
**LE PATRIMOINE
COMME OUTIL ET
SUPPORT DE CRÉATION**

Elisa Raffy
DSAA Design Graphique,
Lycée Saint-Exupéry,
Marseille, 2015.

SOMMAIRE

p.14 AVANT-PROPOS

p.16 INTRODUCTION

1

ENTRE CRÉATION, ORIGINALITÉ ET INNOVATION

p.14 LA FIGURE DU GÉNIE

p.16 L'INNOVATION, MAÎTRE-MOT D'UN
SYSTÈME ÉCONOMIQUE CONCURRENTIEL

p.18 UNE ORIGINALITÉ FORMELLE
ET SUPERFICIELLE

p.22 LE CULTE DU PROGRÈS

2

RETROUVER NOTRE IDENTITÉ SANS BRIDER NOTRE FUTUR

p.30 VILLES ET BLASONS

p.34 IDENTITÉ : UN LIEN ENTRE
PASSÉ ET PRÉSENT

p.38 UN DEVOIR DE TRANSMISSION

3

UNE CONCEPTION DU MUSÉE ET DU PATRIMOINE

- p.44 **UNE OUVERTURE CULTURELLE
SUR D'AUTRES NATIONS**
- p.48 **MÉDIATION ET CRÉATION**
- p.52 **CRÉATION ET PATRIMOINE, UNE
RENCONTRE À TRAVERS UN LIEU**
- p.56 **Y A-T-IL UNE PART DE CRÉATIVITÉ
DANS LA RESTAURATION ?**

4

VERS UNE APPROPRIATION DU PATRIMOINE DANS LA CRÉATION GRAPHIQUE

- p.62 **CONTEXTE ET ENVIRONNEMENT DU
DESIGNER GRAPHIQUE AUJOURD'HUI**
- p.66 **D'HIER À AUJOURD'HUI, QUI EST
LE PEINTRE EN LETTRES ?**
- p.70 **ENTRE GRAPHISME ET PATRIMOINE,
QUELLE EST LA FIGURE DE L'AMATEUR ?**
- p.74 **VERS UNE PATRIMONIALISATION DU
SAVOIR-FAIRE DU PEINTRE EN LETTRES**
-
- p.78 **CONCLUSION**

AVANT-PROPOS

Plusieurs cas concrets m'amènent aujourd'hui à questionner le sujet du patrimoine et la place que celui-ci occupe dans la création et l'innovation.

Tout d'abord, depuis plusieurs années, je m'intéresse au rapport que l'on peut avoir avec son propre passé, mais aussi au rapport que l'on a avec un passé qui nous est commun à tous : notre patrimoine et notre histoire. Ainsi, je porte un intérêt tout particulier à des formes, objets et savoir-faire laissés par le temps et les générations antérieures. Outre une question de goût, dans mon travail j'aime m'inspirer de cet héritage qui nous est transmis. En effet, je pense que celui-ci est riche en valeurs créatives. Je suis également témoin de l'évolution d'une société dans laquelle outils, techniques et savoir-faire furent effacés et remplacés par l'ère industrielle, et aujourd'hui à l'heure d'une troisième révolution, par l'ère numérique¹. Cette dématérialisation est pour moi significative, car en tant que graphiste je participe à cette perte et à ces changements. C'est donc pour ces raisons que, depuis quelques mois, j'ai commencé une collecte de lettrages vernaculaires dans les rues de Marseille. Ainsi, j'ai porté attention à un patrimoine bien spécifique : celui du peintre en lettres. Un métier, un savoir-faire, une gestuelle qui a marqué le paysage visuel et la mémoire collective durant la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu du XXe siècle, avec ces réclames publicitaires, panneaux, enseignes et devantures de magasins. Aujourd'hui, ce savoir-faire est révolu, car il n'existe pratiquement plus aucun maître exerçant cette profession. Dans nos rues, il ne reste que des traces et palimpsestes de ce travail. En m'intéressant à ce patrimoine, je me questionne sur la manière dont il est

1

Expression popularisée
par Jérémy RIFKIN,
et approuvée par le
parlement européen en
2007.

possible de le sauvegarder et de le valoriser, en vue d'une transmission aux générations futures.

Enfin, un second cas attire mon attention sur l'utilisation du patrimoine dans la création. Durant l'été 2014, j'ai réalisé un stage chez Christine Fabre, une artisan relieur installée dans la ville de Marseille. Majoritairement, son travail consiste en la restauration de manuels et livres anciens. Ainsi, chaque semaine des clients lui apportent des livres, et c'est avec eux qu'elle choisit la texture et la couleur des cuirs et papiers qui viendront par la suite recouvrir ces ouvrages. La transformation est, en quelque sorte, radicale puisque la vieille couverture en cuir ornée de ses dorures est jetée, pour être remplacée par un patchwork de couleurs qui ne ressemble en rien à l'œuvre originale. La nouvelle enveloppe du livre lui donne alors l'image d'un simple objet, décontextualisé de toute histoire, et uniquement à l'image des goûts du client et du travail du relieur. Or, pour moi, le livre est une forme de dialogue intergénérationnel. Avec sa forme, son aspect extérieur, comme son contenu, il nous nourrit de passé, mais aussi de présent. Il est marqueur et acteur du temps. Ne pas tenir compte de sa forme originale, c'est comme le mettre à nu et négliger les traces de son histoire et de son vécu.

INTRODUCTION

« Patrimoine, du latin « patrimonium », qui définit des biens qu'une personne a hérité de son père ».

Même si au premier abord, le terme « patrimoine » nous apparaît comme familier et commun à tous, c'est en réalité une notion bien plus large et complexe. La notion de patrimoine est même un piège : puisque tout le monde est d'accord sur ce qui est patrimoine, il y a consensus. Cela en est même l'une de ses caractéristiques principales. Nous sommes tous héritiers d'un patrimoine matériel et immatériel, plus ou moins propre à nos origines, notre localité ou notre histoire. Néanmoins, nous ne choisissons pas réellement de quoi celui-ci est constitué ; ce sont nos actes passés et nos choix futurs qui le déterminent. Ce consensus relève alors probablement de la difficulté à laquelle nous nous heurtons, celle de savoir ce qu'est effectivement le patrimoine.

En réalité, pour cerner ce qui en fait office et valeur aujourd'hui, il nous faut comprendre dans quel contexte est apparue cette notion, et quel type de rapport nous avons avec le passé. Le point de départ se situe paradoxalement à la Révolution. Dès lors, la France est l'un des premiers pays à avoir porté une réelle attention à son patrimoine, au nom de l'intérêt général. Nous sommes alors passés d'un patrimoine familial, transmis de génération en génération, à un patrimoine collectif, témoin de l'histoire d'une nation et reflet de sa culture. Par une volonté de réunification d'un peuple, nous avons essayé de comprendre les liens entre notre identité et notre passé. Aussi, c'est au travers des dégâts causés par l'homme et le temps,

que nous avons pris conscience qu'il était nécessaire d'archiver et de conserver notre patrimoine, au risque de ne rien avoir à transmettre aux générations futures.

Victor Hugo disait : « Le passé est une partie de nous-même, la plus essentielle peut-être ». ² Ainsi, à travers les âges, notre société et notre territoire se nourrissent, composent et décomposent des strates du temps et de l'histoire. Seulement aujourd'hui, si le passé garde toute son importance dans la mémoire collective d'un peuple, il est néanmoins confronté à l'évolution et au progrès de la société qui tend par ses innovations incessantes, à le rendre obsolète et à le figer dans des lieux culturels, tels que les musées. Cette question-là est enracinée dans le contexte économique capitaliste qui opère aujourd'hui. En valorisant un rapport au temps, à l'argent, productivité, compétitivité et à un dynamisme orienté vers l'avenir, il abolit les frontières et la question d'identité. Or, le terme « créer », du latin « creare », signifie engendrer, mettre au monde, mettre à la vie, produire. Mais si ancrés dans ce système, création et innovation suscitent aujourd'hui une forme d'ignorance et négligence de notre histoire et passé, quelle conception avons-nous de la création, et de notre avenir?

Doit-on accepter cette situation qui impacte sur l'homme, son identité et son environnement? N'est-il pas possible de créer de manière singulière avec le patrimoine, sans pour autant le négliger ou alors à l'inverse tomber dans une forme de fétichisation ou de conservatisme? Autant de questions auxquelles j'essaierai de répondre, ou du moins sur lesquelles je porterai une réflexion.

2

HUGO Victor,
*Pamphlets pour la
sauvegarde du patrimoine*,
éd. L'Archange Minotaure,
2006.

Pour comprendre pourquoi le passé apparaît comme « dépassé » dans la création, il m'apparaît nécessaire de cerner les différents contextes dans lesquels opère la créativité aujourd'hui. Comprise entre une quête d'originalité, un système capitaliste ultra concurrentiel, et la nécessité de progresser, elle soulève une certaine forme de confusion, une injonction à laquelle tout créateur, artiste ou designer se doit de répondre. Doit-on alors considérer que la notion d'identité liée à l'homme et au patrimoine, est gelée? Comment et que transmettre? Dès lors, il me semble important de rappeler que le patrimoine induit pour l'homme un enracinement et une source de repères et valeurs. Nous verrons que l'espace muséal, ainsi que ses différentes fonctions, tels que la restauration, offre un dialogue entre patrimoine et création. Car à travers les âges, le passé conditionne une mémoire créative qui s'avère pouvoir nourrir les générations. Enfin, à l'heure où l'on constate une injonction d'innovation faite de créations rapides, contextuelles et superficielles, où il règne une tension entre économie et moral, il apparaît nécessaire pour le graphiste de recréer de la contextualité dans son environnement et à travers ses projets.

Dans la rue comme dans les musées, patrimoine, formes vernaculaires et savoir-faire tels que celui du peintre en lettres, s'offrent à lui comme de nouveaux outils et supports de création. L'enjeu est alors pour le graphiste, amateur du patrimoine, de cerner la meilleure manière dont il peut se les approprier.

1

—
**ENTRE CRÉATION,
ORIGINALITÉ
ET INNOVATION**
—

Innover, du latin «novus», introduit une nouveauté propre à faire changer les usages.

Pour comprendre la négligence du passé dans la création, il est nécessaire de cerner les différents contextes dans lesquels opère la créativité aujourd'hui. Comprise entre une quête d'originalité incarnée par l'emblématique génie, un système capitaliste concurrentiel, et la nécessité de progresser, elle soulève une certaine forme de confusion. Une injonction d'innovation qui ordonne la créativité et qui laisse apparaître le passé comme « dépassé ». Mais en réalité, aujourd'hui, peut-on être créatif, original et à la fois innovant, sans que cela impacte sur l'homme ? Les nouveautés qui nous sont proposées, répondent-elles réellement à des demandes, problématiques, et nouveaux besoins ? Où alors ne conduisent-elles pas tout simplement à une forme de déracinement ?

1.1 LA FIGURE DU GÉNIE

En marquant son époque avec talent et exemplarité, la figure du génie, incarne encore aujourd'hui la perfection de la création, et ce que l'on qualifie comme étant une injonction d'originalité. Mais dans cette situation, comment être original, différent, innovant si la perfection est déjà atteinte? A l'origine, l'art se justifiait par un apprentissage, un enseignement esthétique qui transmettait un savoir-faire ayant pour fonction de créer une œuvre et sa beauté.

L'enseignement, par sa transmission, suscite alors l'idée de dessin,³ de « concept », une règle produite par l'esprit et compréhensible par un autre esprit. Or, à la fin de la renaissance Italienne, certains artistes tels que Michel-Ange, accèdent de par leur style, l'idée que l'art n'est pas seulement une question de savoir-faire, mais d'« idée » et de « génie », une véritable œuvre de la pensée. Kant définit cette faculté de la manière suivante : « Le génie est le talent, (dont naturel) qui dicte la règle de l'art ; mais le talent, faculté innée de production de l'artiste appartient à la nature ; on pourrait donc s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne ses règles à l'art »⁴. Ainsi, selon lui, la capacité de l'artiste à produire des œuvres capables de plaire universellement de par leur originalité, exemplarité et supériorité, n'est pas due au concept qui donne sa règle à l'art, mais est due à un talent, don ou génie, donné naturellement. Giorgio Vasari participe à cette théorie, en jugeant que ces génies, tellement originaux et talentueux, se doivent d'avoir une biographie qui retrace leurs œuvres et leur existence. Ainsi, il rédige « *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, architectes* ». Il définit les traits caractéristiques du génie, son expression et son style, par la « *maniera* », qui

3

« Dessin », terme qui désigne une intention d'exécuter quelque chose, un projet.

4

KANT Emmanuel,
la théorie du jugement.

donnera lieu au « *maniérisme* », ⁵ une réaction à la perfection atteinte par ces artistes génies. Selon Giorgio Vasari la « *maniera* » est moderne, car elle amène un caractère unique et exemplaire à l'art ⁶. En effet, les génies savent qu'ils sont les contemporains d'une sorte de « fin de l'Histoire », en formulant artistiquement ce que l'évolution du temps voulait. Ils enfantent des chefs-d'œuvre supérieurs à tout autre artiste. Et c'est précisément cette conscience d'être des « modernes », et l'idée d'avoir atteint une excellence, qui caractérisent l'avènement du « *maniérisme* ».

A travers leurs œuvres, Léonard de Vinci, Michel-Ange ou encore Raphaël, deviennent pour les artistes des générations futures, de véritable « destins ». Ils sont reconnus comme ayant réussi à atteindre la perfection de la peinture, une perfection inégalable. Or, cette émulation pour ces artistes génies, et cette exaltation de la « *maniera moderna* » supérieure aux modèles de l'antiquité et à la nature elle-même, reflète une nouvelle conception de l'imitation artistique. Le maniérisme apparaît alors comme un mouvement de réaction. Car si dans un premier temps le génie libère la création en apportant à la haute renaissance de nouvelles formes, il pervertit et accapare la création par la suite. Ainsi, les artistes, qui pourtant à l'origine étaient désireux de peindre d'après nature, ne trouvent plus de réponses artistiques supérieures à celle proposée par les génies. Ils se mettent non plus à imiter des œuvres de la nature, mais celles de ces maîtres. Le maniérisme apparaît alors comme un art de second degré, un art de citation, ou ce que l'on a à dire compte moins que la manière dont on le dit. Un art critiqué comme précieux, artificiel, pédant, de par la « *maniera* » des génies beaucoup trop flagrante.

5

« *Maniérisme* »,
de l'italien « *maniera* »
qui signifie style.

6

FALGUIÈRES Patricia,
*Le maniérisme : une
avant-garde au XVI^e siècle*,
éd. Découvertes Gallimard,
2004, p 52



Pontormo, *La Déposition*,
1526-1528, huile sur bois, 313 x 192 cm.
Florence, *Église Santa Felicità*,
œuvre inspirée de *La Déposition Borghèse*,
faite et achevée par Raphaël en 1507.



1 Raphaël,

La Déposition Borghèse, 1507,
huile sur bois, 184 x 176 cm.
Galerie Borghèse, Rome.

2 Léonard de Vinci,

extr. *La création d'Adam*,
1508 - 1512.

3 Parmigianino,

extr. *La Madone au long cou*,
1534 - 1535.



«Maniéristes, mains et manières»

*On observe dans la position des mains
des sujets, un geste peu naturel, nonchalant
et présent dans un grand nombre d'œuvres
Maniéristes.*



1.2 L'INNOVATION, MAÎTRE-MOT D'UN SYSTÈME ÉCONOMIQUE CONCURRENTIEL

L'innovation est partie-prenante d'un système économique capitaliste. En effet, pour que celui-ci soit fonctionnel, il faut qu'il soit compétitif, capable de se reproduire et de continuer à innover. De ce fait, depuis plus de deux siècles, innovation et capitalisme ont été à la source d'une « croissance miraculeuse ». Marx partageait l'idée que le capitalisme était dynamisme. Il disait que « le féodalisme, était 500 ans d'inertie, alors que le capitalisme est le changement constant »⁷. Mais, pour comprendre la mouvance de ce système, il nous faut comprendre les motivations, les enjeux concurrentiels et les finalités de l'innovation.

7

MARX Karl,
Le capitalisme, épisode 4,
doc. de Ilan Ziv.

8

HUYGHE Pierre-Damien,
L'innovation comme
maître-mot.

9

« *Obédience* »,
terme qui désigne
l'obédience due à un
supérieur, et par
extension l'appartenance
à un groupe.

Aujourd'hui nous passons de l'ère industrielle à l'ère numérique. Ainsi, valeur et innovation vont devenir davantage essentielles. Dans cette cadence de développement soutenu, Pierre-Damien Huyghe souligne le fait que l'innovation est devenue « maître-mot »⁸, c'est-à-dire élément de croyance et générateur d'obédience. Car l'innovation est devenue une injonction qu'on ne questionne pas, à laquelle on fait obédience,⁹ et qui engage des pratiques. Néanmoins, il ne faut pas confondre l'innovation de l'invention. Car quelque chose qui serait reconnu comme étant de l'ordre de l'innovation implique une distinction entre ce qu'on appelle « produit » et « résultat ». Le but de l'innovation n'est pas d'apporter une solution à une problématique existante, mais d'apporter un « produit », des propositions nouvelles, innovantes, de nouveaux besoins qui ne sont pas encore existant. A l'inverse, l'invention a pour objectif d'apporter des résultats, des solutions concrètes et finalisées à des

problèmes déjà existants. L'innovation fait donc part à un processus de mutation industrielle, qui touche à la chaîne opératoire de production et qui génère incessamment pour la société de nouveaux besoins. Ainsi, c'est l'enjeu capitaliste de faire des profits et l'injonction d'innovation constante qui crée un système ultra concurrentiel. Les entreprises, malgré elles, sont actrices de cette dynamique, car innover est la meilleure solution pour assurer la pérennité d'une entreprise. Si dans un premier temps, le résultat du système dans lequel opère l'innovation offre évolution et développement, il a néanmoins un aspect négatif. En effet, si une entreprise rate une vague d'innovation, elle sera chassée du marché et donc vouée à disparaître. Ce sont donc leurs capacités et rapidité à innover qui les protégera de la concurrence et leur assurera une meilleure longévité sur le marché. Néanmoins, le leader d'une vague d'innovation, même agile et innovant, n'est pas certain de rester dominant et de garder le monopole à la vague d'après. L'économiste Kenneth Arrow démontre que l'incitation à innover sera plus grande sur un marché concurrentiel que sur un marché en monopole. En effet selon lui, plus l'intensité de la concurrence sera élevée, plus les entreprises seront incitées à innover pour survivre et rester sur le marché. Il définit alors l'innovation dans son système concurrentiel comme un « effet de canibalisation »¹⁰. Petite, moyenne ou grande entreprise, la course à l'innovation est donc affaire de survie. Ainsi, dans un système économique en pleine explosion et ultra-concurrentiel, les entreprises n'ont pas d'autre choix que d'innover coûte que coûte, sinon de disparaître.

10

Kenneth Arrow,
*Concurrence et innovation,
peut-on parler de
corrélation?* Preisser Pierre,
Mémoire DEA.

*« C'est pour leur prestige, pour leur cérémonial, que l'architecture doit être un spectacle. On peut imaginer une architecture " juste " qui n'aura pas été conçue comme un spectacle et n'en sera pas pour autant laide, bien au contraire ».*¹¹

11

RAVEREAU André, critique les architectes
aux conceptions spectaculaires et formalistes.
Le M'Zab, une leçon d'architecture, article «formalisme»,
éd. Actes Sud, 2003.

1.3 UNE ORIGINALITÉ FORMELLE ET SUPERFICIELLE

Aujourd'hui on demande au designer d'être « force d'innovation »¹². Celui-ci doit être innovant, tout en étant original et différent. Il est donc pris de confusion entre une réalité économique, qui se veut rapide et concurrentielle, et une problématique artistique qui, pour se distinguer, incite lourdement à créer en faisant preuve de toujours plus de génie et d'originalité. Dans une telle situation, cette injonction risque de donner lieu à ce que critique l'architecte André Ravereau comme étant de l'ordre du « formalisme ». C'est à dire s'attacher davantage à la forme créée, qu'à la fonction que celle-ci aura. Ainsi, il qualifie les créations uniquement formaliste, comme étant « spectaculaire » et hors-sol. Des créations démesurées, qui ne s'inscrivent dans aucune dynamique sociale et humaine et qui ne prennent pas en compte les problématiques qu'encourront les personnes qui participeront à la vie de ces espaces. Créer de cette manière et en quelque sorte une négation complète de la vie humaine et de la société.

Le musée n'échappe pas à cette mue, car il est devenu le jouet des architectes. Même si sa fonction première est de conserver, valoriser et rendre accessible un patrimoine, son architecture bien trop souvent tape à l'œil et racoleuse, fausse sa fonction et prend rapidement le pas sur les collections qu'il expose. Ainsi comme le montre le Mucem à Marseille, le visiteur ne s'identifie plus nécessairement à des collections et à un patrimoine local, mais à un nouveau signe architectural. Cette conception de la création participe à la valorisation du star-system qui met en lumière l'élite de l'architecture

12

Terme défini par
GEEL Catherine,
et utilisé par
HUYGHE Pierre-Damien,
*L'innovation comme
maître-mot,*
conférence ENSCI.

13

RAVEREAU André,
*Le M'Zab, une leçon
d'architecture,*
article «formalisme»,
éd. Actes Sud, 2003.

14

«*Revival*», mot d'origine
Anglo-Saxonne
qui signifie réveil,
résurrection, retour à la vie.

avec ces créations toujours plus extraordinaires. Autrement dit, une attitude qui va à l'encontre du rôle du designer qui au contraire, doit répondre à des besoins, en proposant des solutions qui auront pour but d'améliorer la qualité de vie des êtres humains. Enfin, les risques de cette injonction qui prône originalité et différence à tout prix, serait selon André Ravereau le meilleur moyen de faire toujours la même chose. L'innovation pour l'innovation, avec une créativité qui tourne en boucle, car au final personne n'est capable d'être en permanence créatif. Cette course à l'innovation donne donc indéniablement lieu à des «*revival*»¹⁴.

La mode en est un exemple pertinent, car deux fois par ans elle se doit de proposer de nouvelles collections avec des créations toujours plus originales. Ne pouvant pas être constamment innovant, les créateurs puisent dans les archives, musées et dans les modes passées pour s'inspirer et proposer de nouvelles tendances. Des *revival* de tendance éphémère et temporaire, car effacés tous les six mois. Car en effet, si par l'inspiration que lui procure le passé, la mode est à la fois le reflet de l'Histoire, elle est néanmoins prise dans une dimension d'industrialisation, par les besoins d'une société hyper consommatrice.

Le «*façadisme*», pratique urbanistique qui ne consiste à garder que la façade d'un bâtiment en détruisant intégralement son intérieur, s'avère tout aussi superficielle et déracinante. Par exemple, la ville de Francfort qui fut lourdement touchée durant la seconde guerre mondiale, projette de reconstruire à l'aide d'anciennes photographies et écrits, plusieurs «*façades*» de rues de son centre

historique d'avant-guerre. En recréant de l'ancien à l'extérieur, et en proposant une architecture contemporaine à l'intérieur, ce projet est un véritable paradoxe, déracinant pour ces habitants. Dans ce cas, motivés par l'idéologie du capitalisme, ce sont uniquement les enjeux financiers et touristiques du patrimoine qui sont exploités. Le passé, pourtant riche de valeurs créative, est alors perçu comme uniquement superficielle.



Zaha Hadid,
Centre culturel Heydar-Aliyev,
ville de Bakou, Azerbaïdjan, 2012.
Projet à la fois critiqué et admiré, pour son
architecture spectaculaire et futuriste.



André Ravereau,
Villa M Ghardaïa, 1968,
Vallée du M'Zab, Algérie.
Une architecture construite en
accord avec son environnement.
Vue des terrasses et de l'accès
de la douira à la piscine.



1.4 LE CULTES DU PROGRÈS

Si aujourd'hui le patrimoine n'est pas perçu et utilisé à sa juste valeur dans la création, c'est en partie dû à une idéologie du progrès qui induit que ce qui est passé se situe comme étant dépassé. Le terme progrès, issu du latin « *progressus* », signifie « *marche en avant* », qui renvoie donc à l'idée d'amélioration et d'avancée d'ordre social, technologique et technique. Cependant, cette idée du progrès comme étant dépassé, se justifie dans certains cas, et en particulier dans le progrès technique.

Au cours des dernières décennies, via un processus historique, nous avons basculé d'une société à dominante agricole et artisanale vers une société commerciale et industrielle. Ainsi, par une réorganisation scientifique du travail et un développement accru de la mécanisation, des nouveaux outils amenant plus de rapidité et simplicité d'exécution ont mis l'homme, son savoir-faire et sa force de production à l'épreuve. Car en définitive, si une solution plus efficace est trouvée en terme de rendement économique et productivité technique, il est nécessaire d'abandonner les outils et la solution précédente, pour s'y adapter. Dans ce cas, le passé n'a donc pas lieu d'être préservé. Si, dans un premier temps, le progrès technique vise à améliorer les conditions et la pénibilité du travail humain, il produit dans un second temps l'effet inverse en augmentant les efforts par une accélération de la cadence productive. Ainsi, l'homme dépendant du progrès, devient rapidement marchandise et force de production. Selon Marx, l'argument de dire que le machinisme est positif car il soulage l'homme d'une pénibilité du travail est faux. Au contraire, cela développe une aliénation du travailleur et créait du travail forcé¹⁵.

15

MARX Karl,
Le capitalisme, épisode 4,
doc. de Ilan Ziv.

Donc même si le progrès induit l'idée d'une avancée du moins bien vers un mieux, en réalité on ne sait pas si la solution apportée sera meilleure, voir positive pour l'homme et son environnement.

Enfin, si certaines formes anciennes paraissent dépassées par l'idée de progrès et productivité, d'autres en revanche, sont extrêmement stables et leur époque importe peu. Ce sont des formes qui, malgré l'évolution du temps, restent indémodables et techniquement efficaces.

Par exemple, la lampe *Arco* dessinée par le designer italien Achille Castiglioni, est en réalité inspirée des voutes de l'architecture Antique.

Enfin, si l'on étudie la notion de progrès avec l'idée d'avancée, c'est un terme lié à la philosophie de l'histoire, et qui n'est ni valorisé positivement ou négativement.

L'enjeu est de trouver la logique de l'avancée humaine, c'est à dire savoir si l'histoire est un chaos irrationnel, ou alors en regardant l'histoire sur une période globale, savoir s'il y a une logique et une tendance commune dans l'humanité.

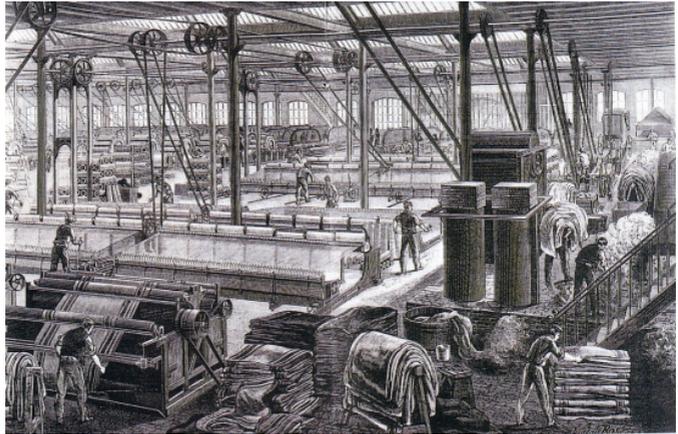
Auguste Comte¹⁶ s'est notamment questionné sur le regard que l'on pouvait poser sur les sociétés passées, disparues ou encore les sociétés primitives tels que les Aborigènes. De son questionnement, il en résulte qu'il ne faut pas évaluer les sociétés autres, antérieures ou actuelles, avec nos propres critères qui les dévalorisent, car si on les re-contextualise et juge d'après leurs propres critères, elles sont en réalité admirables. Ce sont des civilisations qui, avec une économie de moyen, sont arrivées à développer des savoirs et techniques minimales, qui leur ont ainsi permis de vivre

plusieurs centaines d'années. De ce fait, il n'y a pas de tendance générale et commune de l'humanité. Chaque civilisation évolue à sa manière, et n'est donc dépassée que du point de vue du progrès, apporte une innovation intéressante et meilleure pour l'humanité.



*Métier à tisser
vers 1568.*

*Une usine textile à Orléans au XIX^e siècle,
(gravure du XIX^e siècle, BNF, Paris)*



*Industrie textile italienne
(filature et tissage), en grande
partie automatisée, 2015.*



Industrialisation au XIX^e siècle, le travail des «enfants ouvriers» dans une usine de filature.



1 ***La lampe Arco***, est un objet dessiné par le designer italien Achille Castiglioni en 1962.

A force de faire de l'innovation « innovante », la notion elle-même s'est galvaudée et nous entraîne vers des débordements systématiques. Les entreprises innovent pour innover et ne répondent plus nécessairement à des besoins, mais suivent plutôt la tendance du capitalisme et le système concurrentiel qui en résulte. On peut certes innover sans questionner les finalités, mais c'est pourtant bien elles qui demeurent tout l'enjeu de l'innovation. « L'innovation est partout et tout le monde la désire »¹⁷. A mon sens, il est aujourd'hui impossible de nous affranchir de l'innovation, car celle-ci a nécessairement apporté améliorations et confort pour l'homme et la société. En revanche, il m'apparaît nécessaire de distinguer les innovations « utiles », qui ne doivent pas être abandonnées comme par exemple le progrès et la recherche en médecine, des innovations « inutiles », qui, à mon sens, sont subordonnées au marché et ne servent qu'à asservir les hommes dans une société de consommation. Ces formes d'innovation sont dénuées de sens et de vie humaine et ne répondent pas nécessairement à des besoins humains. Nous verrons qu'en revanche, le patrimoine consiste à avoir un certain rapport au peuple, au territoire et à l'identité, et qu'il serait en effet, possible de créer à partir de celui-ci.

17

HUYGHE Pierre-Damien,
*L'innovation comme
maitre-mot.*

2

**RETROUVER NOTRE
IDENTITÉ SANS BRIDER
NOTRE FUTUR**

Pris dans la frénésie du rythme et de la cadence du système économique capitaliste, l'homme tend à être soit consommateur, soit force de production. De ce fait, peut-on encore définir et parler d'un concept d'identité? Le patrimoine qui induit des valeurs identitaires, pourrait-il répondre à cette problématique en apportant à l'homme stabilité et lucidité face à l'hyper-modernité et l'injonction d'innovation qui habitent notre société ?

*« Le blason est une traduction symbolique de l'enracinement d'une collectivité dans la durée et dans un territoire. Il est l'une des manières de raconter l'histoire de la cité, lieu sédentaire, quantifiable, datable, comme une île dans le paysage. C'est un récit stratifié où chaque élément iconique (tours, roues dentées, végétaux, etc.) symbolise les diverses couches temporelles qui racontent chacune une période de l'Histoire ».*¹⁸

18

LANTENOIS Annick

Le vertige du funambule. Le design graphique entre économie et morale, éd. B42, Paris, 2013.

2.1 VILLES ET BLASONS

Entre la nécessité d'innover, et celle de s'inscrire dans la lignée d'un passé et d'une histoire, l'exemple des blasons et villes évoqué par Annick Lantenois, m'apparaît comme assez pertinent, pour caractériser et démontrer la situation qui opère aujourd'hui au sein de notre société.

La violence des changements engendrés lors du passage de l'ère industrielle à l'ère numérique, ont soumis l'homme et son environnement à une profonde mutation. A. Lantenois, prend ainsi l'exemple des blasons, pour qualifier l'évolution de ce régime d'historicité comme une « crise du temps ».

Au tournant des années 80 et 90, il est possible d'observer un phénomène de mutation et de métamorphose des symboles et signes représentant les villes. Aujourd'hui, habitées par l'attrait d'une hyper-modernité, ces dernières n'arrivent plus à s'identifier à leurs valeurs passées et choisissent de s'identifier à leur futur et à son potentiel. Ainsi, sur le schéma des entreprises, elles tendent à se définir par des slogans vantant leur dynamisme, leur modernité, ou la qualité de leurs paysages. Nombre d'entre elles renouvellent donc leur identité graphique en

abandonnant leur blason traditionnel au profit d'un nouveau logo dessiné par une agence de communication.

Ces logos sont construits à partir de formes géométriques, intégrant bien souvent des traits et courbes symbolisant le mouvement et la dynamique de futurs desseins. Des formes qui, contrairement au blason qui traduit l'enracinement de la collectivité dans la durée et sur un territoire, s'illustrent comme vides de sens et d'humanité. Le blason a longtemps permis d'identifier des individus, une communauté et des civilisations. Ces logos ne présentent plus la ville comme

un territoire enraciné dans l'Histoire, mais comme un espace dont les qualités s'inscrivent dans le temps présent, l'essor, le dynamisme, la vitalité. Le régime d'historicité est alors métamorphosé, et l'ancrage des villes dans un passé et une histoire tend à se défaire. Ces changements peuvent être liés à l'affaiblissement du sentiment d'appartenance, au recul des identités traditionnelles, à l'«épuisement des récits du devenir qui orientaient les pensées et les actions des hommes vers un futur meilleur que le présent». L'incapacité à se projeter dans le futur et l'oubli du passé vont de pair avec l'hypersensibilité au présent.

Cette mutation pourtant portée sur une idée de modernité, d'amélioration et changements, vise à uniformiser l'identité d'une ville plus qu'à ne la différencier. Ces nouveaux modèles de création répondent-ils vraiment à des besoins et aident-ils réellement la création ou les individus à se situer et à s'identifier ? Ou alors, ne tendent-ils pas davantage à brouiller la notion d'identité individuelle et collective?



1



2

1 *Blason de la ville de Marseille*

2 *Logo actuel*

—

2.2 IDENTITÉ : UN LIEN ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

19

ARENDRT Hannah,
La crise de la transmission,
conférence Les Antigones.

20

MARX Karl,
Le capitalisme, épisode 4,
doc. de Ilan Ziv.

21

BAUMAN Zygmunt,
La vie liquide, éd.
du Rouergue, 2006

Aujourd'hui, face à l'extrême valorisation de l'innovation et l'engouement que suscite le système capitaliste, la notion même d'identité tend à être brouillée, voir même gelée.

Le constat qu'évoque Annick Lantenois, à travers l'abandon des blasons opérés par plusieurs villes, illustre un phénomène de déracinement et une mutation sociale profonde.

L'homme tend à ne se définir plus nécessairement par rapport à son histoire, sa culture et ses traditions, mais par rapport à de l'argent, des besoins, sa consommation et ses projets futurs. Selon Hannah Arendt 19, s'il y a une rupture avec la tradition c'est justement car l'homme se définit aujourd'hui à travers la société de consommation.

Les dispersions permises au nom du progrès et de l'innovation, coupe l'être humain de son premier ancrage, ce territoire qui nous sert à tous de lieu de mémoire identitaire. Par sa cadence éreintante, le système de production capitaliste induit une mutation et une occultation de la vie humaine génératrice et réalisatrice de la création. Marx appuie ce jugement en déclarant que le système capitaliste contribue à la fétichisation de la marchandise, en masquant et coupant toute forme de relations sociales entre créateur, producteur et consommateur 20.

Ainsi, devant la liberté absolue des marchés, les êtres humains perdent tout repère, toute attache, toute forme de solidarité. Selon Zygmunt Bauman, nous vivons aujourd'hui dans un monde profane, où règne une «modernité liquide». Une modernité gouvernée par le consumérisme qui tend à réduire et transformer tout être vivant comme unique objet et marchandise, avec une date de péremption au-delà de laquelle ces derniers deviennent obsolètes et jetables 21. Mais sommes-nous réellement obligés d'accepter cette

alternative, bloqués entre une absence d'enracinement et une identité gelée par un système économique ?

A mon sens, la notion d'identité doit induire la possibilité de se redéfinir et se reconnaître dans des valeurs, une éthique, un mode de vie et une société. Cependant, le contexte économique actuel fausse et malmène notre histoire, notre passé, toute forme de relations sociales, qui sont les fondements même du développement d'un présent et d'un futur. Dans ce cas, n'y a-t-il pas une identité en devenir, qui n'est pas soumise au marché et qui se construit avec des individus et des valeurs communes, ouvertes sur la relation et l'échange ?

Le patrimoine, notre histoire, s'annonce alors comme un outil susceptible de réintroduire du sens, des valeurs et de l'échange dans une société décontextualisée. Car notre identité se caractérise et se nourrit indéniablement d'une conception de notre propre passé et des échanges sociaux qui lui sont liés. Elle est fondée sur une mémoire collective, sur un héritage transmis par les générations qui nous précèdent. Dans une société en pleine mutation, le patrimoine permet à l'homme d'avoir une visualisation globale sur l'évolution de l'humanité, et lui offre maintes possibilités et repères afin de ne pas être déconnecté de son histoire et de ses origines. C'est un lien intergénérationnel entre l'homme du passé, du présent et celui qui fera notre futur. Le patrimoine, même conservé sous sa forme matérielle, entretient et véhicule un lien immatériel, qui comprend savoir-faire, techniques et vie humaine, qui sont à l'origine de toute forme de création. C'est un témoin et réceptacle de l'Histoire qui constitue aujourd'hui les bases et les fondements

d'une société. En avoir conscience et connaissance, est une garantie pour l'homme créateur mais aussi pour l'homme consommateur, de ne pas être hors-sol mais d'être ancré dans des réalités sociales et humaines. Que ce soit dans un cadre familial, local, national ou international, les valeurs transmises amènent à se forger sa propre conception de l'identité. Quel que soit le cadre, l'identité n'en est pas pour autant figée et aucun groupe ou individu n'est enfermé dans une identité unidimensionnelle. Par une mondialisation culturelle et économique, l'être humain peut se définir comme ayant une identité multidimensionnelle. Car en réalité, l'identité n'est pas figée, elle évolue constamment, à travers un phénomène de transmission.

2.3 UN DEVOIR DE TRANSMISSION

Comme je l'explique auparavant, tout groupe humain, peuple, état, nation, se définit par un ensemble de valeurs communes qui fondent la société, et dans lesquelles chacun de ses membres doit pouvoir s'identifier. Pour permettre la perpétuation de cette société, de ce groupe, il est indispensable que ces valeurs soient transmises, afin que le relais soit entrepris et que l'histoire puisse se poursuivre. Ce devoir et cet engagement, au nom de la mémoire, s'imposent aux générations successives, comme à la fois une pédagogie et une grille de lecture du monde d'aujourd'hui avec les expériences du passé. Car transmettre, c'est aussi opposer les leçons de l'histoire aux dérives des temps présents. Le passé est alors intériorisé et reconstruit dans une expérience vivante.

Selon Hannah Arendt, l'homme ne naît pas avec une identité toute faite, mais transmet une histoire et des valeurs²². Ainsi, elle souligne l'importance et le rôle de l'éducation et de l'apprentissage qui sont des germes de la pensée chargée de cultiver les vecteurs de la transmission. Le cadre scolaire et le milieu familial participent à l'enseignement d'une identité. De même, le musée et les institutions culturelles s'annoncent depuis leur création, comme des outils participant à la transmission et à la valorisation d'une identité. Ainsi, pour contextualiser le patrimoine, l'espace muséal met en place une muséographie, avec des systèmes de médiations destinés au public. Ces outils, allant de la scénographie jusqu'au support de communication, rendent les œuvres vivantes, et aideront les visiteurs à comprendre et observer les conditions humaines et créatives qui en ont permis la naissance. Cela permet par la même occasion, de com-

22

ARENDR Hannah,
La crise de l'éducation, extr.
de *la crise de la culture*,
éd. Folio, 2007.

prendre le passé, l'histoire et son évolution. Créer et innover en lien avec le patrimoine s'apparente aussi à une forme de transmission intergénérationnelle. Sans être dans une forme de copie identique d'une œuvre passée, mais plutôt dans une réinterprétation, citation ou poursuite de réflexion, ce mode de création permet à travers les âges, un dialogue adapté à chaque génération. Car pour respecter une œuvre, et retrouver la vie et les désirs à l'origine d'une création, il faut avoir le droit de la trahir.

Aujourd'hui, notre société est telle, qu'elle tend à effacer tout flux de transmission entre les gens, pour ne laisser circuler que les biens et l'argent. Bien que présents dans la mémoire collective, histoire et patrimoine sont alors contraints de ne circuler qu'à travers les institutions culturelles, tel que l'espace muséal. Cependant, les besoins incessants de repères que génère le système capitaliste, transforment ces lieux culturels en espace de marchandisation, où le visiteur vient pour y consommer de l'art, de l'histoire, du patrimoine. Ainsi, l'homme aujourd'hui, à défaut d'être consommateur en tout genre, ne deviendrait-il pas aussi consommateur culturel?

Dans un monde en révolution permanente où tout s'accélère, où le devoir de transmission est malmené, où les modèles anciens sont contestés, où la modernité s'entend comme une démarche qui abolit l'autorité du passé, construire du lien et ne pas négliger valeurs et identité m'apparaît comme une tâche d'actualité. Ainsi, comment articuler la création, qui suppose aujourd'hui une forme d'apparition de la nouveauté, et le patrimoine qui induit un concept de vie humaine, une identité, une histoire et un passé qui régissent le développement d'une société ? Nous verrons que l'espace muséal, ce lieu de culture et d'identité, offre une ouverture et un dialogue entre patrimoine et création.

3

UNE CONCEPTION DU MUSÉE ET DU PATRIMOINE

Élaboré suite à la révolution française de 1789, le musée s'offre à la nation comme outil à vocation sociale et politique, ayant pour but de protéger et valoriser le patrimoine. Pour cela, il présente plusieurs fonctions tels que la conservation, l'exposition, la recherche ainsi que l'interprétation. L'espace muséal ne doit donc pas être conçu comme une institution uniquement passéiste et conservatrice du patrimoine, mais comme un lieu qui donne à voir des œuvres passées et présentes, qui permettent au public de s'enraciner dans sa culture et son histoire, et qui, donc, par définition s'ouvre à la création. Car chaque fonction du musée s'articule avec la volonté de nourrir de nouvelles formes créatives en vue d'une transmission aux générations futures. De son origine, le mot « musée », du latin « muséum », conserve l'idée de lieux habités par les Muses, qui induisent quant à elles l'inspiration et la création. Nous verrons que depuis sa création, le musée fait office comme étant la muse de l'artiste et de la création.

3.1 UNE OUVERTURE CULTURELLE SUR D'AUTRES NATIONS

A travers l'espace muséal, la singularité d'une nation peut s'articuler avec la connaissance d'une culture universelle. En effet, de par les fonctions qui lui sont attribuées et l'élaboration de collections, le musée offre une ouverture culturelle sur un patrimoine national mais aussi sur un patrimoine mondial. Le musée et l'identité nationale ne sont alors pas particularisme et repliés sur eux même, mais ouverts sur d'autres nations. Ce concept d'universalité s'inscrit dans l'origine même du musée. Effectivement, depuis sa création le Musée du Louvre ou encore le British Museum sont exemplaires dans ce sens, car à travers leurs collections qui regroupent diverses cultures sous plusieurs époques, ils donnent accès à l'humanité de manière globale. En proposant un classement évolutif à travers les âges, les civilisations, et les grands courants artistiques, ils offrent au public un dialogue pluriethnique de l'art, et ainsi affirment le caractère utile de la culture.

23 - 24

Denon Dominique Vivan,
voir le site de l'INHA,
<http://www.inha.fr>.

Selon Vivan Denon, premier directeur du Louvre,
« le musée doit offrir à la nation le plus d'excellents modèles nationaux ou étrangers qu'il est possible » 23.

Dès lors, en 1793, il organise au Louvre le plus grand rassemblement d'œuvres d'art qui n'ait jamais existé. L'objectif était de créer un idéal, « le plus beau musée de l'univers » 24 en faisant de son espace un véritable « outil » au service de l'histoire de l'art, ainsi qu'un instrument pédagogique accessible à tout public. Cependant, si d'une part la création du Muséum central des arts figure grâce au nombre des héritages les plus durables de la Révolution, cette vocation du musée à devenir la vitrine de la culture universelle fut accentuée avec l'arrivée au pouvoir de Napoléon Bonaparte.

Grâce aux merveilles qu'il rapporte de ces conquêtes, expéditions et découvertes, il participe à l'enrichissement et à la création d'un grand nombre de collections. Le musée est donc appelé à refléter la grandeur d'une nation, tout en s'inscrivant dans un dialogue socio-culturel. A travers cette politique sociale, le musée véhicule une identité forte, car il organise le regard du visiteur sur plusieurs cultures, lui permet de s'apparenter et considérer son histoire, et lui donne donc le sentiment d'appartenir à une nation. Il permet à un peuple de se reconnaître dans des "valeurs sûres". Dominique Poulot développe l'idée du musée comme étant un miroir, dans lequel une population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe, à celle des populations qui l'ont précédée³. Cependant, de la même manière que l'homme s'influence aujourd'hui de sa culture et de son passé, il s'influence aussi de la pluralité culturelle que lui offre les différentes collections. Car le musée est une base de données qui nous offre un voyage à travers le temps et le monde. Cette diversité est propice aux échanges culturels et à l'épanouissement des arts et des capacités créatrices. Car chaque création puise aux racines des traditions culturelles, mais s'épanouit au contact des autres. Par exemple, les agences de tendance et les maisons de couture pratiquent à travers ces espaces une veille culturelle qui leur offre de riches supports d'inspiration et création. Enfin, dans une optique de diffusion, transmission, et valorisation, le musée dynamise la circulation de ses collections sur l'ensemble du territoire, mais également vers l'étranger. Car la répartition d'un patrimoine spécifique à travers les musées de plusieurs pays, engage une sauvegarde et une conservation dans la durabilité.

25

POULOT Dominique,
*Une Histoire des
Musées de France*,
éd. la Découverte,
2008, p. 41.

26

POULOT Dominique,
*Une Histoire des
Musées de France*,
éd. la Découverte,
2008, p. 67.

27

Citation de la Communauté
Muséale Mondiale (ICOM)

Ainsi, après les attentats islamistes perpétrés contre la cité assyrienne de Nimroud en février et mars dernier, le British Museum et le musée du Louvre permettent et assurent grâce à leur collection qui regroupe des chefs-d'œuvre de l'empire assyrien, la survie d'une histoire, d'une civilisation et ainsi sa transmission. C'est pourquoi à travers l'espace muséal, le patrimoine, sous toutes ses formes, doit être préservé, mis en valeur et transmis aux générations futures en tant que témoignage de l'expérience et des aspirations humaines, afin de nourrir la créativité dans toute sa diversité et d'instaurer un véritable dialogue entre les cultures.



Hubert Robert,
Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, 1790.
Huile sur toile, 115 × 145 cm. Louvre, Paris.



Taureau androcéphale ailé.

Époque néo-assyrienne, règne de Sargon II (721-705).

Découvert suite aux fouilles réalisées par Pierre-Emile Botta en 1844.

Département des Antiquités orientales : Mésopotamie, Louvre, Paris.

*« Le musée doit attirer
les étrangers et fixer leur attention,
nourrir le goût des beaux-arts,
récréer les amateurs et servir d'école
aux artistes. Il doit être ouvert à tout
le monde et chacun doit pouvoir pla-
cer son chevalet devant tel tableau
ou telle statue, les dessiner, peindre
ou modeler à son gré ».*²⁸

3.2 MÉDIATION ET CRÉATION

En 1792, veille d'ouverture du Musée du Louvre, Jean-Marie Roland, Ministre de l'intérieur mais aussi chargé des Monuments Historiques, affirme dans un communiqué l'une des vocations du musée. Celle d'une institution culturelle qui ne doit pas uniquement offrir « jouissance » et matière à délections, mais qui doit être « utile », ouverte à la création, en donnant aux artistes et aux amateurs, l'accès à des collections de toutes époques ainsi qu'aux chefs-d'œuvre du passé.

Si aujourd'hui l'espace muséal est continuellement ouvert au public, jusqu'en 1855 son accès fut réservé en priorité aux artistes qui pouvaient y venir toute la semaine, le public n'y étant admis que les week-ends. Ainsi, dans son enceinte il se perpétuait la tradition de l'enseignement qui voulait, qu'un artiste se « forme l'œil » et perfectionne son métier par l'étude des « maîtres ». Si les premières études de copistes reflètent par la pratique le besoin d'acquérir et de perfectionner des techniques, le peintre sélectionne rapidement les artistes à qui il souhaite rendre hommage. Selon Picasso, « un peintre est au fond un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres »³⁰. Cependant, la copie ne doit pas être entendue à son sens négatif, car elle ne repose en rien sur l'idée de tricherie et de faux. Comme le montre l'exposition « Copier-Créer » qui s'est déroulée au Louvre en 1993, le musée est un espace « fécond »³¹ où copie et création donnent lieu à des pastiches, citations, hommages ou encore la poursuite de réflexions, positives comme négatives.

28 - 29

Citation de
ROLAND Jean-Marie,
source : *Une Histoire
des Musées de France*,
éd. la Découverte, p 47.

30

BALDASSARI Anne et
BERNADAC Marie-Laure,
Picasso et les maîtres,
éd. RMN, Paris, 2008, p. 12.

31

CUZIN Jean-Pierre
et DUPUY Marie-Anne
Copier Créer,
éd. RMN, Paris, 1993.

32

SEMMER Laure-Caroline,
Lire la peinture de Cézanne,
éd. Larousse, p23.

33

BALDASSARIE Anne et
BERNADAC Marie-Laure,
Picasso et les maîtres,
éd. RMN, p 24.

34

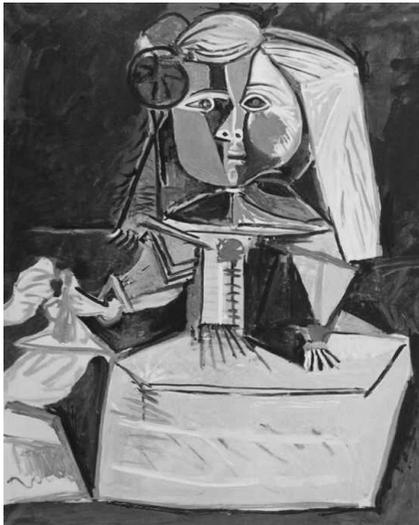
GENETTE Gérard
Palimpsestes :
la littérature au second degré,
éd. Seuil, p. 14-16,
Paris, 1992.

Car en effet, si Cézanne voyait en Poussin un modèle, il n'envisageait en aucun cas de représenter la nature de manière identique car celle-ci avait évolué, et de ce fait il pensait qu'il était impossible de parvenir à sa grandeur avec les anciennes méthodes académiques. Il voulait simplement « faire du Poussin d'après nature »³², en réinvestissant la technique qu'il avait pu assimiler à travers ces nombreuses copies, et en les réinjectant en réalisant de nouveaux travaux d'après nature. Ainsi, la reproduction d'après les « maîtres » induit une forme de recherche intensive, un perfectionnement à travers la pratique mais aussi une réinvention de la peinture. Chez Picasso, ces dialogues intenses et intergénérationnels ont nourri continuellement ces œuvres et lui ont permis de poser les bases de son futur style³³. Sur un schéma identique, Gérard Genette développe pour la littérature la notion d'« hypertexte » qui associe toutes les œuvres dérivées d'œuvres antérieures, par transformation, parodie, pastiche ou imitation³⁴. Une notion universelle, car par la lecture d'une œuvre, il est possible d'en lire une multitude. Si, dans ce cas, l'étude et la copie des maîtres induisent une forme de dialogue à travers les âges et les générations, alors en réalité tout œuvre est en quelque sorte un palimpseste, une mémoire des œuvres qui a conditionné une mémoire créative. Un patrimoine que l'on répète à travers le temps, sans forcément y prêter attention.

Enfin, le musée, à travers les œuvres qu'il conserve, toutes époques et toutes techniques confondues, a constitué dès 1793 et constitue encore un formidable répertoire de formes, d'idées et techniques qui ont éduqué, stimulé ou défié les artistes. Néanmoins, aujourd'hui l'apprentissage à travers

la copie a évolué. En effet, il est rare de voir des artistes-peintres jouer les copistes en envahissant les salles d'expositions pour reproduire d'après nature les chefs-d'œuvre. Ces derniers ont en grande partie délaissé un apprentissage en situation, pour opter pour une pratique d'après images, à travers le livre d'art. Néanmoins, en proposant dans ses lieux des ateliers créatifs par le biais d'association tels que Fotokino, l'espace muséal démocratise une forme de création qui n'est plus uniquement dédiée aux artistes, mais à un public large, d'amateurs comme de non-initiés.

Pablo Picasso,
l'infante Marie-Marguerite, 1957.
Huile sur toile,
Musée Picasso, Barcelone.



Pablo Picasso,
Las Meninas, 1957.
Huile sur toile, 162 × 130 cm.
Musée Picasso, Barcelone.



Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656.

Huile sur toile, 320 × 276 cm. Musée du Prado, Madrid.

3.3 CRÉATION ET PATRIMOINE, UNE RENCONTRE À TRAVERS UN LIEU

35

Citation de
PRODHON Françoise-Claire,
au sujet de la politique
culturel de André Malraux
en 1967.

36

En art contemporain,
« *in situ* » désigne une
méthode artistique
ou une œuvre, qui prend
en compte le lieu où elle
est installée.

Aujourd'hui la passerelle entre créations contemporaines et patrimoine donne vie à un dialogue singulier entre un lieu et des œuvres. Grâce à une politique culturelle ouverte³⁵ ce dialogue est en pleine expansion, car de plus en plus de châteaux, monuments nationaux, sites du patrimoine industriel... convient des artistes contemporains à investir des lieux qui, à l'origine, ne leur étaient pas dédiés.

A travers cette forme de dialogue « *in situ* »³⁶, l'artiste exprime aussi le désir de créer hors de son atelier. Il sort des galeries et musées et investit des lieux qui « donnent à voir » son œuvre de manière différente. Il crée en prenant en compte un nouvel environnement d'exposition, une architecture, un contexte, une histoire, ainsi que, dans certains cas, le fond que le lieu conserve et expose. L'œuvre n'est alors pas reclus sur elle-même car elle crée une nouvelle situation relationnelle, ouverte sur un public et un lieu. En effet, ces manifestations invitent à une ouverture culturelle, car elles permettent de faire venir dans des lieux patrimoniaux un public intéressé par l'art contemporain, qui n'est pas toujours fidèle à ce genre de lieux, et à l'inverse, font découvrir l'art contemporain à un public qui n'en est pas coutumier. Ces échanges permettent alors de valoriser le patrimoine de manière originale et inédite et, ainsi, de le promouvoir en vue d'une transmission future.

Ce dialogue singulier entre patrimoine et création contemporaine s'illustre généralement par deux formes : celle d'une exposition temporaire ou alors la forme d'une commande publique. Ainsi, ces dernières années dans plusieurs lieux, tels que le château de Versailles, le musée du Louvre ou encore le Grand Palais ; un grand nombre d'artistes se sont succédés et ont réinvesti des salles d'expositions, à travers

lesquelles ils ont pu proposer un dialogue singulier avec les œuvres de leur choix.

Dans le cadre d'expositions temporaires, le musée du Louvre développe en 2013 les « cartes blanches », un projet qui invite des artistes à s'inspirer de collections existantes pour créer. Ils sont alors libre d'occuper l'espace de leur choix, et ainsi de proposer des créations originales, qui leurs sont propres, ou alors de créer en tissant un dialogue avec des œuvres déjà exposées. Cet échange entre patrimoine et création, offre à l'artiste la possibilité de réinterroger des collections muséales, et, au public, l'occasion de redécouvrir des œuvres d'histoire, archéologie, beaux-arts... Une manière d'inscrire à notre époque un patrimoine qui peut parfois paraître dépassé. Sur le même principe, le château de Versailles adopte également depuis plusieurs années un dialogue singulier avec la création contemporaine. Selon Jean-Jacques Aillagon, ancien ministre de la culture « le patrimoine de Versailles n'est pas un cadre mort, il a la capacité à poser des questions à des artistes de notre temps »³⁷. Si certaines expositions furent sources de polémiques, telles que Jeff Koons exposé en 2008, critiquées par un dialogue amoindri³⁸, d'autres s'inscrivent plus légitimement dans un cadre patrimonial. C'est notamment le cas de l'artiste Giuseppe Penone qui en 2013 a réinvesti les jardins historiques du château en proposant des créations poétiques et singulières, proches du Land Art. A travers sa démarche il révèle une relation particulière au temps et à l'espace naturel, une confrontation entre son travail et le « déjà là ». Car selon Giuseppe Penone, « l'arbre a la mémoire du vécu »³⁹. Au fil des siècles, il évolue mais garde à l'intérieur de lui le

37

Citation de
AILLAGON Jean-Jacques,
ancien ministre de la culture
(2002 à 2004).

38

Jeff Koons a choisi
d'exposer ses propres
créations et non de créer
des œuvres en lien avec
l'espace patrimonial.

39

PACQUEMENT Alfred
Penone Versailles,
entretien avec
Giuseppe Penone, p.28.

souvenir d'une histoire et d'un passé. Ainsi, avec son œuvre intitulée « Albero Porta », il creuse le bois d'un tronc de Cèdre âgé de plusieurs siècles qu'il a récupéré dans les jardins, pour retrouver l'origine de l'arbre.

Enfin, dans le cadre d'une commande publique, le dialogue entre patrimoine et création est inscrit dans une forme de pérennité. Le musée du Louvre, ancien palais des rois de France effectue depuis le XVIIe siècle des commandes successives de fresques et plafonds venant orner les multiples salles. C'est donc un lieu victime d'une multitude d'additions architecturales et décoratives.

En 1963, pour perpétuer cette tradition, le musée du Louvre commande à George Bracques un plafond intitulé « Les Oiseaux ». Néanmoins, en initiant ces créations contemporaines dans des lieux patrimoniaux, les institutions telles que le Louvre, sont parcourues par une forme de tension, défini entre la singularité de souvenirs, attachés aux anciennes configurations, et la référence commune à la nécessité à évoluer et à construire un avenir.

Si aujourd'hui les lieux du patrimoine s'ouvrent davantage à un dialogue avec la création contemporaine, il ne faut néanmoins pas les instrumentaliser, et les utiliser comme dans le cas de l'exposition de Jeff Koons, comme de simples espaces d'exposition au service d'un art. Et à l'inverse, il ne faut pas percevoir la création contemporaine comme unique outil présent pour sublimer des lieux d'histoire. Seul un dialogue singulier entre patrimoine et création permet d'ancrer la création dans une forme de contextualité.

Giuseppe Penone,
Albero porta - Cedro
Bois de cèdre, 630 × 160 Ø cm,
Versaille, 2013.



Jeff Koons, *Balloon Dog (Magenta)*,
1994 - 2000, acier inoxydable au
poli miroir, vernis transparent.

—
photo : *salon d'Hercule au*
château de Versailles, 2008.





Michelangelo Pistoletto,

Invité du musée du Louvre à Paris
à l'occasion d'une « *carte blanche* »
intitulée « *Année 1, le paradis sur terre* »,
du 25 avril au 2 septembre 2013.

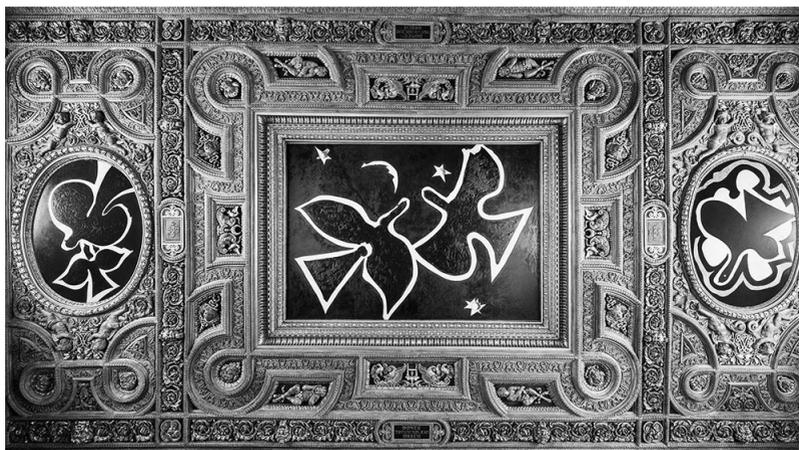
1

Venere degli Stracci, 1967,
marbre et chiffons, 167 x 60 x 50 cm

2

Obelisco e Terzo Paradiso,
1976-2013, bois, métal, miroir, tissus.





Georges Braque,

Les Oiseaux, 270 x 212 cm.

Plafond en trois parties commandé
et mis en place dans la salle Henri II
en 1953 au Louvre.



3.4 Y A-T-IL UNE PART DE CRÉATIVITÉ DANS LA RESTAURATION

Liée à la conservation, la restauration fait également office comme étant l'une des nombreuses fonctions du musée. Même si en théorie cette action ne suscite pas de faire appel à une quelconque forme de création et innovation, Viollet-le-Duc entretenait un discours paradoxal, celui d'un restaurateur-artiste, qui lui valut et qui lui vaut encore de vives critiques. Car encore après sa mort, l'expression «faire du Viollet-le-Duc», sonne de tout son mépris comme étant synonyme d'une absence d'authenticité. Cela est dû en partie à la doctrine bien particulière qu'il prône de la restauration. En effet, selon Viollet-le-Duc, «restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné»⁴⁰. Autrement dit, restaurer un monument pourrait consister à le recréer complètement, soit une doctrine à l'antithèse de la déontologie qui affirme au contraire, que restaurer doit rester un acte exceptionnel⁴¹. Si on parle donc de Viollet-le-Duc comme artiste autant que restaurateur, c'est qu'il y a une certaine confusion dans sa manière de procéder. Et pourtant, les logiques d'un artiste sont très différentes de celle d'un restaurateur. Dans sa démarche, Viollet-le-Duc témoigne d'une nécessité d'être dans une forme de dialogue incessant avec le passé. Il se base sur un travail d'archives et de véritables enquêtes historiques car il a pour objectif de retrouver les formes primitives, l'origine et l'histoire des monuments.

A travers les chantiers qui lui sont confiés, il met en place une forme de restauration qui va au-delà des monuments, car il restaure également des savoir-faire, des outils et techniques bien particulières. Néanmoins, les trous de l'Histoire et la difficulté à reconstituer un passé lui laisse une marge de

40

Viollet-le-Duc,

*Tome XVII du Dictionnaire
raisonné de l'architecture
française du XI^e au XVI^e siècle,*
source : Beaux-Arts magazine.

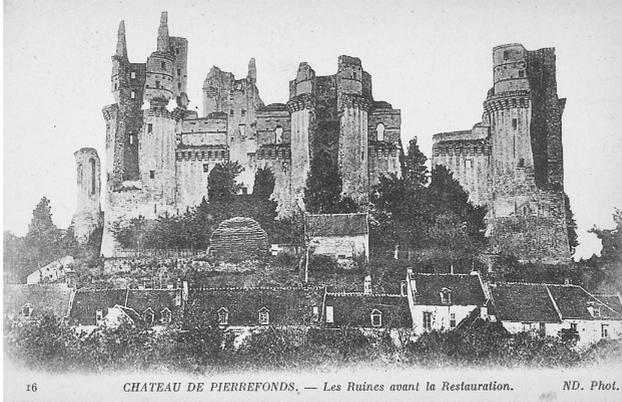
41

cf. *Charte de Venise,*
Annexes p. 87.

manœuvre et de créativité considérable. Outre l'originalité et la prétention que certains décernent aux bas-reliefs, statues ou encore gargouilles le représentant, il se permet d'amener des modifications, et voir même de réinventer certains monuments en s'éloignant d'un simple travail de restaurateur. Le château de Pierrefonds est l'un des exemples les plus frappants de ces chantiers dits « déraisonnables », car il a réussi à métamorphoser des ruines du XIVe siècle, en un monument impérial du XIXe siècle. Il a non seulement changé physiquement ce bâtiment, mais aussi génétiquement car il a revisité son histoire et son image. Néanmoins, Viollet-le-Duc ne se contente pas uniquement de restaurer, car il prolonge et mène à bien les monuments légués par ses devanciers. Il prétend faire aussi bien, voir même bien mieux que ces derniers, et pousse le raisonnement jusqu'à estimer qu'il faut si nécessaire corriger leurs « erreurs de style ». Un manque d'humilité certain. Ainsi, outre la volonté de rétablir un état d'origine, il arrive fréquemment qu'il se fasse sa propre conception du monument, comme une œuvre d'imagination à travers laquelle il pouvait rêver d'un Moyen Âge idéal et d'une pureté de style tout à fait théorique. Alexandre Gady critique Viollet-le-Duc en disant que pour lui, « les monuments sont des objets intellectuels qui doivent se plier à ses théories »⁴². En effet, dans son obsession pour ce mythe d'un état d'origine, on lui reproche de ne pas respecter les strates du temps et d'être dans la négation du passé. Même si Viollet-le-Duc reste encore source de discordes et de controverses, il est aujourd'hui considéré comme un « génie » de l'architecture et de la restauration. Il a marqué son temps car sans lui, beaucoup de monuments du patrimoine français auraient disparus.

42

GADY Alexandre,
Historien du Patrimoine,
source : Beaux-Arts magazine
« Viollet-le-Duc », p 90.

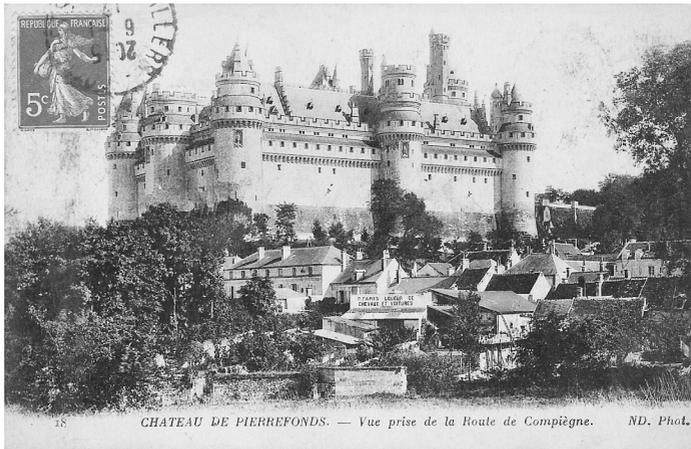


16

CHATEAU DE PIERREFONDS. — Les Ruines avant la Restauration.

ND. Phot.

Château de Pierrefonds, avant les travaux de restauration.
Construction en 1396 par Louis I^{er} d'Orléans



18

CHATEAU DE PIERREFONDS. — Vue prise de la Route de Compiègne.

ND. Phot.

Château de Pierrefonds, après les travaux de restauration.
Fin des travaux en 1885 par Viollet-le-Duc.

«*Exacerbation*» provoquée par Viollet-le-Duc pousse en 1980 la ville de Toulouse, à «*dérestaurer*» l'Église *Saint-Sernin* du travail du restaurateur, afin de la rendre à son état antérieur jugé supérieur.



Église *Saint-Sernin*, Toulouse, chevet avant restauration.

L'Église a une toiture unique, couverte de tuiles, avec des milandes, ou fenêtres carrées, pour ventiler les combles



Église *Saint-Sernin*, Toulouse, chevet après restauration.

La toiture s'est dédoublée et les tuiles rouges ont été substituées par des dalles de pierre.

En deux siècles, les musées se sont inscrits dans la mémoire culturelle française.

La simple considération de leurs images a suffit à en marquer les enjeux. Depuis leur naissance, au sein du musée ils opèrent un dialogue singulier entre patrimoine et création. Cependant, même si les modes de médiation et communication mis en place par ces institutions offrent une ouverture culturelle sur la nation et sur un patrimoine universel, le musée peut donner l'image d'un espace élitiste et trop savant. Car en effet, dans la culture muséale, il s'apparente comme « espace sacré », de par la fétichisation des œuvres qu'il conserve à l'état unique, exemplaire. Cette image peut alors paraître coupée de la société. Quatremère de Quincy souligne ce propos en citant le musée comme un lieu qui « stérilise » l'art et décontextualise l'environnement des œuvres, qui pour certaines, ont passé plus de temps en son espace que dans leur lieu d'origine⁴³. Le graphisme néanmoins ne s'inscrit pas dans cette forme de pérennité. Bien que le graphiste trouve légitime l'exposition de ses célèbres congénères, il ne conçoit pas réellement sa place dans un musée. Car le graphiste est conscient qu'il produit des formes pérennes qui vont se dégrader puis être renouvelées rapidement. L'écriture de son travail n'est pas dans une logique immortelle,

43

Citation de Quatremère,
par HASKELL Francis,
Les musées et leurs ennemis,
site : www.persee.fr,
page consultée le 14.02.2015.

et il n'y a donc aucun culte de fétichisation et conservation de ses œuvres. Le graphisme investit les espaces publics. Il s'intéresse à des cultures, savoir-faire et formes vernaculaires qui l'entourent. Car en réalité, pour créer tout en dialoguant avec le passé, artistes, graphistes et amateurs ne sont pas contraints d'aller uniquement dans les musées...

4

VERS UNE APPROPRIATION DU PATRIMOINE DANS LA CRÉATION GRAPHIQUE

Avant de voir comment patrimoine et graphisme peuvent se rencontrer et faire émerger de nouvelles pratiques, il m'a semblé nécessaire de cerner globalement le contexte et l'environnement dans lequel opère le designer graphique aujourd'hui. En orientant dans un second temps ma réflexion vers le travail du peintre en lettres, j'en viendrai à déterminer quelle est la figure du graphiste amateur du patrimoine, et quel mode opératoire il doit adopter pour créer, tout en respectant ce dernier.

*« Le graphisme qui néglige son environnement s'accompagne souvent d'un appauvrissement de la culture. Aujourd'hui les forces de la mondialisation sont telles que tout finit par se ressembler. Il en va de la responsabilité de chacun, de souligner et de conserver nos particularités culturelles. Les graphistes peuvent le faire en puisant dans des sources de proximité ».*⁴⁴

44

VANDERLANS Rudy,
Citation lue dans *À quoi sert le graphisme?*,
Alice Twemlow, éd. Pyramid, 2007.

4.1 CONTEXTE ET ENVIRONNEMENT DU DESIGNER GRAPHIQUE AUJOURD'HUI

Le designer doit aujourd'hui redéfinir son rôle dans un environnement inédit, en équilibre et tension entre une dimension économique et une dimension morale, éthique. Ses valeurs et sa fonction qui, à l'origine, visent à répondre à des problématiques et des besoins humains, en apportant des solutions à la fois fonctionnelles et esthétiques, lui échappent et sont instrumentalisées au service de commanditaires, pour certains encouragés par l'appât du gain prôné par un système capitaliste. La posture morale du designer graphique est alors mise à l'épreuve. De plus, modelé au fil du temps et des évolutions, le métier de graphiste tel qu'on le connaît aujourd'hui tend à supposer une forme d'uniformisation plus que d'originalité et de différenciation. Les changements successifs de ces dernières années passant de l'industrialisation au développement technologique ont considérablement influencé son milieu technique. Avec le temps et le progrès, les pratiques, outils et savoir-faire qui constituent en quelque sorte son patrimoine, tendent à être dématérialiser au profit de la nouveauté. Les nouveaux outils numériques proposés au graphiste façonnent ses décisions et appauvrissent ses productions, il ne cherche plus, n'expérimente plus, il exécute. Car, si ces outils permettent et favorisent une production rapide et plus intensive, ils desservent en revanche le concept et la réflexion d'une démarche créative. Annick Lantenois souligne que ce cadre auquel est soumis le designer graphique aujourd'hui, conduit à un formatage esthétique mondialisé⁴⁵. De ce fait, l'utilisation massive de ces outils influence et standardise la production contemporaine. Ces changements sont significatifs pour le graphiste, car il est témoin et acteur de l'évolution de sa discipline.

45

LANTENOIS Annick
Le vertige du funambule.
Le design graphique
entre économie et morale,
éd. B42, Paris, 2013.

Ainsi, dans ce contexte actuel, il n'est pas dans une optique de patrimonialisation et d'archivage de sa démarche et de ses productions. En quelque sorte, il considère son travail comme éphémère, car aujourd'hui, les créations graphiques se veulent contextuelles, immédiates, interactives, voire performatives. Cependant, s'il n'est pas dans une optique d'archivage personnel, le graphiste use du patrimoine, paysage graphique et signes vernaculaires dont regorge l'environnement, pour diversifier et alimenter ses créations graphiques. La culture vernaculaire d'une société traduit une appartenance sociale et un enracinement dans une localité, mais appliqué au graphisme, le terme « vernaculaire » désigne un vocabulaire et une syntaxe visuelle⁴⁶. Il représente alors toutes les formes ou pratiques alternatives, comme autant d'identités, typographies, lettrages et signes à exploiter, à citer, collecter, récupérer ou détourner. Le patrimoine est alors pour le graphiste, un moyen et un outil lui permettant de réintroduire de la contextualité dans son travail et ainsi se différencier de la création de masse. De même, il permet nécessairement de comprendre la naissance, l'évolution et la transformation de son milieu technique, et ainsi, avoir davantage de latitude pour repenser les relations entre un contexte, une technique, un projet et son destinataire. La démarche créative n'est alors pas nécessairement ancrée dans une dimension à but économique, mais enracinée dans un contexte moral, qui prend en compte des problématiques humaines et sociales. Enfin, l'intérêt suscité pour le patrimoine chez le graphiste peut également se traduire par une forme d'engagement qui véhicule deux nécessités : celle de l'acte de mémoire, du témoignage et souvenir ou alors une forme d'indignation

face à la mouvance d'un système économique. Ainsi, certains graphistes tels que le collectif HandPaintedType, utilise le patrimoine en évoquant la nécessité de conserver et patrimonialiser des formes graphiques vouées à disparaître, tandis que d'autres, tels que Pascal Fournier par un principe de collecte, l'évoque et le diffuse en s'indignant de l'évolution et du manque de considération de notre société à son égard. Dans tous les cas, l'enjeu est alors de constituer une mémoire et un patrimoine graphique. Ainsi, aujourd'hui des savoir-faire tels que celui du peintre en lettres sont au centre de phénomènes de « remise au goût du jour »...



HandPaintedType, collectif de graphistes amateurs,
projet de préservation de la pratique typographique
du peintre en lettres en Inde.

Pascal Fournier,
Fermeture en devanture,
petits commerces qui agonisent
au profit de grandes surfaces.



Edward Fella,
collection de photographies Polaroid représentant une
part du paysage typographique américain, 1985 - 2005.



4.2 D'HIER À AUJOURD'HUI, QUI EST LE PEINTRE EN LETTRES ?

« Si le métier et savoir-faire du peintre en lettres disparaît, c'est une tragédie pour les générations futures, qui n'auront aucun moyen d'interpréter son œuvre. En revanche, que les lettrages restant dans nos rues s'effacent et disparaissent, cela l'est beaucoup moins. Car nous ne vivons pas dans un musée, tout est voué à être un jour effacé... »⁴⁷

47
GUERRY Pierre,
propos recueillis lors
d'une rencontre
le 23 Février 2015.

48
MÉROU Henri et
COMBIER Marc,
Typos en liberté,
éd. Atelier Parrousseaux,
2007.

Comme j'en fais part dans mon avant-propos, c'est le savoir-faire du peintre en lettres, et ce qu'il en reste aujourd'hui, qui a motivé ma réflexion autour du sujet du patrimoine, et la place que celui-ci occupe dans les modes de création actuels. De manière à davantage contextualiser et cerner ce savoir-faire, j'exposerai un aperçu global de l'évolution de son milieu technique. Afin de mettre l'accent sur l'évolution drastique qu'il a subi au cours de ces dernières années, et encore aujourd'hui, je m'efforcerai d'employer un temps passé pour en parler... S'il y a un métier qui a marqué le paysage visuel et la mémoire collective durant la fin du XIXe siècle et le milieu du XXe, avec ses réclames publicitaires, panneaux, enseignes et devantures de magasins, c'est bien celui du peintre en lettres.⁴⁸

Car quel que soit le choix des supports à peindre, ce travail était l'œuvre d'une seule personne. Un homme au savoir-faire bien spécifique, car il savait manier l'art du pinceau et de la lettre. Un travail à la fois de calligraphe, de par l'exécution du geste et d'un ductus bien précis pour chaque lettre, mais également un travail de typographe ou typo-graphiste car le peintre en lettres prenait en compte toutes les contraintes spécifiques dans la composition de ses textes. Un semblant de graphiste, car bien souvent, les lettrages

qu'il élaborait se transformaient pour certaines enseignes, en de futurs logos. Pour cela, il était apte à proposer et réaliser un panel de couleurs et styles typographiques. C'était un homme public, qui exerçait un métier de plein air, le plus souvent perché sur une échelle, et qui, avec son habilité, marquait de sa patte toute la communauté urbaine. A travers ses représentations, il était possible de reconnaître « sa main », « la patte » de son travail.

En effet, dans l'exécution de ses lettrages, il se permettait de ré-intervenir sur la lettre en fonction des contraintes de supports, espaces, demandes... Ainsi, chaque travail réalisé était unique et original. Apporter des modifications était aussi pour lui un moyen d'amener une forme d'originalité, lui permettant de distinguer son travail de celui de ses congénères. Selon Pierre Guerry, chaque peintre en lettres avait sa propre typographie « bâtarde », un caractère qui se module avec le temps, la demande et la pratique.

Enfin, par une formation transmise de maître à apprenti, le peintre en lettres recevait un apprentissage spécifique qui lui permettait de maîtriser une multitude d'outils, d'acquérir une gestuelle et d'avoir une grande connaissance technique de son milieu. Cependant, l'évolution du milieu technique de notre société annonce des changements dans la signalétique urbaine. Abandonnée dans les années 60 pour les enseignes lumineuses, et aujourd'hui, pour les devantures en vinyle et plastiques, l'apprentissage d'antan du métier de peintre en lettres a aujourd'hui beaucoup évolué. Bien qu'il existe encore une formation intitulée « CAP Signalétique », qui forme à la conception de lettrage urbain, cet apprentissage remet en forme ce métier, mais en s'adaptant à des demandes actuelles, et à la maîtrise et

pratique d'outils modernes. Ainsi, dans nos rues, il ne reste que des traces et palimpsestes de ce travail. Mais si notre société a changé de milieu technique au cours des dernières années, d'autres en revanche, comme en Inde, se développent plus lentement et gardent dans leur environnement une pratique du lettrage peint. Aujourd'hui, par un regain d'intérêt pour le vintage, le graphiste s'annonce comme amateur de ce patrimoine.

Classification des différents styles typographiques connus du peintre en lettres.

Album du peintre en bâtiment par «N.Glaise peintre», 1882.



Le peintre en lettres **Pierre Guerry** durant la réalisation d'une commande, 2015.



*«Amateur» est le nom donné
à celui qui aime des œuvres
ou qui se réalise à travers elles.
Il se définit en quelque sorte
par un goût et un sentiment
développé à l'égard de certains
objets.⁴⁹*

49

Voir le site Ars Industrialis,
page consultée le 31 Mars 2015,
www.arsindustrialis.org/amateur.

4.3 ENTRE GRAPHISME ET PATRIMOINE, QUELLE EST LA FIGURE DE L'AMATEUR ?

Selon Jacqueline Lichtenstein, l'amateur d'aujourd'hui aurait plusieurs visages : celui d'un initié comme celui d'un non-initié.

Dans le cadre du patrimoine, le « véritable » amateur est nécessairement un connaisseur, un initié. Par intérêt, il apprend à qualifier, identifier et se documenter, ce qui lui permet donc d'acquérir une culture spécifique et technique des objets. Il ne s'arrête pas uniquement à l'aspect formel d'un patrimoine, mais fournit un véritable travail d'investigation, qui passe nécessairement par une connaissance de la pratique. Dans le travail du peintre en lettres, ce ne sont pas uniquement les lettrages et traces laissés par le temps qui font patrimoine, mais le geste et les outils qui leur donnent vie. Car, selon Pierre Guerry, pour comprendre ces derniers lettrages laissés dans nos rues, il est nécessaire de passer par une connaissance et une pratique de ce processus, car c'est ce qui en fait leurs particularités.

En 2008, la graphiste-typographe Verena Gerlach créait un caractère typographique intitulé « Karbid », qui témoigne des lettrages peints de la ville de Berlin avant et après la chute de son mur. A travers ce travail, elle illustre la nécessité de préserver et transmettre une histoire, un savoir-faire. Par la suite avec une équipe de typographes et chercheurs, elle appuie sa démarche en éditant un livre intitulé « Berlin, de la lettre peintre au caractère typographique », qui relate son travail de collecte et de création, ainsi que l'histoire et les origines des lettrages peints. Dans sa continuité, de la création jusqu'à la finition, son travail reste en respect avec la nature et les origines du

50

LICHTENSTEIN Jacqueline
Les Figures de l'Amateur,
conférence au Centre
George Pompidou en 2008.

51

GUERRY Pierre,
propos recueillis lors
d'une rencontre
le 23 Février 2015.

patrimoine du peintre en lettres, et re-contextualise des formes dans un milieu technique et un métier. Elle permet également d'offrir aux non-initiés, un outil nécessaire à une compréhension globale de notre environnement typographique urbain. Ne pas prendre en compte ces critères reviendrait donc à avoir une approche très superficielle du patrimoine.

Jacqueline Lichtenstein souligne notamment que celui qui profite d'une expérience esthétique et consomme sans approfondir est, selon-elle, un incurieux, un amateur, au sens superficiel, voir péjoratif. En 2011, lors d'un passage furtif au studio Fotokino, le duo de graphistes prénommé « Gusto » procède à un relevé de lettrages vernaculaires dans les rues de Marseille. De cette collecte, il en résultera quelques mois plus tard un caractère intitulé « Excursion ». Seulement, à mon sens, leur démarche s'apparente grossièrement à de l'amateurisme superficiel, qui ne relate en rien l'exactitude, l'origine et l'histoire de ses formes.

Car la patrimonialisation suppose de se soucier des formes prélevées, de s'attacher à comprendre comment elles ont été produites et d'opérer un véritable travail d'étude, ce qu'ils n'ont pas fait. Ils ont profité de l'expérience culturelle et esthétique que leur offrait la ville de Marseille pour ré-exploiter une diversité et richesse de lettrages, destinés à la conception de futurs caractères typographiques.

C'est en quelque sorte une base de données, qui, sortie de son histoire et de son savoir-faire, apparaît comme décontextualisé. Enfin, aujourd'hui, grâce aux nouvelles technologies qui développent, démocratisent et facilitent l'utilisation

d'outils et techniques, tout le monde peut s'essayer à ces pratiques et ainsi revendiquer un panel de compétences. Nombre de personnes s'improvisent alors praticien d'une grande diversité de corps-de métiers et remettent donc en question leur crédibilité.

Selon Pierre Guerry, le métier de peintre en lettre ne s'improvise pas, car il passe par un apprentissage spécifique transmis de maître à apprenti. Aussi, celui-ci critique les peintres en lettres d'aujourd'hui, tels que Myke Mayer, qui usent et abusent des modernités et outils numériques pour réinterpréter et se réapproprier ce savoir-faire d'antan.

Mais les nouvelles technologies peuvent-elle réellement se substituer à un processus et son savoir-faire d'origine? Ou alors, peuvent-elles offrir aux générations actuelles, des moyens et outils nécessaires à la compréhension d'un patrimoine qui peut leur apparaître dépassé?

Dans ce cas, est-il possible et nécessaire de reconsidérer le savoir-faire du peintre en lettre, dans le milieu technique actuel d'aujourd'hui ?

—
Verena Gerlach,
caractère typographique «Karbon»



U

3

9

EXCURSION
EXCURSION
EXCURSION



collectif Gusto, *Excursion*,
réinterprétation graphique de signes urbain.
Marseille, 2013.

4.4 VERS UNE PATRIMONIALISATION DU SAVOIR-FAIRE DU PEINTRE EN LETTRES

« Patrimonialiser », définit un processus socio-culturel, au cours duquel un espace, bien ou pratique peut être considéré comme digne de conservation et restauration.

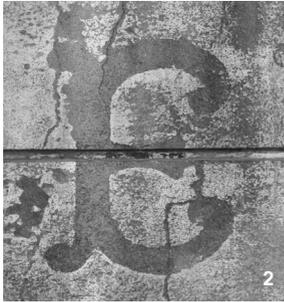
Comme j'en ai fait part en avant-propos, à l'origine de tout ce questionnement il y a un projet : une collecte de lettrages usés, dispersés dans les rues de Marseille. Les récolter fut donc pour moi, un moyen de localiser mais également d'entamer un travail d'accumulation de tous ces signes. Armée d'un appareil photo, j'ai ainsi parcouru plusieurs quartiers de la ville à leur recherche. Constatant les diversités typographiques de mes trouvailles, j'ai choisi d'en réaliser un répertoire, une cartographie. L'objectif étant pour moi de montrer les particularités des lettres accumulées, et ainsi d'amener la possibilité de les moduler, les « morpher » pour créer des caractères uniques, à l'image du lettrage déformé par le temps et l'usure. Néanmoins, sans nécessairement le vouloir, je ne m'étais pas rendue compte qu'en m'intéressant à ce patrimoine je m'y pliais en quelque sorte, en occultant tout contenu, excepté les formes. Dans un milieu où toute création graphique tend à se ressembler en étant dictée par des canons de beauté, je me pliais uniquement à l'expérience esthétique qu'offraient l'usure et l'authenticité de ces lettrages et n'essayais pas de comprendre ce qui pouvait en faire patrimoine.

Comme de nombreux graphistes, tels que les Gusto, je m'étais donc laissée éblouir, au coin d'une rue, par le charme dont ils pouvaient faire preuve. Grâce à la rencontre avec Pierre Guerry, j'ai pu me rendre compte que le patrimoine du peintre en lettres n'était pas uniquement les

traces, lettrages et palimpsestes laissés à l'abandon dans nos rues, mais principalement un savoir-faire, une maîtrise et connaissance d'outils, et bien sur une gestuelle développée pour exécuter une œuvre. À mon sens, si aujourd'hui dans la création, le travail du peintre en lettres est malmené, c'est parce qu'il y a eu une carence dans son archivage, et de ce fait, il n'en reste que des « traces sèches », décontextualisés et vidés d'histoire. Sur internet comme dans les livres, très peu de documentation existe, et donc même pour les amateurs aguerris, il est compliqué d'avoir des réponses aux questions que suscite ce patrimoine. Cette situation cultive en quelque sorte une forme d'amateurisme superficiel. Car, ne comprenant pas comment les choses ont été faites, on invente et innove à partir de ce qu'il en reste. Sans archivage et informations, comment pouvons-nous comprendre un patrimoine sans le déformer et décontextualiser? Il m'apparaît alors nécessaire, d'adopter le rôle de « graphiste médiateur », et ainsi d'offrir à tout amateur initié comme non-initié, des clés de lecture, des liens, permettant de comprendre ce patrimoine pour ainsi se l'approprier en bonne et due forme. Depuis quelques années, Pierre Guerry s'est lancé dans un travail d'archivage. Ainsi, pour chaque commande, il confectionne un petit carnet retraçant et détaillant l'intégralité du processus du peintre en lettres. Avec sa participation et ses conseils, j'envisage donc de créer une « base de données », sous la forme d'un site internet et d'une édition, qui aidera l'amateur d'aujourd'hui, à comprendre et considérer ce patrimoine. À l'image de la démarche du CNAP, qui acquiert des œuvres dans leurs ensemble, recherches et productions finalisés comprises, j'aimerais proposer une documentation

élargie de ce savoir-faire, allant de la technique, des outils jusqu'à la capture des lettrages finalisés. Le résultat et l'ensemble formeraient une vision augmentée, une mémoire qui témoignerait d'une discipline qui a caractérisé une époque. L'objectif est alors d'organiser et façonner le regard des gens, en proposant une réflexion qui va au-delà de simples traces typographiques. De ce fait, il me semble évident que les créations futures seront orientées vers plus de contextualités.

Enfin, si aujourd'hui le milieu technique vers lequel tend notre société est le numérique, il m'apparaît alors évident que la transmission du savoir-faire du peintre en lettres doit passer par une phase de création, ré-interrogation, réadaptation, avec les nouveaux outils qui nous sont proposés. Imprimante 3D, logiciels de programmation interactive, autant d'outils actuels suscitant amusement, convoitise et curiosité. Des médiums qui permettent d'accéder à des formes d'autrefois, créés par d'autres outils, et qui recontextualise un savoir-faire, l'ancre dans un territoire, dans une époque et dans notre génération. Le Fab lab, un mouvement qui prend de plus en plus d'importance aujourd'hui, s'offre comme espace de création, de diffusion et partage de compétences. Ces ateliers favorisent la transmission de savoir-faire, et peuvent ainsi permettre de vulgariser des pratiques, telles que celle du peintre en lettres

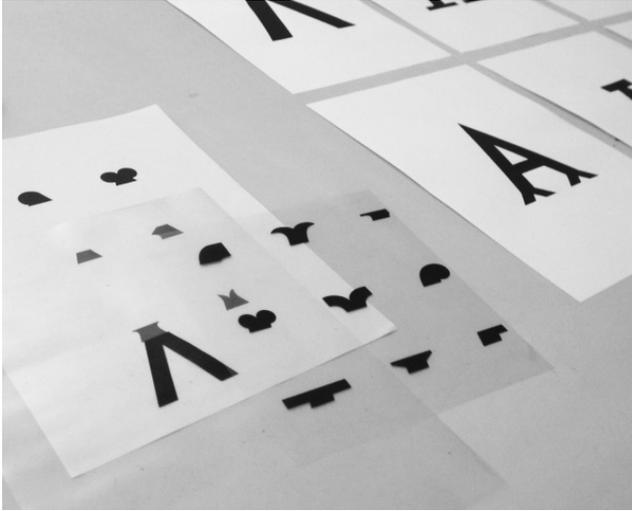


*Collecte personnel
de lettrages peints,
Marseille, 2014 - 2015.*

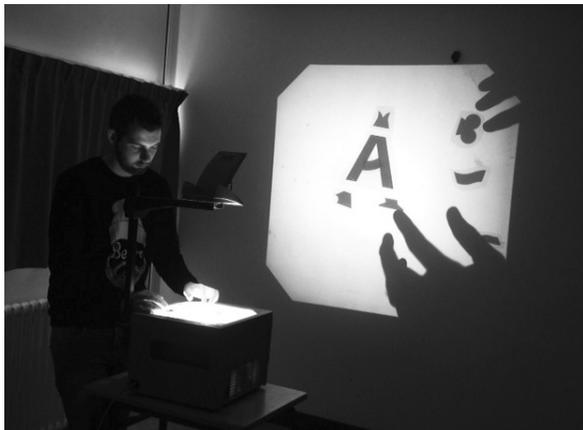
1
*«Palimpseste»,
superposition
de lettrages peints.
Rue du Portail.*

2 - 3
*Ancienne devanture
de magasin.
Rue Tilsit.*





Répertoire et cartographie des empattements
de lettrages peints récupérés lors de la collecte.



Recherches et élaboration d'un site internet,
 qui ferait office de «base de données» regroupant
 des informations sur le savoir-faire du peintre en lettres.

PINCEAUX À LETTRES

PINCEAUX AVEC EMBOUT CARRÉ

Il permet d'écrire en tracé flu, précis et à la fois doux.

MATIÈRE

Martre Kolinsky, vivait en Sibérie.

Poils de Martre Kolinsky

On utilisait uniquement les poils de la queue de la Martre Kolinsky pour fabriquer les pinceaux. Certains pinceaux sont fabriqués avec les poils du ventre, mais sont de mauvaises qualité, car les poils du ventre ont tendance à friser quand ils sont humides.

Poils synthétiques

Aujourd'hui, les pinceaux à l'aquarelle en poils de Martre Kolinsky sont de plus en plus rares. On peut donc utiliser des pinceaux en poils synthétiques, qui sont plus courants et beaucoup moins onéreux.

À Manonville, où les trouver ?

- MAREY
- FOUILLER
- ...

4 RÉALISATION DU PONCIF

Pour tracer son poncif, le peintre en lettres utilise une roulette de couturière. Pour faciliter le passage et le plicage, il place sous la feuille (ou-cif) un tissu.

Enfin, pour laisser la surface de la feuille propre et lisse, il la frotte avec du papier de verre.

Tissu + feuille avec le tracé de lettres

La roulette suit le contour des lettres...

Et après son passage l'obtient une feuille poncée et lisse

- 1 COMMANDE
- 2 CHOIX TYPOGRAPHIQUES
- 3 PESSING - MÉCANISME TISSUS
- 4 MESEAU CARREAU
- 5 REPORT DU TRACÉ SUR LA FEUILLE
- 6 RÉALISATION
- 7 FINITIONS

Lesliques

CONCLUSION

En avant propos, j'exposais les raisons qui m'ont poussée à m'intéresser au patrimoine, et à la manière dont il était possible de l'intégrer dans la création. L'expérience vécue lors de mon stage en reliure chez Christine Fabre, m'avait montré que dans certains savoir-faire et métiers de création, il pouvait y avoir aujourd'hui une forme de négligence envers le passé. Cette hypothèse m'avait donc amenée à me demander quelle relation avait aujourd'hui le passé dans la création. Cette relation débouche t-elle sur du mépris, fétichisation, patrimonialisation ou alors peut-elle nourrir la création? De ce fait, il a été pour moi nécessaire de comprendre d'où cette situation pouvait émaner, comment elle se développait aujourd'hui, ce qu'elle pouvait engendrer et ainsi déterminer un comportement à adopter.

Je me suis alors interrogée sur la relation entre innovation, originalité et création, et sur notre contexte économique capitaliste qui pouvait y imposer une forme de tension. A mon sens, entre un système capitaliste concurrentiel, l'enjeu d'être toujours plus innovant et la nécessité de progresser, il règne dans la création une certaine forme de confusion, une injonction qui ordonne l'innovation et qui, de ce fait, délaisse le passé. En proposant des créations superficielles, « hors-sol » et spectaculaires, le designer, créateur, malmène l'individu et son environnement. Ce constat m'a alors amenée à me demander si le concept d'identité n'était pas erroné. Le patrimoine, avec les valeurs qu'il véhicule, m'est alors apparu comme une solution, une réponse pour retrouver notre identité sans pour autant brider notre futur. Il véhicule une identité en devenir, qui n'est pas soumise au marché et qui se construit avec des individus et des valeurs

communes. Échange et transmission se sont alors annoncés comme un devoir, une tâche d'actualité. Cela m'a alors permis de comprendre les enjeux de l'espace muséal, qui fait office, depuis sa naissance, de médiateur entre le patrimoine et la création.

Enfin, tout le fond de ce questionnement m'a poussé à développer cette conclusion, vers ma propre situation en tant que créateur, celle de graphiste. Le graphisme, né des besoins créés par l'industrialisation et la mécanisation, se trouve aujourd'hui dévalorisé, vulgarisé et instrumentalisé au service d'une société de consommation. A l'heure où les créations se veulent rapides et contextuelles, où les nouveaux outils amenant confort et rapidité d'exécutions tendent à uniformiser plus qu'à différencier, les tentatives de réduire notre discipline à une simple activité purement théorique, esthétique et économique sont fortes.

Le graphiste, pourtant témoin et acteur de ces changements, les subit sans réellement en questionner les finalités. Il s'y plie et s'y complait, en portant ainsi un regard faussé sur son environnement. Il ne dessine plus, n'expérimente plus, il ne pratique plus qu'à travers son écran, il exécute. Aujourd'hui il semblerait que l'on s'intéresse davantage à ce qui est produit plutôt qu'à l'inventivité humaine et aux manières dont cela a été produit.

Les valeurs attachées à l'homme, aux pratiques et savoir-faire qui nous entourent, se dénouent et s'effacent pour ne se porter que vers des objets, des besoins et un accomplissement personnel. La réflexion développée tout au long de ce mémoire m'a ouvert la brèche d'un lourd questionnement, celui de la morale du design graphique.

Comment être en accord avec nos modes de créations actuelles ? Doit-on les subir, ou alors les détourner ?

Le choix du patrimoine m'apparaît alors comme une réponse, une solution, pour retrouver de la contextualité, dans un univers contemporain qui tend à en être dénué.

A mon sens, un projet, une création qui intègre des objets en disparition, mais présents dans le patrimoine, peut être beaucoup plus riche qu'un projet novateur qui, dans un contexte concurrentiel, se ferait au prix de l'oubli.

Seulement, comment peut-on rendre hommage et attribuer une place à de l'ancien, dans un monde contemporain qui, par une forme d'industrialisation, mécanisation et production, fragmente les valeurs de notre société.

Si le graphiste amateur se tourne vers le patrimoine en pratiquant collectes, revival, détournement et réappropriation, c'est qu'il sent la nécessité de s'émanciper des canons de beauté, des créations de masses, et nouveaux outils qui lui dicte sa conduite. Il éprouve le besoin de retourner à ses ancrages premiers : des formes, une pratique, un savoir-faire, des valeurs humaines et un territoire. A mon sens, le graphiste qui, en revanche, n'éprouve pas ce besoin de retour à l'ordre, à la rigueur et à la vie, ne peut pas comprendre sa manière actuelle de travailler, et s'entend alors comme étant uniquement aliéné par ses outils de travail. De ce fait, plusieurs postures se dégagent, entre amateur initié et non-initié. Mais quelle en est leur qualité morale ?

A mon sens, pour être apprécié, le patrimoine doit nécessairement retrouver la vie qui l'a façonné dans le passé.

Il n'est donc négligé que s'il reste à l'état de « chose morte ».

Donc, pour amener de la contextualité, j'entends, par un travail de médiation, retisser des liens entre formes, objets

et époques, et ainsi proposer un regard différent sur notre environnement, et les savoir-faire d'antan qui l'ont façonné. Car si le passé est figé comme une « forme morte », il n'y a aucun moyen de s'en saisir. En revanche, si ses formes sont patrimonialisées, documentées, conservées en vue d'une transmission future, elles sont vivantes et peuvent ainsi être saisies et utilisées par tout créateur.

Transmettre m'apparaît alors être une tâche d'actualité.

Comme je l'explique déjà, pour se saisir de ces formes, il n'y a pas d'autre solution que de comprendre les instruments, techniques, outils, gestuelles, conditions de travail qui les ont façonnées. Il m'apparaît également nécessaire de coupler cette expérience humaine qui passe par de la pratique et de l'expérimentation, avec nos nouveaux outils numériques. Si on devait proposer une méthode d'apprentissage, ce serait peut être celle de l'atelier, qui permettrait ainsi au public de faire vivre des formes passées, tout en pouvant les comprendre et se les approprier.

Ce constat m'incite à avoir aujourd'hui un regard critique sur ma posture de graphiste, et m'amènera probablement à faire des choix éthiques et moraux dans mon futur métier. Que ceux-ci soit de l'ordre de la pratique, du statut, des conditions de travail, ou encore le choix des commanditaires. Il m'apparaît évident de me questionner sur les finalités et enjeux réels de notre métier.

Si, au futur, le design graphique devait être pensé sous un point de vue moral, quels en seraient ses qualités, ses aboutissements? Peut-être que l'un des futurs grands enjeux du designer, serait alors de recréer des liens. Ainsi, intégré à la création, le patrimoine apparaît être un outil et support digne de répondre aux attentes de la société.

SOURCES

OUVRAGES

BALDASSARI Anne et BERNADAC Marie-Laure
Picasso et les maîtres, éd. RMN, Paris, 2008.

CUZIN Jean-Pierre et DUPUY Marie-Anne
Copier Créer, éd. RMN, Paris, 1993.

FALGUIÈRES Patricia
Le maniérisme, une avant-garde du XVI^e siècle,
éd. Découvertes Gallimard, Paris, 2004.

GENETTE Gérard
Palimpsestes : la littérature au second degré,
éd. Seuil, p. 14-16, Paris, 1992.

GERLACH Verena, GRÖGEL Fritz,
MORLIGHEM Sébastien, SMEIJERS Fred,
Karbid. Berlin, de la lettre peinte au caractère typographique,
éd. Bibliothèque typographique, Paris, 2013.

JURY Amélie
Le graphiste artisan, Mémoire de DSAA, Marseille, 2014.

LANTENOIS Annick
*Le vertige du funambule. Le design graphique entre
économie et morale*, éd. B42, Paris, 2013.

MÉROU HENRI et COMBIER MARC,
Typos en liberté, éd. Atelier Perrousseaux, 2007.

PACQUEMENT Alfred
Penone Versailles, éd. RMN, Paris, 2013.

POULOT Dominique

Une histoire des musées de France, XVIII^e - XX^e siècles

éd. La Découverte, Paris, 1996.

POULOT Dominique

Musée et muséologie

éd. La Découverte, Paris, 2009.

POURCHET Hélène

Le design graphique entre langage global et expression d'une singularité, Mémoire de DSAA, Marseille, 2014.

PREISSER Pierre

Concurrence et innovation, peut-on parler de corrélation?

Mémoire de DEA en Économie Industrielle, la Sorbonne, Paris, 2007.

RAVEREAU André

Le M'zab, une leçon d'architecture, article «formalisme»,

éd. Actes Sud, 2003.

SEMMER Laure-Caroline

Lire la peinture de Cézanne,

chap. 5 : entre tradition et modernité, éd. Larousse, 2012.

SIRE Marie-Anne

La France du Patrimoine : les choix de la mémoire,

éd. Découvertes Gallimard, Paris, 1996.

REVUES - ARTICLES

Notre-Dame de Paris, Vézelay, Carcassonne réinventés par Viollet-le-Duc,

Beaux-Arts, hors-série février 2014.

CONFÉRENCES

PRODHON Françoise-Claire

Les passerelles entre patrimoine et créations contemporaines,

source : www.connaissancedesarts.com, durée : 93'15''.

HUYGHE Pierre-Damien

L'innovation comme maître-mot,

conférence à l'ENSCI le 8 octobre 2014.

source : <http://www.ensci.com>

LICHTENSTEIN Jacqueline

Les Figures de l'Amateur,

conférence au Centre George Pompidou en 2008,

source : <http://web.iri.centrepompidou.fr/fonds/seminaires>

SITES INTERNET

Ars Industrialis

<http://arsindustrialis.org>

Graphisme en France, Centre national des arts plastiques

www.cnap.fr/graphisme-en-france-2014

Institut National d'Histoire de l'Art

<http://www.inha.fr>

Collectif HandPaintedType

<http://www.handpaintedtype.com/>

Le Conseil international des musées

(The International Council of Museums, ICOM)

<http://icom.museum>

Persée : portail de revues en sciences humaines et sociales
www.persee.fr

Les Antigones
Hannah Arendt, La crise de la transmission,
www.antigones.fr/harendt

Encyclopédie Larousse
<http://www.larousse.fr/encyclopedie>

Wikipédia
wikipedia.org

VIDÉOS

Le capitalisme, série de six documentaires de Ilan Ziv,
éd. Arte vidéo, durée : 312''.

Dans la chaîne de l'innovation, quel est le rôle de l'État dans le capitalisme moderne ? Square Idée, production et diffusion
Arte, 2015, durée 25'31''.

RENCONTRES

Pierre Guerry - *Peintre en lettres*,
rencontré le 23 Février 2015 à Aix-en-Provence.

Nicolas Faucher - *Archéologue*,
conférence au Lycée Marie Curie, 2014.

Centre de Conservation et Ressources du Mucem,
rencontres dans le cadre scolaire, 2014 et 2015.

ANNEXES

Charte de Venise, art. 9, ICOMOS, 1964.

La Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, dite charte de Venise, est un traité qui fournit un cadre international pour la préservation et la restauration des objets et des bâtiments anciens.

« La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps.

La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument ».

Source : Centre International des Monuments et des Sites (ICOMOS), <http://www.icomos.org/fr>.

MERCI !



Merci, à tous ceux qui m'ont apporté leurs idées, leurs références, leurs corrections, leur soutien, pour la réalisation de ce mémoire.

Plus particulièrement, merci à ma maman, à ma sœur Yohanna, à Anouch Bezelgues, Laurie Crosnier et Anne-Sophie Lacombe, pour leurs relectures et conseils. Enfin, merci à mes camarades de classe pour leurs soutiens et leurs encouragements et à l'équipe pédagogique du DSAA Design Graphique pour leurs suivis et accompagnements.



*Achevé d'imprimer
en avril 2015 à Marseille.*

Typographies :
Suisse BP Serif (Ian Party),
Simplon BP (Emmanuel Rey)
de la fonderie Swiss Typefaces.

Papiers :
Clairefontaine Dune 100g
Clairefontaine Trophée saumon 80g
Canson Vivaldi bleu roi 240g

