces installations sont rassemblées pour la première fois dans un même lieu et invitent les visiteurs à interagir, à réagir, à réfléchir et à jouer avec elles.

Médiathèque Charles-Gautier-Hermeland
17, rue François-Rabelais
44800 Saint-Herblain
www.la-bibliotheque.com

9 novembre 2018
— 3 mars 2019

Exposition

Logo saison 2 :

Secours populaire français

Après le logo culturel en 2017, ce second volet du cycle d'exposition sur les logotypes présente l'histoire de la main ailée et l'ensemble des déclinaisons, réalisées par Grapus pour le Secours populaire français en 1982.

Musée de l'imprimerie et de la communication graphique
13, rue de la Poulaillerie 69002 Lyon
www.imprimerie.lyon.fr

13 novembre 2018
Événement

Fontes et caractères dans tous

leurs états #5: typographie

urbaines

5^e édition du Colloque international de typographie. Conférences et workshops. Fontes et caractères dans tous leurs états est un colloque international de typographie thématique qui prend la forme d'une journée d'études animée par des professionnels de la typographie. Programmée en deux temps - conférences et ateliers pratiques -, chaque édition du colloque a pour objectif de sensibiliser les étudiants du campus Fonderie de l'image et les invités aux enjeux

contemporains de la typographie par une approche thématique. De 9h 30 à 17 h.

Campus Fonderie de l'image
83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet
www.campusfonderiedelimage.org

17 novembre 2018
— 31 janvier 2019

Événement

Le Mois du graphisme: La Pologne

Pour cette nouvelle édition, le Mois du graphisme fait escale en Pologne, poursuivant son tour du monde des scènes graphiques. La Pologne a une histoire très riche dans le domaine du design graphique, notamment grâce à ses affichistes de renommée internationale. Plusieurs expositions présentées dans divers lieux de l'agglomération grenobloise présentent des affiches, objets de communication, éditions mettant en dialogue l'histoire et l'actualité graphique la plus contemporaine.

Centre du graphisme
Place de la Libération 38130 Échirolles
www.echirolles-centredugraphisme.com



Wlademar Swierzy, affiche du film Psy Wojny (The Dogs of War), 1980.

18 novembre
— 21 décembre 2018

Exposition

Okolo

Okolo est un collectif tchèque fondé en 2009 qui travaille principalement dans les domaines du design, de l'architecture, de l'art et de la mode. L'activité culturelle urbaine est le sujet de leurs activités éditoriales en ligne, de leurs commissariats d'expositions et de tout autre type de projets et d'événements. Ils sont en 2018 commissaires de la 28^e Biennale de design graphique de Brno, en République tchèque.

Galerie My Monkey
111, rue Charles-III 54000 Nancy
www.mymonkey.fr

5 décembre 2018
— 16 février 2019

Exposition

.CORP. Dé-dissimulation

L'exposition du collectif de design graphique .CORP explore le monde des données qui se superpose au réel. Ces données ne sont pas un reflet

du monde mais peuvent le rendre visible, lisible et tangible, et créer un espace d'où on peut l'interroger. À partir d'une démarche expérimentale et critique, chaque création installe un dialogue entre des dimensions et des formes ludiques, artistiques, scientifiques ou documentaires. Une conférence a lieu le 5 décembre à 17h à la médiathèque André-Labarrère, 10, place Marguerite-Laborde, 64000 Pau.

Le Bel Ordinaire, espace d'art contemporain
Les Abattoirs
Allée Montesquieu 64140 Billière
belordinaire.agglo-pau.fr

8 — 9 décembre 2018
Événement

Les Puces de l'Illu #6

Ce festival de l'illustration contemporaine réunit chaque année une soixantaine de professionnels : indépendants, éditeurs, collectifs de dessin, ateliers d'impression artistique et artisanale, créateurs d'objets graphiques. Il est destiné aux professionnels et au grand public qui pourront se procurer sérigraphies, gravures, risographies, fanzines, éditions, livres-objets, illustrations-textiles ou pièces uniques.

Campus Fonderie de l'image
83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet
pucesillu.campusfonderiedelimage.org

Publications

2017

(Fr)

Prix

Club des directeurs artistiques

Typographie
· Stéphane Elbaz de Typofonderie pour le caractère typographique *PS Fournier*
· Atelier Marge Design pour *Nez, la revue olfactive*
· Les Bons Faiseurs et Christophe Badani pour Le Petit Casino
· Movement Paris et Sylvia Tournier pour Hermès Hors les murs

Édition
· Nicolas Valoteau et Lionel Charrier pour la une « American Psycho » de *Libération*

Livres

Collectif, *Civic City. Notes pour le design d'une ville sociale*, Paris, Éditions B42, 2017.

Collectif, *Couleurs sur la plage*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2017 (anglais, français).

Collectif, *Design graphique, les formes de l'histoire*, Paris, Éditions B42 et Centre national des arts plastiques, 2017.

Collectif, *Et & Ampersands*, Paris, -zeug, 2017 (anglais, français).

Collectif, *Un musée, un logotype. Discussion à partir d'une identité visuelle mobile*, Lyon, Musée de l'imprimerie et de la communication graphique et Éditions 205, 2017.

Collectif, *Les Plus Beaux Livres suisses 2016*, Berne, Office fédéral de la culture, 2017 (allemand, anglais, français, italien).

Collectif, *Pop music. 1967-2017. Graphisme et musique*, Échirolles,

Centre du graphisme et Éditions du Limonaire, 2017.

Anja Baumhoff, Stéphane Dupont, Marjolaine Lévy, *Lettres à Marianne Brandt*, Nancy, My Monkey, 2017 (français, anglais).

Jacques Bertin, *La Graphique et le traitement graphique de l'information*, Bruxelles et Cambrai, Zones sensibles et École supérieure d'art de Cambrai, 2017.

Olivier Deloignon et Guillaume Dégé (dir.), *Pas vu pas pris*, Paris et Strasbourg, -zeug et Haute École des arts du Rhin, 2017.

Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Paris, Éditions B42, 2017.

Jens Müller, *Une histoire visuelle du graphisme*, Cologne, Taschen, 2017 (allemand, anglais, français).

Josef Müller-Brockmann, *Systèmes de grille pour le design graphique*, Genève, Entremonde, 2017 (français, italien).

Jan Tschichold, *Métamorphoses de l'esperluette*, Paris, -zeug, 2017.

Nicholas-Henri Zmely, *L'Affiche illustrée à la Belle Époque. La collection Dutailly*, catalogue d'exposition, Chaumont, Le Signe éditions, 2017.

Reuves

The Shelf, n° 5, Paris, The Shelf Journal, 2017 (anglais, français).

Revue Faire, nos 1, 2, 3, 4, 5, Paris, Éditions Empire, 2017 (anglais, français).

Back Office, n° 1, Paris, Fork Éditions et Éditions B42, 2017 (anglais, français).

Publication numérique

Pascal Béjean, *Fanette Mellier*, Paris, Art Book Magazine, 2017 (anglais, français).

Amélie Boutry pour le livre *Jean Tinguely '60s* édité par la galerie Valois
· Pierre Hourquet pour le livre *Provoke* édité par Steidl
· Thibaud Meltz pour *Revue, conversations & esthétiques*, nos 1 et 2
· Jad Hussein de Look Specific pour *A Skateboarding Annual* édité par Carhartt

Habillage
· Sylvia Tournier pour l'habillage de « Summer of Scandals » par Iggy Pop pour Arte

Observateur du design

Jean-Baptiste Levée et Yoann Minet de Production Type

ont reçu une étoile pour le programme typographique Alpine pour Renault.

Des Signes (Élise Muchir et Franklin DescLOUDS) a reçu une étoile pour la signalétique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, ainsi qu'un label pour la signalétique de la Cité des congrès de Valenciennes et pour l'identité visuelle des Villes d'art et d'histoire du ministère de la Culture.

Type Directors Club de New York

Roxane Gataud de Type Together pour *Bely*, Yoann Minet

de Production Type pour *Stratos*, et Jean-Baptiste Levée de Production Type pour *Renault Carname* ont reçu la médaille du Type Directors Club de New York.

Type Directors Club de Tokyo

M/M (Paris) est lauréat de la catégorie Packaging avec Safran impérial pour Louis Vuitton. Jean-Baptiste Levée de Production Type est sélectionné dans la catégorie Excellent Work avec son caractère typographique *Cobalte*.

Directeur de la publication
Yves Robert, directeur du Centre national
des arts plastiques

Direction éditoriale et coordination
Véronique Marrier, cheffe du service design
graphique

Auteurs
Lise Brosseau
Maddalena Dalla Mura
Clémence Imbert
Jon Sueda

Design Graphique
Camille Bonnivard

Caractères typographiques
David d'Émilie Rigaud (A is for)
et *Nantes* de Luzi Gantenbein (Luzi Type)

Relecture
Stéphanie Grégoire

Traduction
Raphaële Eschenbrenner,
textes de Maddalena Dalla Mura
et de Jon Sueda

Dépôt légal : avril 2018
ISSN 2553-629X

Le Centre national des arts plastiques est l'un
des principaux opérateurs de la politique du
ministère de la Culture dans le domaine des arts
visuels. Acteur culturel et économique, il
encourage la scène artistique dans toute sa
diversité et accompagne les artistes ainsi que
les professionnels par plusieurs dispositifs de
soutien. Il enrichit, pour le compte de l'État, le
Fonds national d'art contemporain, collection
nationale qu'il conserve et fait connaître par des
prêts en France et à l'étranger. Aujourd'hui
constituée de près de 102 500 œuvres acquises
depuis plus de deux siècles auprès d'artistes
vivants, cette collection constitue un fonds
représentatif de la scène artistique
contemporaine dans toute sa diversité.
www.cnap.fr

Centre national des arts plastiques
Graphisme en France
Tour Atlantique
1, place de la Pyramide
92911 Paris-La Défense
graphisme.cnap@culture.gouv.fr
www.cnap.graphismeenfrance.fr

Nos remerciements vont à tous les graphistes,
éditeurs, institutions et photographes qui ont
autorisé la reproduction de leurs créations à titre
gracieux.

© Johnna Arnold, p. 56, 57, 58, 61, 62, 63, 67.
© Stuart Bailey, p. 45. © BDIC, p. 19. © Le Bel
Ordinaire, p. 20a, b. © Marine Benz, p. 16b.
© La Bibliothèque, p. 21a, b. © Sylvie Biscioni,
p. 25a. Photo : Luc Boegly © MAD, Paris, p. 27a, b.
© David Paul Carr, p. 25b. © Ésad, Amiens,
p. 24b. © Martin Ferrer, p. 14b. © Fotokino, p. 18a, b.
© Chris Hamamoto, Franziska Stetter, p. 69.
© Isabelle Jégo, p. 16a. © Zak Kyes, Marc Owens,
p. 59. Photo : Jean-Claude Planchet
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre
Pompidou, p. 7, 8. © Virgile Laguin, p. 22b.
© Aurélien Mole, p. 17a, b. © Moravská galerie,
p. 64, 65. © Musée de l'imprimerie et de la
communication graphique, Lyon, p. 15a, b.
© My Monkey, p. 26a, b. © Richard Pelletier,
p. 14a. © Vincent Perrottet, p. 22a. © Radim
Peško, Tomáš Celizna, p. 48, 50a, 51. © Didier
Pruvot, p. 23a, b. © Jérôme Saint-Loubert Bié,
p. 11. © Jon Sueda, p. 70. © Syndicat, p. 24a.
Photo : John Wronn © The Museum of Modern
Art, New York. N° de catalogue : IN2307.21
© 2018. Image numérique, The Museum of
Modern Art, New York/Scala, Florence, p. 10.

Tous les efforts ont été mis en œuvre pour
identifier et mentionner les propriétaires des
droits des images reproduites dans cette
publication. Si certains crédits avaient été omis,
l'éditeur s'engage à les mentionner dans la
version numérique.



Directeur de la publication

Yves Robert, directeur du Centre national des arts plastiques

Design Graphique

Camille Bonnivard

Direction éditoriale et coordination

Véronique Marrier,
cheffe du service design graphique

Caractères typographiques

David d'Émilie Rigaud (A is for)
et Nantes de Luzi Gantenbein (Luzi Type)