

conférence

l'histoire

du 9 janvier 2007

du graphisme

par Michel Wlassikoff

en France

CENTRE DU **gra
phisme**

l'histoire du graphisme en France

Cette conférence suit un parcours historique des origines à nos jours et, à partir d'une vaste présentation iconographique, offre un panorama sur les différents aspects de la pratique graphique : art de l'affiche, création typographique, graphisme éditorial, graphisme de presse, graphisme d'information, signalétique, graphisme multimédia, habillage télévisuel... Elle entend préciser les développements des questions signalétiques depuis un siècle et la dialectique qui en résulte entre le graphisme en tant que tel, destiné à l'imprimé ou à l'écran, et la production des signes dans la ville.

Vous êtes venus nombreux à cette conférence, et je vous en remercie. Je suis chercheur dans le champ du graphisme, enseignant, auteur, en l'occurrence, vous trouverez dans toutes les bonnes librairies l'ouvrage que j'ai commis : *Histoire du graphisme en France* publié fin 2005 aux éditions Carré au musée des Arts décoratifs. Il y a d'autres antécédents concernant mon travail qui peuvent vous intéresser : des catalogues des expositions au Centre Pompidou sur l'intitulé « Signes » : signes de la jeune création graphique en France ou signes des écoles d'arts en particulier, ainsi que la revue *Signes* qui, pendant les années quatre-vingt-dix, était un lieu essentiel pour la compréhension de l'évolution de cette discipline.

Le signe dans la ville

Le graphisme, c'est fondamentalement la possibilité des signes dans la ville. Le signe dans la ville, ce n'est pas uniquement le tag ou le graff, qui représentent un moyen d'expression ou de contestation de l'ambiance urbaine, c'est aussi la volonté — à l'instar de celle des urbanistes, des architectes — de permettre que les gens vivent plus aisément ensemble. Une forme de civilité.

Aussi, j'ai décidé d'aborder cette conférence par l'angle de la signalétique. Un angle ouvert malgré tout. En effet, si on s'en tenait à ce qu'on appelle maintenant la signalétique, cela serait quand même relativement restreint et pas forcément d'une qualité esthétique telle qu'on pourrait y puiser des exemples pour l'avenir. En revanche, si l'on interroge le passé, ces questions paraissent emblématiques pour la constitution du graphisme contemporain comme pour la compréhension de ce que pourrait être (ce qu'aurait dû être) un « art de vivre ensemble ». Ainsi, j'ai croisé lors de mes recherches, des éléments sur l'importance accordée à la signalétique dans l'érection de la ville neuve d'Échirolles au début des années 1970. Et sur la manière dont les urbanistes l'ont envisagé alors comme un modèle possible pour d'autres grandes cités du même genre. Il se trouve que cette évolution signalétique, dont Échirolles fut un des creusets, a donné lieu durant cette période (fin des années 1970) à l'élaboration de système inédits pour le RER, les grands aéroports, les autoroutes, etc. On reviendra sur ce moment particulier, qui a permis à la signalétique d'acquérir ses lettres de noblesse, de s'autonomiser vis-à-vis du graphisme. Mais cela correspond également à un certain nombre d'impasses dans ce domaine, comme l'abandon des recherches mises en œuvre par des villes comme Échirolles ou Vitry-sur-Seine, au profit notamment des standards imposés par Decaux et l'intégration de la signalétique au flux publicitaires.

Mais, en premier lieu, jetons un regard rétrospectif sur l'élaboration de la notion même de graphisme, au début du XX^e siècle. Voyons où se situent les matrices à partir desquelles l'on pourra parler de l'adéquation entre recherche graphique esthétique et ce que je viens de désigner sous le terme de « civilité », qu'on pourra approfondir. Je trouve une de ces matrices originelles non pas chez des graphistes ou typographes, comme on disait alors, mais chez l'architecte Hector Guimard. Guimard produit en 1899 un magnifique album dont vous avez ici la couverture gaufrée, avec ce lettrage très particulier, caractéristique des travaux de cet architecte décorateur de la Belle Époque.

Cette sorte de manifeste visuel concerne le Castel-Béranger, à Paris dans le XVI^e arrondissement, immeuble toujours existant, classé monument historique. On est évidemment de plain-pied dans le champ du style art nouveau en architecture, mais de nombreux éléments peuvent déjà nous faire comprendre ce qu'on peut entendre à l'heure actuelle, par graphisme ; c'est-à-dire cet aspect pluridisciplinaire et en même temps fondé essentiellement sur un projet qui manie les diverses disciplines dans la quête d'une sorte de synthèse des arts.

L'album lui-même est splendide. Mise en page et typographie de Guimard fonctionnent à merveille. À l'intérieur, les photographies sont rehaussées pour certaines à la gouache. C'est une sorte de précédent parce qu'il est rare, au tournant XIX^e-XX^e, de montrer de la photographie. La photo est encore mal ou peu maniée dans les imprimés et dans les périodiques. Mais ce Castel-Béranger qui montre toute la capacité de l'intervention d'un architecte qui se veut un artiste complet de son temps, permet de comprendre que le graphisme (terme qui n'existe pas encore) peut recouvrir beaucoup de choses ou du moins on peut imaginer qu'un graphiste intervienne dans énormément de domaines si tant est qu'on puisse assimiler l'œuvre de Guimard à ce champ. Mais ce n'est pas impertinent, même si c'est un regard construit, a posteriori.

Voici l'affiche que Guimard propose pour l'exposition de présentation du Castel-Béranger, avec cette remarquable composition typographique et qui lui permettra d'avoir ensuite accès à une commande très importante du Métropolitain naissant, des premières stations du métro parisien. Tous les édicules qui seront ouverts et destinés aux diverses stations créées à l'occasion du percement des premières lignes du métro en 1901-1902 sont demandés à Guimard. Le dessin de leurs plans est très similaire à celui qu'on vient de voir pour sa campagne de communication à propos du Castel-Béranger.

Ici, ce sont des plans d'architecte destinés à la présentation à des commanditaires. En fait, ces plans préfigurent ce qui est devenu un patrimoine historique. Mais Guimard n'a pas créé une typographie spécifique, un alphabet complet et tous les signes afférents, il a dessiné uniquement un lettrage voué seulement aux indications portées par les édicules, correspondant à leur esthétique globale comme à leur fonctionnement. Ces lettres disent : « métropolitain, station, sortie, entrée, etc. », pas le nom des lieux. Cet alphabet patrimonial a été retravaillé à la demande la RATP à l'occasion de son centenaire, par un graphiste, David Poullard, sorti de l'Atelier national de recherche typographique au début des années 2000. David Poullard, a véritablement créé le caractère typographique que Guimard avait seulement suggéré par ses lettrages, qui n'existait pas auparavant en tant que type exploitable pour toute forme de composition de lettres, de manière à lui donner sa postérité sur tous les édicules encore existants.

Au tournant de 1900, la préoccupation majeure chez les artistes comme Mucha, Grasset et bien d'autres, n'est pas uniquement de faire œuvre picturale dans un champ qui est déjà largement exploré depuis une vingtaine d'années, l'art de l'affiche, et qui va le rester encore pendant plusieurs décennies, mais aussi de s'intéresser à la ville dans son ensemble ou dans ses particularités, au bâti, à la construction. Ils développent ainsi un point de vue architectonique sur le dessein dont tout créateur est censé être porteur. Dessein ou design, puisqu'on sait que l'idée de design a été reprise en France et qu'une des définitions du graphisme proposée par le ministère de la Culture dans les années quatre-vingt-dix était précisément « graphisme : dessiner, à dessein », qui classait le graphisme dans ce qu'on appelle les disciplines du projet, comme l'architecture en particulier.

Une autre image que je souhaitais vous montrer dans ce préambule un peu paradoxal qui n'attaque pas avec les grands classiques de l'affiche comme Jules Chéret ou Toulouse-Lautrec, mais par Hector Guimard, c'était cette exposition de 1900, contemporaine aux

travaux d'Hector Guimard vus précédemment. Cette fameuse exposition universelle de Paris en 1900 est un gigantesque succès, une phénoménale foire architecturale sur les bords de Seine. Et puis, au beau milieu, trônait comme une espèce de signal parmi l'architecture « nouille » environnante, le Pavillon Lu, Lefèvre-Utile, fameux biscuits nantais.

Ce qui frappe c'est la très grande désuétude de ces « crèmes chantilly urbaines » diverses et variées qui émaillaient le parcours fluvial au bord de la Seine, face à la modernité de ce logotype Lu en lettres linéales, d'une grande simplicité. Ce logotype a traversé le temps. Il a seulement été remanié en 1956 par le designer Raymond Loewy (Français d'origine, il était allé faire ses armes aux États-Unis avant de devenir un des plus grands designers de son époque).

Vitesse et urbanité

Autre exemple de cette époque, Oxo, une grande œuvre relativement méconnue de Leonnetto Cappiello, un des maîtres de l'affiche des années 1900 jusqu'aux années 1930. Oxo s'inspire des travaux de Jules Chéret dans les années 1880, avec cette capacité de synthétiser l'art de l'affiche à quelques traits et une arabesque simple. Oxo reflète également l'influence sur Cappiello des recherches picturales des Nabis, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard etc., notamment l'impact singulier que ces peintres avaient réussi à conférer aux affiches réalisées vers les années 1890. Impact singulier des aplats de couleurs, des contrastes violents des masses picturales qui avait effectivement ouvert à l'art de l'affiche moderne.

Cappiello résume un peu tout cela et fait plus fort et plus simple d'une certaine façon. On l'a vu comme un perpétuateur de cette grande période de l'art de l'affiche. J'y vois aussi le signe de cette évolution urbaine radicalement autre dans laquelle il se trouve baigné. j'ai appris que Cappiello était un automobiliste invétéré, un des premiers circulant sur des routes qui n'étaient encore pas appropriées à l'automobile. J'ai souhaité mettre cette affiche de 1903 en correspondance avec ce premier alphabet de signaux de routes, qui date de 1902. Les premiers panneaux indicateurs connus au monde, proposés non pas par l'État ou une quelconque administration, mais par une association, un des nombreux automobile club créés à l'époque. Ils ont commencé à être mis en place et ont préfiguré toute la signalétique routière et Dieu sait si la signalétique routière a une importance essentielle pour la composition du paysage urbain au XX^e siècle. Ils sont assez sommaires et en même temps d'une extrême lisibilité. Avant cela, il existait simplement des panneaux en fonte indiquant les noms des villes principales et des distances, doublant d'antiques bornes en pierre romaines. Les automobilistes, avant ces premiers alphabets, étaient obligés de s'arrêter pour aller vérifier des indications qui n'étaient pas du tout conçues pour des véhicules roulants au-delà de 50 ou 60 km/h ; ce qui a commencé à être le cas sur les routes à partir du début du XX^e siècle. Le passage à la vitesse est fondamental pour comprendre ce qu'est le graphisme et surtout son rapport à l'urbanité.

L'affiche de Cappiello est une sorte d'hommage à la signalétique. Nombre de ces affiches posséderont un aspect signalétique prononcé. Elles seront souvent composées dans des typographies qui apparaîtront plus efficaces en terme de lecture rapide, en lettres bâtons, dites antiques ou linéales.

Il s'agit là d'une page d'un magazine automobile quelques années plus tard qui montre ces panneaux dont je vous ai parlé et qui les compare à d'autres panneaux proposés par des automobiles clubs italiens à la même époque. On commence à chercher à déterminer les plus fonctionnelles de ces diverses signalétiques avec l'idée d'imaginer des systèmes standardisés, pour chaque nation, puis l'ensemble des pays européens. Voici ces fameux caractères bâtons, ou linéales, utilisés pour des inscriptions non pas sur les routes mais dans le métro. Assez rapidement, les lignes et stations de métro à Paris se multiplient. Ici on voit des traces un peu plus tardives, ce sont des photographies des

années cinquante, mais qui correspondent à un certain nombre de panneaux installés à cette période, au tout début du XX^e siècle. Ces inscriptions sont destinées à canaliser les foules. Cette fonction est remplie, pragmatiquement, grâce à ces alphabets très simples qui peuvent d'ailleurs se présenter sous forme de compositions murales monumentales en céramiques, comme ici gare Saint Lazare, d'une très belle qualité esthétique. Ces inscriptions du métro, ces noms de station en particulier, vont durer, fasciner et revenir dans le langage même du graphisme.

Graphismes et avant-gardes picturales au début du XX^e siècle

Les avant-gardes bouleversent la donne dans le monde de l'image et précisément l'image graphique à partir de 1916-1917. Ce sont en premier lieu Dada, et les Futuristes qui l'ont précédé, prônant une libération de la lettre visant à briser toute composition typographique fidèle à la tradition et par là même à s'en prendre à la base même de la tradition : le livre en tant que symbole de l'humanisme et de la conservation du savoir bourgeois. Dada, c'est cette idée de déconstruction/reconstruction à partir d'un monde où la tradition est déliquescence. Au milieu d'une guerre qui est une affreuse boucherie, rien indique la conduite à suivre, et surtout pas dans les tranchées en première ligne. Dada révèle cela d'une manière très picturale, à travers des œuvres d'art accomplies, savantes, mais aussi par ces coups de poings d'une force signalétique incontestable. Par exemple, ces périodiques Dada transgressant toutes les formes de créations graphiques existantes. Dans la lignée de Dada, une autre revue, plus tardive, à Lyon, Manomètre, relativement confidentielle, qui avait le grand intérêt de relayer tout particulièrement les principes du constructivisme naissant.

Constructivisme, tendance lourde dans le champ des arts plastiques et du graphisme, qui va marquer son temps, comme on voit ici par exemple sur cette magnifique proposition graphique, qui est une œuvre mais qui est aussi un formidable projet d'un possible signal. Des marques, des agences commencent à s'emparer de ce type de langage nouveau.

Ici, c'est une plaque émaillée Citroën qui est pratiquement coïncidente avec ce que je vous ai montré de Manomètre. C'est en 1922 qu'apparaissent ces plaques sur les routes. Elles sont tout à la fois des interpellations rapides, vives comme des espèces d'éclairs typographiques et iconiques, que chacun peut enregistrer en un rien de temps, et des blasons sur les murs des villes. On trouvera encore ces plaques émaillées, c'est leur paradoxe, jusqu'à ces dernières années. Elles font aujourd'hui l'objet de collections importantes précisément pour leur caractère intemporel.

Cassandre ou la naissance de l'affiche moderne en France

En 1923, apparaît la première affiche dite moderne, en France tout du moins. Elle est due à un très grand affichiste que vous devez connaître qui s'appelle Cassandre. Cassandre, c'est le grand maître du graphisme en France pendant trente ans, notamment durant l'entre-deux-guerres. Cette affiche est encore marquée par le côté « Arts déco ». Elle est aussi fortement imprégnée des tendances avant-gardistes picturales de son temps. Cassandre commence à démocratiser, à faire circuler la révolution picturale dans le champ de la plus grande diffusion possible : le commerce, avec ses publicités. Une diffusion destinée à plusieurs millions de lecteurs ou de passants, renforcée par toutes les déclinaisons possibles comme le papier à lettres. Une image générique, composée en sachant qu'il y aura ensuite la possibilité de la moduler pour l'installer sur tous supports. C'est là aussi une des grandes avancées du graphisme. C'est évidemment quelque chose d'autre que l'art de l'affiche en lui-même, arrêté à cette notion d'une sorte de transcription de la peinture sur toile vers l'univers de la rue. C'est la création d'un langage spécifique de l'affiche que propose Cassandre.

Au demeurant, Cassandre se fait violemment critiquer dans une revue qui est, en son temps, très importante pour les avant-gardes : *L'Esprit nouveau*. Le Corbusier estime que l'affiche de Cassandre pour le magasin de meubles Le Bûcheron, est du cubisme de pacotille et le dit bien haut dans cette revue qu'il dirige. Une seconde version du Bûcheron proposée par Cassandre, plus picturale, forme allégeance à Le Corbusier et à ses principes puristes. On voit cette nouvelle version ici, au carrefour de Châteaudun, à Paris. En faisant allégeance à Le Corbusier et au Purisme, Cassandre retourne à la peinture alors qu'il commençait à s'orienter vers un langage graphique réellement autonome. Ce pas en arrière de Cassandre va retarder l'évolution du graphisme en France.

Toujours est-il que Le Corbusier ne se désintéresse pas du graphisme et de la lettre. À l'exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925, il installe le pavillon de l'Esprit nouveau, et on voit que la typographie contribue à l'architecture avec en façade le magnifique lettrage géant EN repris de la manchette de la revue *l'Esprit nouveau*.

Lors de cette même exposition, un autre pavillon défraie la chronique. C'est celui de l'Union soviétique qui est dû à des maîtres du constructivisme, l'architecte Constantin Melnikov, assisté du plasticien Alexandre Rodtchenko. La première intervention en France de ce dernier, une des rares à ma connaissance, est un coup de maître. Ce pavillon obtient la médaille d'or de l'exposition. Il s'agit aussi, d'architecture typographique. C'est-à-dire que l'architecture s'approprie des mots, des signes, des icônes, tandis que l'espace urbain est de plus en plus envahi d'inscriptions de toute sorte, émanant de la réclame ou de la propagande politique. Vous voyez que sur le pavillon de l'URSS, le propos correspond à de la propagande en faveur de la patrie des soviets et donc du mouvement communiste international naissant. Voici, par ailleurs, l'affiche et le catalogue constructivistes que proposa Rodtchenko en complément de ce bâtiment. Il s'agit donc d'une intervention globale forte, une intervention-manifeste, laquelle aura d'ailleurs une répercussion immédiate sur des créateurs français.

Notamment, René Herbst, qu'on va recroiser au fil des images, qui compose une plaquette — encore une de ces plaquettes « manifeste » dont raffolait tout ce début du XX^e siècle — pour montrer de nouvelles devantures et façades de magasins. Commence à apparaître des systèmes de bâtis plus seulement architecturaux, avec une forte présence de la typographie, partie intrinsèque du projet. Typographie singulière, destinée à une vitrine ou un bâtiment, mais qui peut aussi être normée, standardisée, reprise sur des succursales multiples comme les concessionnaires Peugeot, réalisées par Mallet Stevens, ou les premiers magasins Nicolas conçus par Pierre Patou. Les magasins Nicolas, certains ont traversé le temps, le sigle logotype a lui aussi traversé le temps. Ce sont des témoignages d'une époque, au même titre que le logotype Lu de 1900 que je vous montrais précédemment. Quand on voit par exemple ici, ce travail de Mallet-Stevens pour la Boutique des cafés du Brésil à Paris, avec cette typo stencil reprise plus ou moins de Le Corbusier, mais qui a ses caractéristiques propres, dessinée par Mallet-Stevens, on peut se demander à quel moment de l'histoire du XX^e siècle on se trouve.

De même, dans cette page présentée dans *l'Architecture vivante*, et qui est un des seuls témoignages qu'on a gardé des propositions de Le Corbusier. Ce sont des installations de pavillons réalisées pour Nestlé, lors de foires internationales, en l'occurrence à Marseille, en 1927.

L'évolution du constructivisme vers une nouvelle typographie est plus fortement incarnée par le Bauhaus en Allemagne ou par De Stijl en Hollande. Mais, elle s'affirme également en France, à travers les démarches de créateurs comme Alexei Brodovitch, immigré russe, installé à Paris pendant quelques années, et qui commet un certain nombre d'œuvres, comme cette affiche pour Martini en 1926, magnifique composition signalétique, très proche des principes constructivistes et de leur épanouissement au sein du Bauhaus. Les recherches de Cassandre prennent également un aspect nettement constructiviste, avec ce visuel pour le quotidien *L'Intransigeant* en 1926, construit selon le mode des tracés régulateurs, puissamment architecturé, dont le

personnage type est ensuite décliné sur de nombreux supports, comme un signal dans l'espace urbain. N'oublions pas que les journaux comme *L'Intransigeant*, étaient postés aux quatre coins des rues ; des kiosques leur étaient alloués, des vendeurs en costumes les diffusaient, des panonceaux le signalaient. La télévision n'existait pas et les grands journaux annonçaient par exemple les résultats électoraux sur les Boulevards, grâce à des déroulants lumineux aux frontons de leur siège. La construction de cette affiche relève de la création d'un visuel générique largement décliné selon un principe développé par la suite systématiquement par les marques

Cassandre, non content de faire des affiches qui peuvent rivaliser dans l'espace urbain avec toute autre forme visuelle, décide de créer un alphabet, le bifur, dont voici ici le spécimen, c'est-à-dire un catalogue de présentation destiné aux imprimeurs, publié par la grande fonderie française Deberny et Peignot. Cette fonderie sera à la pointe de la modernité jusqu'aux années 1950. Bifur est un caractère typographique basé sur une recherche qui concerne l'essence même de la lettre. Soit ce qui pourrait en subsister si on décidait d'en tirer le substrat. C'est un alphabet uniquement constitué de majuscules, avant tout destiné à l'espace urbain. Bifur doit permettre selon Cassandre d'organiser de grandes masses architecturales. C'est extrêmement ambitieux car cela doit préfigurer dans son esprit l'élaboration d'une nouvelle écriture. Une écriture qui concernerait la lettre monumentale d'inscription aussi bien que le texte courant dans les livres ou la presse écrite. Le bifur est de l'ordre d'un prototype, d'un manifeste, comme le bâti de Le Corbusier au même moment. Il connaîtra un succès d'estime mais une piètre diffusion commerciale. On le verra employé dans les titres de magazines, dans des enseignes commerciales, dont la plupart ont aujourd'hui disparu.

Au demeurant, beaucoup de créateurs vont s'en inspirer. Plus tard, des images de marques seront fondées sur le bifur. À partir des années quatre-vingt, il est ainsi utilisé pour la ligne graphique du théâtre de Chaillot. C'est une lettre que Cassandre décrivait lui-même comme destinée à capter l'attention aux coins des rues et exprimer un mot, un seul. Un alphabet destiné à faire court, net et précis.

Le graphisme, un nouveau métier ?

Le terme de graphisme apparaît dans la revue *Arts et métiers graphiques*, qui elle-même débute sa publication en 1927, C'est la grande revue du temps, qui recueille les contributions des meilleurs professionnels de la typographie, mais aussi d'artistes, d'écrivains, comme Pierre Mac-Orlan.

Dans les années vingt-cinq, les artistes commencent à travailler sur de nouveaux vecteurs de communication : la photographie, le cinéma... Lesquels influent par bien des aspects sur toute forme de représentation visuelle. L'emploi de la photographie au sein d'un imprimé peut par exemple incarner des figures cinématographiques.

La revue *Arts et métiers graphiques* invite en 1930, Jan Tschichold, le chantre de la nouvelle typographie en Allemagne. Tschichold met alors l'accent sur la valeur de la mise en page asymétrique, sur l'aération de la page, l'emploi de caractères simples et efficaces, comme l'akzidenz grotesque, et l'appropriation par les typographes de la photographie, en tant que vecteur de la modernité. Il met en page lui-même, dans *Arts et métiers graphiques*, ses travaux et ceux de ses condisciples, adeptes de la nouvelle typographie. C'est un festival où voisinent les créations des Allemands, Schwitters, Max Burchartz, Walter Dexel, Hans Richter, avec celles de Moholy-Nagy, El Lissitzky, Karel Teige, Piet Zwarte, des Hongrois, des Russes, des Tchèques, des Hollandais... C'est, pour les Français, la découverte de ce type de recherches graphiques. On voit l'avance prise du côté de l'Allemagne et de la Hollande. Des grandes marques ou des grandes institutions font appel à ces nouveaux typographes. On voit aussi le lien qui peut se nouer avec la propagande, avec une jaquette de couverture pour un livre en hommage à Lénine, réalisée en photomontage par Gustav Kloutsis. Les détracteurs du mouvement

moderne mettront en avant les tendances crypto-communistes de la nouvelle typographie et l'influence qu'elle subit du côté de Moscou.

Brodovitch, en 1929, réalise ces magnifiques publicités pour Madelios, une sous-marque des Trois Quartiers, le grand magasin parisien dont il a la responsabilité de la ligne graphique. C'est une des premières lignes graphiques instaurée en France. Et ce fabuleux photomontage révèle le lien entre photo et typo que Brodovitch a parfaitement saisi, et qui est un des préceptes de la nouvelle typographie. Les États-Unis commencent à mobiliser tous les talents européens et essayent de débaucher Cassandre, Brodovitch et autres. Brodovitch va s'y installer durablement et devenir l'une des figures majeures du graphisme outre-Atlantique. C'est lui qui va inventer énormément de la mise en page de presse américaine, à la direction artistique du magazine Harper's Bazaar, pour lequel il passe commande à des graphistes, des photographes français et européens... Il crée, en France, une plaquette destinée à une école de design où il se rend aux États-Unis, qui transcrit sa conception personnelle du terme « graphisme » en commençant par montrer en couverture un feu tricolore, un de ces signaux urbains nouvellement installés dans les rues, le premier datant de 1922, à New York.

Dans les années trente, en France, la typo prend aussi une place plus forte qu'on l'imaginait encore récemment. Les grands magasins notamment font appel à des concepteurs comme Brodovitch ou Maximilien Vox, ce dernier devient directeur artistique des Galeries Lafayette, permettant à ces établissements de mener des campagnes d'affichage géant dans les rues, tout à fait inédites, et purement basées sur la typographie. Ces affiches-là ne sont pas restées dans les collections ; elles n'étaient pas conçues en petit format. Il n'en reste plus que ces traces photographiques et l'on peut imaginer l'impact qu'elles pouvaient avoir dans les rues en leur temps.

Voici à présent une plaquette de promotion réalisée par l'affichiste Jean Carlu, conçue dans l'esprit du spécimen bifur, pour le nouveau théâtre Pigalle, vers 1929-1930. L'affiche générique du théâtre est présentée en page de titre — belle affiche inspirée de Le Corbusier dont Carlu n'évite pas l'influence. Cette plaquette est mise en page par Carlu avec une belle typo linéale nouvelle, le futura, confrontée à des photographies de Germaine Krull qui est une des grandes photographes de la Nouvelle vision, qui commence à travailler en France à cette époque. Cette plaquette est un pur chef-d'œuvre typo-photo. C'est d'autant plus intéressant que Carlu contribue avec l'architecte Charles Siclis à la façade du Théâtre Pigalle, et propose une composition des « inscriptions de la nuit » en fonction des qualités nouvelles de l'éclairage au néon, il met en place une « architecture typographique nocturne » inédite. Ce magnifique théâtre a malheureusement disparu. Il reflète l'émergence d'une association d'architectes, de typographes, de graphistes, de photographes : l'union des Artistes modernes (UAM). L'UAM va donner ses premières expositions en 1929, où toutes les disciplines seront convoquées et on va voir qu'elle développera des synthèses extrêmement intéressantes.

Le rôle de l'UAM

La photographe Germaine Krull produit elle aussi son manifeste, le premier manifeste de la Nouvelle vision en France. Une photo pleine page, en couverture, est associée à un lettrage nettement constructiviste. Ce titre puissant forme un générique symbolique du contenu de ce portfolio. La machine industrielle y est présentée selon des perspectives nouvelles, des angles de prise de vue singuliers, des contrastes violents, dans une espèce de déplacement de la réalité. Man Ray, qui avait déjà œuvré et exposé ses photographies à Paris, avec les surréalistes, est appelé à créer un album promotionnel, en 1930, pour la Compagnie parisienne d'électricité (CPDE). La très belle couverture purement typographique est composée également en futura/europe. L'intérieur est constitué d'une succession de photographies, une par page, recouverte chacune d'un calque protecteur sur lequel est imprimé le titre de l'œuvre. Chaque photo de Man Ray, parmi quelques-

unes des plus célèbres, magnifiant sa virtuosité de photomonteur et manipulateur des négatifs, est ainsi précédée d'une légende-titre composée en capitales du futura.

Ces photos vont devenir des modèles, des exemples, pour une large part de la création publicitaire à venir. Elles représentent à leur tour des signaux, elles possèdent une valeur signalétique radicalement nouvelle, percutante, bouleversant d'ailleurs les codes du langage photographique jusque-là plus pictural que graphique.

Au musée des Arts décoratifs, en 1930, se déroule la deuxième exposition de l'union des Artistes modernes. Dès l'entrée, la scénographie est remarquable, accompagnée d'une recherche sur la lumière jusque-là inconnue. On voit sous le titre composé par Mallet-Stevens en lettres linéales capitales découpées, des sièges de René Herbst, et, en frise murale, un système lumineux dû à Jean Dourgnon et Bernard Salomon ; en perspective, l'exposition ouvre sur une série de photographies grand format.

Au même moment, a lieu au Grand palais, la première exposition du Bauhaus à Paris, sous l'intitulé « section allemande », dirigée par Walter Gropius assisté de Marcel Breuer, Laszlo Moholy-Nagy et Herbert Bayer. Ce dernier réalise l'affiche de l'exposition et le catalogue. Tous les principes du Bauhaus sont convoqués : présentation d'objets, de meubles, selon une construction savante de la scénographie reflétée dans la mise en pages tendue de l'affiche et du catalogue en lettres linéales minuscules, accompagnée de montages et collages photographiques. Alors que tout ce qui est produit par l'UAM demeure en général à l'état de prototype, le Bauhaus, en 1930, a déjà édité largement ses recherches. Son atelier de typographie et de publicité fonctionne avec des commanditaires réels.

Les deux expositions, l'une française autour de l'UAM et l'autre allemande autour du Bauhaus marquent un tournant. Toutes ces recherches qui étaient un peu dispersées paraissent pouvoir cristalliser et imposer la modernité, ce qui sera l'architecture, l'urbanisme, le graphisme, la typo, la photo, l'éclairage de demain. Chez les Allemands, les propositions sont plus collectives. D'ailleurs, ce qu'ils proposent est un immeuble d'habitation collective, une sorte de communauté ouvrière. Nous sommes dans une vision sociale, impulsée par une représentation politique ancrée à gauche. Tandis qu'un certain nombre de Français adhèrent à l'UAM sans être classés à gauche, qui évolueront même vers l'extrême droite.

Mais cette modernité demeure très minoritaire. Ce que je vous ai montré laisse penser à une évolution générale, une sorte de progrès pour dire le mot tout simplement. Tout cela serait le progrès en marche durant cette période, serait en somme progressiste. En vérité, la modernité est loin d'être acquise. Au moment même où l'UAM et le Bauhaus se présentent et proposent des formes dont certaines sont encore celles qui nous concernent, des fabricants de matériel signalétique, par exemple, les établissements métallurgiques Durenne et du Val-d'Osne, mettent en place dans les rues, ce qu'on voit dans les films des années trente, qui relève d'une esthétique imaginée deux décennies auparavant... En revanche, lorsque Cassandre propose un mobilier urbain signalétique, dans le cadre de la deuxième exposition de l'union des Artistes modernes, son étude demeure à l'état de projet et ne sera jamais réalisée.

Un de ses élèves, par contre, Jacques Nathan-Garamond, a la possibilité lui, de développer, de propager ses idées, ses recherches dans le cadre de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* qui commence sa publication en 1930, et s'ouvre à la modernité. Mais tout cela reste limité. En définitive, là où la modernité pourrait en France prendre une réelle ampleur pour le plus grand public dans le cadre par exemple des formes signalétiques ou des objets urbains, cela reste confiné à des stands d'expositions, par exemple celui de Mazda réalisé par René Herbst au salon des Arts ménagers de 1932. Une chaîne de salles de cinéma Cinéac, est par ailleurs la première à faire appel à des créateurs de l'UAM et semble-t-il, pour la typographie, à Maximilien Vox. En 1932, l'exposition de l'UAM regroupe des créateurs de divers pays et accorde une place privilégiée à la création graphique puisqu'une grande salle lui est entièrement consacrée. Un ensemble d'affi-

ches tchèques et russes est présenté au milieu de cette salle. Par ailleurs des affiches de Cassandre, tendant vers l'abstraction, comme Spidoléine ou Café Van Nelle, sont installés sur les murs. Tout cela réveille la critique bien-pensante. On stigmatise la modernité étouffante, l'abstraction cubiste, mais également les affiches bolcheviques, pourtant plus figuratives.

Pour des raisons diplomatiques, comme on ne peut pas vraiment demander le retrait des affiches soviétiques, on s'en prend à l'affiche Pour le désarmement des nations de Jean Carlu, qui fait appel au photomontage. Laquelle est décrochée des cimaises sur injonction du ministère des Beaux-Arts et cela provoque l'interruption de l'exposition par les membres de l'UAM. Cette affiche, alors considérée comme trop engagée politiquement, est en vérité une proclamation très générale en faveur de la paix. Mais son côté photomontage « Agit-prop » la désigne à ses détracteurs comme émanant d'une tendance crypto communiste. C'est simplement une affiche de l'Office de propagande pour la paix qui regroupe des artistes et des personnalités du monde culturel notamment les éditeurs de la revue *Arts et métiers graphiques* et ceux de la revue allemande homologue : *Gebrauchsgraphik*.

Typographie et photomontage : une confrontation stimulante

La presse commence néanmoins à s'ouvrir aux principes modernistes, comme en témoigne cette magnifique affiche de Cassandre pour une campagne du magazine *Vu*, photographiée par Kertész en 1930 dans les rues. *Vu* est le premier magazine de photos-reportages au monde, qui va devenir un exemple pour *Life* en particulier, puis *Paris-Match*. Ce magazine dont Cassandre a dessiné la manchette, est sous la direction artistique de l'un de ses assistants, Alexandre Lieberman. Lieberman fait appel au photomontage et à la typo-photo, dans des mises en pages proches de celles prônées par la Nouvelle typographie. Une couverture de *Vu* de 1934 joue ainsi sur un photomontage similaire à ceux produits en Allemagne puis en Tchécoslovaquie par John Hærtfield pour le mensuel antinazi *AIZ*. Vous y noterez la présence d'Hitler dans ce chaos généralisé. La photographie prend une place de plus en plus forte, mais reste relativement peu exploitée en France par rapport à l'impact qu'elle a en Allemagne ou en Hollande et évidemment aux États-Unis, à partir des années 1930-1935.

L'affiche en France demeure une affaire de peintres, à de rares exceptions près. Par contre dans les annonces-presses ou dans les couvertures de livres, la photographie est de plus en plus convoquée, et souvent elle est associée à des typographies signalétiques comme si ce genre d'expérimentation pouvait s'accorder uniquement avec la photographie. C'est le cas par exemple de *Paris de nuit* qui est le premier recueil de photos de Brassäi.

Tout cela est à considérer en regard d'une évolution très lente de la société dont témoigne cette signalisation routière officielle apparue en 1931 dans les textes et qui correspond à une convention européenne. Ce type de signaux va être développé dans tous les pays européens. Ces signaux, plus ou moins efficaces, ont pu être ensuite revus, déclinés et corrigés, mais dans l'ensemble, cela reste très en deçà de toutes les propositions d'un graphisme qui, lui, va de plus en plus vers l'essentiel.

La montée des périls

En 1935, Cassandre fait ses adieux à l'art de l'affiche dans un magnifique ouvrage : *Le Spectacle est dans la rue*. C'est une orchestration de toutes ses œuvres majeures et avec cette dernière création pour Nicolas, il pose les jalons d'un avenir auquel il ne participera pas : ce qu'on a appelé plus tard l'Op Art, toute cette recherche cinétique, qui fonctionne à merveille dans l'espace urbain et dans le registre signalétique depuis les années 1960.

Cassandre crée un autre caractère, le peignot, qui provient aussi de sa recherche sur la lettre capitale. Mais c'est un caractère de labeur, et non plus un caractère de titre comme le bifur, destiné explicitement à devenir le type du siècle, le caractère universel qui va permettre à la typographie française de reprendre la place hégémonique qu'elle avait perdu depuis longtemps. Le peignot est mis en avant à l'exposition universelle de 1937 par la fonderie Deberny et Peignot. Le voici employé sur les couvertures des catalogues, présenté dans la section de l'Imprimerie et des arts graphiques, installé dans un système signalétique, etc. Mais l'UAM, dont Cassandre fait partie et aussi Charles Peignot, ne l'exploite pas dans le pavillon dont elle bénéficie. Cela prouve les tensions qui se font jour au sein de cette association, et en général, de tout le mouvement moderne.

Le peignot n'arrive pas à devenir le standard typographique souhaité en son temps. Mais il s'est installé depuis comme une référence majeure, et on pourrait presque dire une sorte de référence signalétique. Il suffit de regarder les maillots du Real Madrid, et toute la déclinaison de l'imagerie du célèbre club madrilène, fondée sur cette typo.

Trois ans après l'exposition universelle de Paris, l'armée allemande occupe la zone Nord de la France. Elle installe partout ses emblèmes et ses signes et met en place une signalétique et une communication qui vont fortement marquer la conscience collective — des panneaux indicateurs aux avis de fusillades. La communication nazie est fortement construite, reprenant à son compte, pour partie, les préceptes de la nouvelle typographie des années vingt. Après être passés en effet par une phase de rejet complet des avant-gardes, prônant le retour aux lettres gothiques, les nazis exploitent la typographie au fort impact signalétique développée par celles-ci, en particulier le Futura. Toujours est-il que l'un des principaux caractères employés en France durant l'occupation a été l'Europe, soit le Futura. Personne ne pouvait imaginer que les nazis allaient s'approprier les recherches des modernistes au point d'en faire des armes pour assurer leur domination et de les faire cohabiter avec des signes d'infamie dans toute l'Europe sous leur joug.

Je voulais, pour conclure cette période, vous montrer la déclinaison de la marque Saint-Raphaël après guerre, sur les murs de France, selon un code typographique extrêmement rigoureux, le premier aussi élaboré et aussi systématiquement appliqué en France, sur tous supports. Il est dû essentiellement à de jeunes typographes suisses que Charles Loupot a convoqué pour l'aider à réaliser cette prouesse, ce tour de force d'une ligne graphique globale que, malheureusement, à cause de la guerre — peut-être aussi à cause de l'ancrage de la tradition de l'affiche picturale —, peu de jeunes graphistes français auraient pu accomplir à ce moment.

À partir du milieu des années 1950, on entre dans une autre dimension, où ce qui se jouait dans les rues, l'urbanité, va se transférer de plus en plus vers les écrans.

Échanges

Philippe Quinton : Merci Michel. Plutôt que de te poser des questions, nous préférons te laisser un quart d'heure pour aller à l'essentiel, le kit de survie, des années cinquante à nos jours.

M.W. : Très vite alors. Les années cinquante sont marquées par Pierre Faucheux, un typographe et architecte, qui travaille avec Le Corbusier et va devenir un architecte du livre français. Il remanie réellement toute l'édition à travers les clubs de livres en particulier. Il travaille aussi pour la Hune, la fameuse librairie à Paris. Son œuvre perpétue la leçon des avant-gardes avec notamment ces magnifiques éditions pour K Éditeur, dont *Les Épiphanies* de Pichette, qui représentent un formidable amalgame des propositions des avant-gardes et des éléments lettristes. Il travaille aussi pour des catalogues, pour l'association Formes utiles qui poursuit l'œuvre de l'UAM mais centrée sur le design de mobilier. Faucheux s'écarte du graphisme généraliste, qu'il pratiquait à ses débuts, et travaille essentiellement pour le monde du livre ou de la presse écrite. Apparaît aussi

un créateur de caractère assez intéressant, Roger Excoffon, à Marseille, directeur artistique de la fonderie Olive. Il crée des typos de fantaisie comme le mistral ou le choc, extrêmement savantes. Elles ne seront pas perçues comme telles en leur temps, elles le sont maintenant, puisqu'on constate un renouveau de l'emploi de ces typographies assez marqué. Elles sont très connotées « French-touch », avant même qu'on puisse en parler selon cette expression. Pour le coup extrêmement signalétiques. Le Midi de la France était le berceau du mistral et du choc qui trônaient aux enseignes des cafés, des bistrots, des épiceries, dans les années cinquante. On les trouvait aussi dans la bande dessinée naissante. Mais ces types correspondent à une sorte de bouquet final de la création de caractères en France. Dommage qu'Excoffon n'ait pas été convoqué pour réaliser des systèmes signalétiques, comme avant Cassandre aurait pu l'être. Mais un autre va vraiment bouleverser la donne : Adrian Frutiger. Ce grand typographe suisse fait partie de l'histoire du graphisme en France, dans la mesure où il est salarié à ses débuts par la Fonderie Deberny-Peignot et y réalise une série de types notables avant de donner l'univers, en 1956.

Les écoles suisses avaient été un creuset protégé des destructions de la Seconde Guerre mondiale. Elles sortaient renforcées de cette période, ayant affiné le modèle du Bauhaus. Parmi les jeunes typographes, il y avait quelques surdoués, comme Adrian Frutiger. Il est appelé très jeune chez Deberny et Peignot, devient directeur de création à 23 ans et commence à revoir tous les types existants pour leur adaptation à la photo-composition. Enfin on lui demande « le caractère du siècle » après lequel Charles Peignot courait depuis des décennies. Et il produit l'univers, qui d'abord s'appelait le monde comme on peut le voir ici, et qui précisément est le premier caractère typographique modulaire. Voici donc ces séries de l'univers telles qu'elles sont présentées dans les années cinquante par la fonderie Deberny et Peignot. C'est un alphabet foncièrement pluridisciplinaire. À la différence du bifur et même du peignot. Il sera employé par exemple par Faucheux dans des livres pour le texte courant, mais aussi pour la signalétique de l'aéroport de Paris, ou pour des pochettes de disques de musique concrète de Pierre Henry.

Le travail d'Excoffon et de José Mendoza constitue une réponse franco-française, si l'on peut dire, à l'univers. Tous deux réalisent pour Air France un magnifique logotype, qui devient un alphabet de titre, sous l'intitulé nord. Un alphabet développé dans le cadre de la ligne graphique dont se dote la compagnie, mise en œuvre par Excoffon. Le nord sera largement utilisé par Excoffon dans ses affiches et exprimera totalement son style, celui du « graphiste du geste et du mouvement » comme disait de lui Georges Mathieu. À partir du nord, Excoffon élabore une recherche pour créer un romain de labeur. Cela donne l'antique olive, publié en 1962, dont on voit dans ce spécimen la manière dont Excoffon explique sa construction. Une magnifique linéale, concurrente directe et voulue comme telle de l'univers, qui ne connaîtra cependant pas la même fortune. Mais qui bénéficie d'un grand gain d'intérêt comme le reste de l'œuvre d'Excoffon.

En vérité, l'univers et l'helvética dominent la typographie mondiale à cette époque. Par exemple Prisunic construit toute son image à partir de l'helvética. Ces typographies sont de plus en plus associés à l'essor industriel et technologique des années 1960. Elles sont alors omniprésentes dans les conditionnements, les modes d'emploi, etc.

En 1967, on retrouve l'univers à la base de la ligne graphique de Merlin-Gerin, grande entreprise grenobloise, réalisée par Gérard Guerre, un élève de Jean Widmer. Le logotype joue magistralement sur les possibilités offertes par cette lettre. Laquelle incarne le progrès et l'essor durant les Trente glorieuses. Mais un orage imprévu dans un ciel serein va bouleverser la donne. Nous arrivons en Mai-68, et l'imagerie produite à l'atelier d'affiches de l'école des Beaux-Arts de Paris propose une autre vision du signal, du signe, de la typographie et des modes de communication en général, mais ceci est une autre histoire et nous en resterons là.

Conférence et interventions :

- enregistrées par l'institut de la Communication et des Médias d'Échirolles, université Stendhal Grenoble 3 ;
- transcrites par Ghislaine Trapand et remises en forme par Diego Zaccaria et Michel Wlassikoff ;
- mises en ligne avec l'aimable autorisation de Michel Wlassikoff.

Dans l'attente des autorisations nécessaires, vous pouvez pour les images évoquées par le conférencier, vous reporter à son ouvrage.