



LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

LA TYPO GRAPHIE

OU L'ART DE LA LETTRE



Éditorial

Avec la typographie s'effectue le passage de l'usage de la parole à celui de la pensée par sa diffusion écrite. Le nouveau dossier de la *Lettre* apporte un éclairage inédit sur le sujet à partir d'une double approche. Tout d'abord en rappelant l'héritage d'une activité aux frontières étanches par sa proximité avec les arts, élargie aux métiers d'imprimeurs et d'éditeurs. Ensuite en pointant les changements subis par la profession de typographe attentive aux nouvelles technologies du numérique et des tablettes. La typographie fut toujours ancrée dans des enjeux sociétaux qui ouvrent des perspectives insoupçonnées. Le dossier en révèle la teneur et souhaite susciter la réflexion.

Ce numéro de la *Lettre* clôt une année académique. Il est celui dans lequel nous revenons traditionnellement sur la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts. Avec cet événement institutionnel annuel, elle réaffirme sa pluridisciplinarité, son enracinement dans une tradition pluri-centenaire en perpétuant son rôle de soutien et d'encouragement aux créateurs et à leurs réalisations. Elle témoigne de l'attention constante qu'elle porte à la vie culturelle et artistique contemporaine. On trouvera également les comptes rendus des communications récentes programmées en grande salle des séances, ainsi que l'actualité des académiciens.



Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*
à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Edouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.fr

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.

numéro 77
hiver 2014-2015

Éditorial • page 2

Réception sous la Coupole :

Gilbert Amy

• page 3

Actualités :

Séance solennelle des cinq académies

**Séance publique annuelle
de l'Académie des Beaux-arts**

• pages 4, 5

Dossier :

« **La typographie ou l'art de la lettre** »

• pages 6 à 35

Actualités :

**Les sculpteurs de l'Académie
des Beaux-Arts en Chine**

Hommage :

Lucien Clergue par Bernard Perrine

• page 36

Actualités :

**Les Prix & Concours 2014
de l'Académie des Beaux-Arts**

• page 37

Communications :

« **Liszt et Wagner** » par Georges Liébert

« **Un parcours de collectionneur** »
par Jean Bonna

• pages 38, 39

Calendrier des académiciens

• page 40

Le mercredi 15 octobre 2014, Gilbert Amy, élu membre de la section de composition musicale le 6 mars 2013 au fauteuil précédemment occupé par Serge Nigg (1924-2008), a été reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère François-Bernard Mâche sous la Coupole de l'Institut de France.

Gilbert Amy est né en 1936 à Paris. Après l'obtention, à la fin de ses études secondaires, du prix de Philosophie au Concours général, il décide de s'orienter définitivement vers la musique et entre au Conservatoire de Paris où il sera l'élève de Simone Plé-Caussade, Henriette Puig-Roget, Darius Milhaud et Olivier Messiaen.

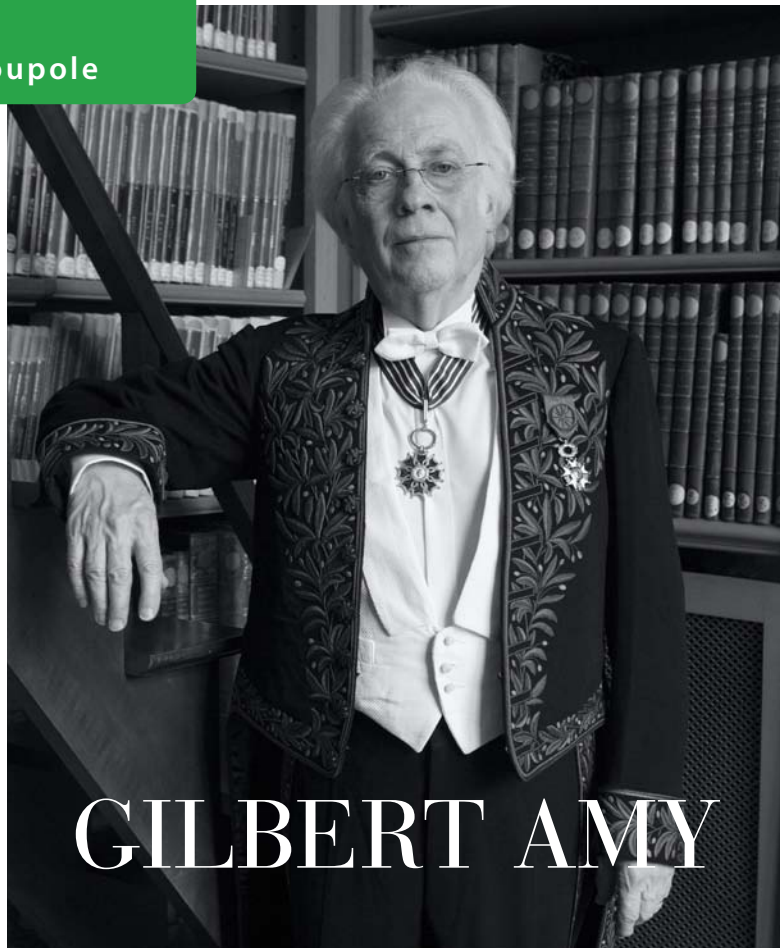
En 1958 ses *Mouvements* sont créés par le Domaine musical. Ses œuvres sont rapidement présentées dans les hauts lieux de la création musicale : Donaueschingen, Darmstadt, la Biennale de Venise, les Festivals de Royan et Automne de Varsovie... Il séjourne une année à Berlin, comme boursier de la Fondation Ford (1964). C'est en 1967, à l'âge de 31 ans, qu'il succède à Pierre Boulez à la direction des concerts du Domaine musical, et ce jusqu'au printemps 1974, date à laquelle cesseront les activités de l'ensemble.

Parallèlement, Gilbert Amy poursuit une carrière de chef d'orchestre en France et à l'étranger, dirigeant un répertoire très étendu. En 1976, il fonde le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France, dont il sera le premier chef d'orchestre et le directeur artistique jusqu'en 1981.

Il assure avec cette formation près de cent concerts et enregistrements, ainsi que plusieurs tournées en France et à l'étranger. Citons, parmi les activités pédagogiques entreprises à l'époque, la session de direction d'orchestre du centre Acanthes (Aix-en-Provence) en 1979 avec György Ligeti. En 1982, il enseigne la composition et l'analyse musicale à l'université américaine de Yale. Il sera ensuite directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon de 1984 à 2000.

Parallèlement à toutes ses activités d'interprète, de directeur artistique et de pédagogue, Gilbert Amy a composé sans discontinuer depuis le milieu des années 50. Dans un catalogue riche en pièces instrumentales, de chambre et pour ensembles, la voix et le texte occupent une place toute particulière, depuis *Œil de fumée* en 1956 jusqu'à son opéra *Le premier cercle*, quarante ans plus tard. Mais l'orchestre a été également au centre de sa réflexion sur le son et l'espace organisés, réflexion qu'il n'a cessé d'approfondir depuis *Chant* (1968/69) jusqu'à *Orchestrahl* (1989), *Trois Scènes* (1996), *L'espace du souffle* (2007) récemment publié en CD par l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

Gilbert Amy a reçu en 1979 le Grand Prix national de la musique, en 1983 le Grand Prix de la Sacem, en 1986 le Grand Prix Musical de la Ville de Paris, en 1987 le Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros et le Prix de la Critique Musicale pour la *Missa cum*



GILBERT AMY



À gauche : Gilbert Amy accompagné du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives
Ci-contre : entouré de ses confrères François-Bernard Mâche, Édith Canat de Chizy et Thierry Escaich.
Photos Juliette Agnel

jubilo (1988). En 2004, l'Académie des Beaux-Arts lui a décerné le Prix de la Fondation Cino del Duca. Plus récemment, son œuvre *Litanies pour Ronchamp* (2005) a reçu le coup de cœur de l'Académie Charles Cros et l'Orphée du meilleur enregistrement de musique lyrique contemporaine de l'Académie du disque lyrique (2014). ■

“ La carrière de Gilbert Amy a reflété plusieurs des principaux épisodes qu'a traversés le monde musical français depuis qu'il y a fait ses débuts il y a plus de 60 ans. Il a alors d'emblée occupé une place de choix en compagnie de ce qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale on considérait comme l'« avant-garde ». Après les années militantes du néo-sérialisme, il a exploré diverses possibilités de ce qu'on appelait les formes ouvertes, ou mobiles. Mais il s'est montré assez rétif à l'usage des sonorités inouïes de l'électroacoustique ou des instruments « dévoyés ». Ce terme faisait allusion aux diverses techniques qui dénaturent profondément le jeu et le son d'un piano lorsqu'il est « préparé », ou la tessiture des vents et des cordes. La recherche de l'inouï pour l'inouï aboutissant trop souvent à des résultats insignifiants, Amy a en général préféré employer les instruments pour ce que leur longue histoire leur avait appris à produire : les syllabes et les lexèmes d'un langage dont la dimension principale combine des hauteurs. »

Extrait du discours prononcé par François-Bernard Mâche

Séance solennelle des cinq académies

Le mardi 28 octobre a eu lieu sous la Coupole de l'Institut de France la séance solennelle de rentrée des cinq académies.



Dans le cadre des commémorations nationales et internationales de la Première Guerre mondiale, l'Institut de France et les Académies ont souhaité apporter leur contribution propre à la compréhension d'un conflit devenu planétaire et ont ouvert leur saison 2014-2015 par une séance solennelle de rentrée sur le thème « 1914 ». Plus de 500 personnes y ont assisté dont près de 100 académiciens. De nombreuses personnalités représentant les plus hautes autorités de l'État et les corps constitués ainsi que plusieurs ambassadeurs étaient également présents à cette séance qui était présidée par Philippe Taquet, Président de l'Institut de France et de l'Académie des Sciences.

Gilbert Amy, membre de la section de Composition musicale récemment élu, représentait l'Académie des Beaux-arts.

Voici un extrait de son discours intitulé : « Arrière et avant-garde »

“ L'éclatement de la guerre de 14 survient dans un contexte artistique bouillonnant, témoin de réussites flamboyantes, de manifestes esthétiques souvent virulents, d'échecs ou d'impasses sans doute inévitables. Nous assistons à un véritable geysier de créations et de tentatives de renouveau non seulement des styles et des langages mais aussi du concept même de spectateur ou d'amateur d'art. Dans le domaine qui m'est propre, la création musicale, jugeons plutôt : l'invitation à Paris des Ballets Russes de Diaghilev avec la création, coup sur coup, des 3 grands ballets de Stravinsky, *Loiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* entre 1910 et 1913 ; la formulation de la Théorie de la musique des douze sons (appelée Musique dodécaphonique) par Arnold Schönberg et ses essais de musique cynesthésiste (*La Main heureuse*) dans la lignée de Scriabine ; l'apparition des dernières œuvres hautement inspirées de Claude Debussy, *Jeux*, *Études pour piano*, *3 Sonates* cependant que Maurice Ravel, de son côté, livre des partitions capitales, de *Daphnis et Chloé* (1912), hommage au monde antique, à la *Valse* (1919), paraphrase paroxystique de la valse viennoise ; l'éclosion d'une nouvelle génération qui arrive à maturité : les Berg et les Webern (pour l'Autriche), les Bartok et Kodaly (pour la Hongrie), Manuel de Falla pour l'Espagne et bien d'autres créateurs dont le monde sonore va se démarquer des tendances de la fin du XIX^e siècle : Symbolisme, Vérisme, Expressionnisme, Impressionnisme... »

La vidéo et le texte intégral sont disponibles à l'adresse : www.institut-de-france.fr/seance-solennelle-de-rentree-des-5-academies-2014



Le 19 novembre, sous la Coupole de l'Institut de France, a eu lieu la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts. Au cours de cette séance, Claude Abeille, Président de l'Académie des Beaux-Arts et membre de la section de Sculpture, a rendu hommage aux académiciens et correspondants de notre Compagnie récemment disparus.

Le palmarès des nombreux prix et récompenses décernés par l'Académie des Beaux-Arts a été proclamé par Aymeric Zublena, Vice-Président, membre de la section d'Architecture.

Le programme musical de cette séance était assuré par l'Orchestre Colonne, ainsi que par l'ensemble vocal Pygmalion, lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral, placé sous la direction de Raphaël Pichon, et par Emmanuel Ceysson, Harpe solo de l'Opéra national de Paris.

L'Orchestre Colonne a donné la création mondiale d'une œuvre commandée à Régis Campo par la Fondation Simone et Cino del Duca sur proposition de l'Académie des Beaux-Arts, *Mon Dieu, c'est plein d'étoiles*, et a interprété ensuite la *Sicilienne* et la *Pavane* de Gabriel Fauré.

Comme le veut la tradition, la séance s'est terminée avec la *Fanfare de La Péri* de Paul Dukas, dirigée par Paul Rouger, violon-solo de l'Orchestre Colonne.

Le palmarès complet des prix et concours peut être consulté sur le site internet de l'Académie des Beaux-arts. ■

www.academie-des-beaux-arts.fr

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



À gauche : les académiciens réunis avant l'entrée sous la Coupole. Photo Juliette Agnel

Ci-dessus : Traditionnellement, la séance se clôture par *La Fanfare de La Péri*, de Paul Dukas, ici interprétée par la section des cuivres de l'Orchestre Colonne, dirigée par Paul Rouger. Photo Juliette Agnel

Ci-contre : le compositeur Régis Campo recevant le premier Prix de commande musicale de la Fondation Simone et Cino del Duca attribué par l'Académie des Beaux-Arts, et lors de la répétition de *Mon Dieu, c'est plein d'étoiles* avec l'Orchestre Colonne. Photos Brigitte Eymann et DR

« L'actualité des expositions nous rappelle que la mer est l'une des plus constantes et des plus puissantes sources d'inspiration de l'art pictural. Je pense bien sûr à notre fondation Marmottan avec l'exposition consacrée à l'histoire d'Impression, soleil levant de Monet mais aussi aux musées de deux grandes villes portuaires, Dunkerque avec *Retours de mer* et le Havre avec *Lumières du Nord, Lumières du Sud*. La marine appartient à la peinture de paysage, un genre qui devient autonome à partir du XVI^e siècle. La représentation des ports ou de la navigation de pleine mer témoigne des échanges ambivalents entre les hommes, découvertes et conquêtes, commerces et batailles. Les peintres évoquent ainsi la belle dureté de la vie à bord et le labeur des gens de mer. L'océan est aussi un espace de contemplation. L'étendue de « l'astre liquide » se confondant avec la surface de la toile, « la célébration » de la mer devient celle de la peinture. Au cœur de l'océan ou le long de la grève, la variété infinie des couleurs et des formes de l'eau s'accorde avec le rêve de l'artiste. Alors comme le Wang-Fô des *Nouvelles orientales* de Marguerite

Yourcenar, le peintre, au gré de sa création, vogue sur la « mer de jade bleue » qu'il vient d'inventer [...]

Bien des images essayées ne peuvent vivre (...) parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer, nous dit Bachelard. « Pour qu'une rêverie se poursuive » et se matérialise en une œuvre d'art « il faut qu'elle trouve sa matière ». La mer est cette matière, envoûtante, dévoreuse de vies et pourvoyeuse de terres promises que sans cesse les peintres de marines affrontent avant de revenir aux ports apaisants. Peindre la « chair bleue » de l'océan ou l'écume de la vague fracassée, saisir la puissance des vents, des embruns et de la houle, apprivoiser au levant ou au couchant les « longs figements violets » des gouffres ou des lagons, reposer son regard à l'estran plissé ou aux atolls nacrés, telle est la quête de tous les peintres de marine. »

Extrait du discours prononcé par le Secrétaire perpétuel **Arnaud d'Hauterives** et intitulé : « *Les peintres et la mer* »

En dehors de la fin avec le recommencement (celle que l'on joue habituellement), et les deux scènes finales que je viens de vous présenter, trente-six autres fins sont possibles et... pensées.

En réalité, les personnages devraient littéralement exploser ou fondre comme leur langage; on devrait voir leurs têtes se détacher des corps, les bras et jambes voler en éclats, et...

Cela n'est possible qu'au cinéma. (Et encore! Ce ne serait que du truquage.) Je me propose, toutefois, d'en faire un film explicatif.

LA TYPOGRAPHIE

OU L'ART DE LA LETTRE

La typographie est indissociable de la diffusion de la pensée par l'imprimerie. Instrument et interprète visuels du savoir et de l'esprit, l'art typographique a, depuis ses origines, fortement contribué à instruire, diffuser et participer au progrès des sciences et des arts, à nourrir et élever l'homme dans sa progression sociale et sa quête de vérité. Cet univers en constante mutation concerne les différentes sections de l'Académie des Beaux-arts. À ce titre, *La Lettre* porte avec ce dossier un regard non seulement historique, mais pointe les nouvelles orientations d'un métier ouvert aujourd'hui aux récentes technologies. Alphabets, syllabaires et autres abécédaires déclinent des signes graphiques identitaires qui ont subi au cours des siècles des transformations liées à l'histoire de la société. Le comité a donc fait appel à des acteurs et des spécialistes de la typographie pour laquelle cohabitent étroitement technique et art. Cet art appliqué, dont l'inventivité est au centre de son évolution, constitue l'héritage d'un patrimoine enrichi depuis quelques années des acquis technologiques qui ont modifié les modes de lecture et leurs supports. Les intervenants mettent au grand jour ce champ de création toujours plus élargi aux besoins de la connaissance et du plaisir des yeux. Qu'ils soient ici remerciés de leur collaboration.

Illustration : double page extraite du livre *La Cantatrice chauve*, interprétation typographique de Massin et « photo-graphique » d'Henry Cohen, d'après la pièce de théâtre écrite par Eugène Ionesco et mise en scène par Nicolas Bataille. 1964, Éd. Gallimard.



DES CUNÉIFORMES À L'IMPRIMERIE NATIONALE

Par **René Quillivic**, membre de la section de Gravure

Quand notre ancêtre, l'homme de la grotte Chauvet, marchait sur l'argile fraîche de la rivière Ardèche, il laissait derrière lui un message : l'empreinte de ses pas ; un homme est passé par là ; il allait dans telle direction... de même pour les traces d'animaux de tous ordres.

Beaucoup plus tard, quand l'homme inventera l'écriture et la fixation de la pensée par des signes, il utilisera avec les cunéiformes l'empreinte d'un petit coin de bois dans l'argile qui une fois cuite devient impérissable. De même, les rouleaux babyloniens inaugurent le multiple.

L'écriture hiéroglyphique utilise conjointement le pictogramme et le signe avec une écriture cursive le hiéراتique et le démotique. Le scribe est un personnage important qui détient le savoir. L'écriture alphabétique est née en Phénicie entre le xiv^e et le xv^e siècle avant J.C. et son usage se répand dans tout le Proche Orient. Trente signes d'origine cunéiforme composent le premier alphabet de l'histoire humaine : l'ougarit au nord de la Phénicie au xiv^e siècle, puis un alphabet simplifié de vingt-deux signes composé de consonnes. Les Phéniciens sont des marins et des commerçants, ils ont besoin d'un outil simplifié pour leurs activités. Du phénicien naîtra le grec avec son alphabet de vingt-quatre lettres dont les voyelles. Les latins héritiers des grecs composent cet aboutissement : la « capitalis romana », l'écriture actuelle.

Possesseur de l'écriture, l'homme utilise pour support le produit des trois règnes de la nature, le minéral, le végétal, l'animal, de l'os à la cire d'abeille.

Dès le troisième millénaire, les égyptiens utilisent le papyrus (tiges et feuilles), qui après préparation donne un support léger, en feuilles et en rouleaux. Par la suite, ils traitent les peaux d'animaux, veau, agneau, chèvre... c'est le parchemin, une sorte d'industrie du livre prend vie lentement (à Rome, Atticus édite Cicéron).

Après les invasions barbares et la chute de l'Empire, le savoir se réfugie dans les monastères, et c'est le florilège des manuscrits

Ci-dessus : détail d'une tablette d'argile recouverte d'inscriptions cunéiformes en langue de la ville d'Ougarit (Syrie), xiv^e siècle avant J.-C.

Ci-contre : alphabet phénicien, médaille de C. Béréchel éditée par la Monnaie de Paris.

À droite : poinçon typographique de l'Imprimerie nationale. Photo C. Paput



enluminés, psautiers et livres d'heure, pour une noblesse qui bientôt élargira sa demande; tel le Duc de Berry avec les frères de Limbourg ou les heures d'Etienne Chevalier par Fouquet.

Pourtant, deux siècles avant notre ère, les chinois inventent le papier, à partir d'une bouillie de soie et de coton. Peu après, ils impriment des textes à l'aide de caractères d'abord d'argile, puis de bois, enfin de cuivre et de bronze.

Le premier texte imprimé connu comprend un ensemble de sept feuilles, le « Kaï-Yuan-Tsa-Bao » au $viii^e$ siècle. Cette invention recueillie par les arabes après la prise de Samarkand gagne l'Espagne musulmane, et progressivement l'Europe occidentale. Pendant ce temps, le style de l'écriture évolue. C'est « l'Onciale » au ix^e siècle puis la « Caroline » avec Charlemagne, au xii^e siècle, c'est l'écriture gothique.

A partir de 1400, on imprime des gravures sur bois, aux rares épreuves connues, c'est la « xylographie ».

Puis, un certain Gensfleisch dit Gutenberg invente la « typographie » proprement dite, c'est-à-dire des caractères mobiles assemblés. Il imprime à Mayence en 1456 sa bible à 42 lignes

et en 1457, le psautier de Mayence et toute l'Europe l'imite. Les livres imprimés avant 1500 sont appelés « incunables » du latin « incunabila » : origine.

En 1542, François Ier, créateur du Collège des « Lecteurs royaux », futur collège de France, charge son imprimeur, l'humaniste Robert Estienne, d'imprimer des textes en grec. C'est le graveur Garamont qui est chargé de l'opération. Ce dernier est déjà l'auteur, entre 1520 et 1530 du fameux « Latin » très apprécié à l'époque.

Les « Grecs du roi » de Claude Garamont marquent la naissance symbolique de l'Imprimerie royale dont Sébastien Cramoisy fut le premier directeur.

Près d'un siècle plus tard, Louis XIII rachète à Savary de Brève, ancien ambassadeur à Constantinople, sa collection de poinçons arabes, persans, turcs et syriens.

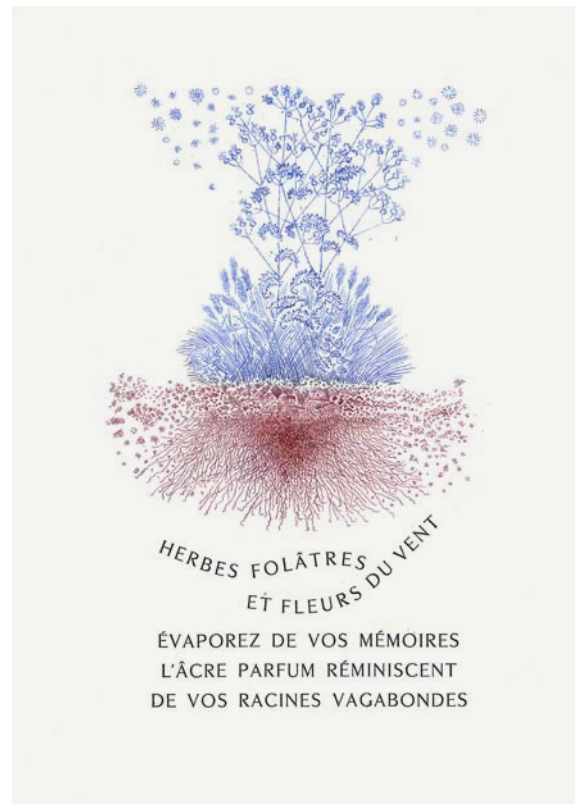
Plus tard, l'imprimerie s'enrichit de 80.000 caractères chinois, gravés de 1715 à 1740, appelée « Buis du régent ». Au total du Tifinag au Khmer, des hiéroglyphes hittites au Nabatéen, de l'éthiopien au Kharostri, du samaritain à l'arabe d'Avicenne, ce



sont 72 écritures et 55 langues orientales qui composent le trésor typographique de l'imprimerie nationale.

En 1809, Napoléon demande à Firmin Didot de composer le « Romain de l'Empereur ». Dans le sillage de Didot suivront toute une série de nouveaux caractères jusqu'au Louis Gauthier en 1978. Dans les locaux construits à la fin du dix-neuvième siècle, rue de la Convention, l'Imprimerie nationale continuait d'imprimer des livres avec des caractères d'époque d'une perfection technique inégalée. J'ai eu le privilège de pouvoir réaliser dans ce lieu mythique le dernier ouvrage qui y fut imprimé, avant sa démolition et son transfert à Ivry. Il s'agit d'un livre d'artiste (où l'auteur du texte est également celui des gravures), la typographie n'étant pas toujours linéaire mais épousant des courbures ; le typographe découpe dans une feuille de métal le gabarit où viendront se caler les caractères.

Au jour d'aujourd'hui, le site d'Ivry étant abandonné, à son tour, tous ces trésors ont pris le chemin de Douai, où l'imprimerie disposait déjà d'un lieu plus vaste où elle exécutait sa production commerciale. ■



« Verba volant, scripta manent ».

La parole s'envole, l'écrit demeure – cette maxime antique exprime bien le besoin inné de fixer l'idée par le signe, caractérisé par « l'homo sapiens » dans ses gravures et peintures rupestres.

Le pictogramme est l'ancêtre direct de l'écriture.

Le répertoire graphique deviendra de plus en plus abstrait à mesure qu'il voudra exprimer l'équivalent du langage parlé, jusqu'à la naissance des alphabets.

La lente évolution de la civilisation de l'écrit

atteindra son point culminant avec l'invention chinoise du papier et de l'imprimerie perfectionnée par Gutenberg et ses caractères mobiles au xv^e siècle, inaugurant le multiple, avec ses maîtres imprimeurs qui détiennent le pouvoir de divulguer le savoir et les idées nouvelles – certains mêmes, pour échapper à la censure vont à l'étranger comme Plantin à Anvers.

Aujourd'hui, une technologie nouvelle et complexe a éliminé toute une frange d'opérations manuelles – mais pour autant la typographie traditionnelle n'est pas morte, elle perdure pour des impressions de haute qualité et des livres destinés à la bibliophilie.

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE O CI
 VILLISÉ
 OTE- TU VŒUX
 LA BIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN

les heures la beau
 et le vers dantesque luisant et cadavérique Mon cœur té de
 le bel inconnu Il est — Et tout se pas
 les Muses aux portes de ton corps 5 en fin fini se
 l'infini redressé pas un fou de philosophe Agla de
 mou
 semaine la main
 Tircis
 rir

Les calligrammes d'Apollinaire

Avec Gutenberg et la vulgarisation de l'imprimerie, la typographie devient un métier avec ses techniques ; l'alignement des caractères s'inscrivant dans la forme quadrangulaire de la page, tel le laboureur dans son champ creusant ses sillons parallèles.

Autour des années mille neuf cent, des poètes dont Guillaume Apollinaire tentent de s'évader de la rigueur conventionnelle en faisant éclater la mise en page. Ils bouleversent la typographie en associant forme et idée... Dans le poème *Il pleut*, les lignes imprimées deviennent obliques, presque verticales, comme la pluie elle-même. La typographie devient un dessin. Un exemple emblématique peut en être le calligramme *La cravate et la montre* qu'il qualifiait lui-même de « nature morte ».

Il écrivait, dans une lettre à André Billy : « Quant aux calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction ». Les calligrammes et les inventions d'Apollinaire demeurent les témoins d'une époque d'effervescence dans tous les domaines de l'esprit de la plastique à la musique. C'est l'époque du dadaïsme, du cubisme, la découverte des arts africains, la naissance du surréalisme. Cette nécessité de l'anti conventionnel conduit à toutes les audaces. Certains calligrammes sont parfois de véritables rébus pas toujours faciles à interpréter. Ainsi dans *La cravate et la montre*, l'écrivain Michel Butor nous donne une fine interprétation des chiffres inscrits sur le cadran : Un : mon cœur ; Deux : les yeux ; Trois : l'enfant ; Quatre : Agla ; Cinq : la main ; Six : tir cis ; Sept : semaine ; Huit : l'infini redressé par un fou de philosophe ; Neuf : les muses aux portes de ton corps ; Dix : le bel inconnu ; Onze : et le vers dantesque luisant et cadavérique ; Douze : les heures. Ce décryptage ne saurait déplaire aux mânes d'Apollinaire qui était un fervent des cunéiformes et autres caractères chinois. ■

René Quillivic



Christian Paput,
 sculpture exposée à
 Forcalquier lors de la
 Fête du Livre, en 2012.

Typographie, ce mot est tout aussi imprécis et ambigu que le mot gravure car, comme celui-ci, il recouvre plusieurs matérialités. En effet, nous utilisons « typographie » au sujet d'un lettrage ou d'un type de caractère employé dans un texte, mais aussi pour nommer le mode d'impression employé qu'il soit ancien donc au plomb ou plus récent avec les systèmes photographiques, jusqu'à aujourd'hui avec le numérique. « Typographie » définit aussi bien le texte à la page que l'ensemble de la présentation d'un livre. On dit par exemple la typographie de ce livre est fort bien choisie ou est fort belle. Mais voilà, le langage a ses limites et les précisions utiles doivent moduler ou compléter le propos pour que « typographie » définisse exactement ce dont nous parlons. La typographie traditionnelle au plomb réclame de nombreux savoir-faire qui vont du dessin de la lettre, à la gravure du poinçon, en passant par la fonte des caractères et leur composition jusqu'à l'impression.

Chacune de ces étapes est chronophage et n'est réalisée que par des spécialistes longuement formés autrefois. Aujourd'hui cette formation n'existe plus que sous la forme d'une sensibilisation aux techniques anciennes dans le cursus scolaire de l'École Estienne

LA TYPOGRAPHIE

Par **Christian Paput**, peintre, graveur



notamment. L'évolution des technologies depuis Gutenberg puis plus près de nous de procédés mécanisés, monotypes et linotypes de la fin du XIX^e siècle ont supprimé le plomb. C'est l'adaptation de ces derniers procédés qui a provoqué la dématérialisation du système typographique au plomb.

Cette pratique plus « moderne », alliée à une grande demande de diffusion de textes imprimés ou dématérialisés, a vu les nouveautés graphiques se multiplier.

À l'époque actuelle, où il est parfois dit que la pratique de la lecture se ralentit, nous n'avons jamais autant écrit et la simplicité des procédés numériques fait que tout un chacun est écrivain, éditeur, diffuseur, etc. Il en résulte que les besoins de lettrage ou de création typographique deviennent chaque jour plus nombreux. La multitude de créations de caractères qui inonde le marché ne répond pas toujours à l'exigence de qualité qu'un texte ou qu'un écrit réclame. Quand je parle de qualité, je fais référence à la lisibilité, à la nature du dessin ou encore au réglage des approches d'une police (espace entre les lettres).

La création de caractères à l'avènement des polices numériques a principalement consisté à transposer les compétences des

dessinateurs de caractères au plomb à la technologie en vigueur. Mais c'est surtout l'adaptation ou la reproduction des collections des grandes fonderies de caractères au plomb qui a permis la continuité des anciens systèmes.

Le développement et la multiplication continue des supports d'écriture typographique, affiches, ordinateurs, affichages lumineux, téléphones, tablettes, nécessitent des polices dessinées particulièrement pour ces surfaces.

La pratique typographique sans formation préalable conduit à une lisibilité parfois délicate, à la mauvaise transmission des messages ainsi qu'au lissage des particularités culturelles présentes dans toute typographie.

Un véritable retour de l'apprentissage de la calligraphie, et du dessin de caractères, par des formations spécifiques a été mis en place depuis les années 1980 pour que les futures créations dans ce domaine répondent aux exigences des utilisateurs contemporains.

Ces formations sont destinées à la pratique de l'impression sur papier ainsi qu'à la lecture sur écran et nous offrent des catalogues de caractères remarquables de qualité, qu'il faut savoir jauger, juger et utiliser comme il convient.

La typographie au plomb, avec plus de cinq siècles d'existence a donné naissance aux procédés d'imprimerie utilisant la photographie. Toujours matérielles, mais allégées du poids du plomb, les techniques graphiques et typographiques contemporaines sont maintenant totalement libérées de leur matérialité. Le numérique règne sans partage sur l'ensemble de la filière graphique. Professionnels ou non, les praticiens de la lettre, du livre, de l'imprimerie, de la publicité, de la signalétique, de la photographie, du cinéma, etc., tous utilisent le numérique, exceptés quelques nostalgiques ou artistes ayant recours aux méthodes anciennes qui, lorsqu'elles sont diffusées largement, le sont malgré tout par les procédés actuels.

La lettre est aujourd'hui partout, dans la rue, dans les foyers et même dans l'espace avec la reproduction holographique. Il faut toutefois distinguer et maîtriser la nature et la destination de tels ou tels caractères, ils ne sont pas interchangeables, doivent être choisis précisément et ces choix doivent pouvoir être justifiés. C'est là que réside l'intérêt principal de ces métiers de la lettre en dehors de sa création. ■



Ci-dessous : Missale argentinense, xv^e siècle, détail. Bibliothèque Humaniste de Sélestat, MS.75

À droite : Otto von Passau, *Die Vierundzwanzig Alten*, copié par Jacques Leistenmacher en 1430 à Sélestat. Bibliothèque Humaniste de Sélestat, MS.69



En haut, à gauche : page de titre en Gothique Textura destinée à la *Chronique* de Hartmann Schedel. Imprimé par Anton Goberger à Nuremberg en 1493. In *Calligraphie*, Claude Mediavilla, Éd. de l'Imprimerie nationale.

Ci-dessus : exemple de caractère gothique de type « Shawabacher », Gothique Rotunda, créé par Hermann Zapf (Allemagne) en 1952. Publié dans son ouvrage *Feder und Stichel*, imprimé à Francfort.

Avant la typographie... s'épanouissait l'art de la calligraphie ! Cet « art de former d'une façon élégante et ornée les caractères de l'écriture », la Bibliothèque Nationale de France qui renferme des documents majeurs de son histoire l'a toujours choyé. Il est également présent dans nos régions, en Alsace entre autres, où je vous emmène à la prodigieuse Bibliothèque Humaniste de Sélestat récemment inscrite par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, au registre de « Mémoire du monde ». Elle abrite depuis 1889 dans l'ancienne Halle aux Blés, au cœur de la vieille ville - ancienne Ville Libre de la Décapole alsacienne -, des trésors légués par Beatus Rhenanus, né à Sélestat en 1485, parmi lesquels un lectionnaire mérovingien du VII^e siècle et les premiers livres imprimés en Alsace par Jean Mentel, imprimeur contemporain de Gutenberg, ou encore l'étonnante *Cosmographiae Introductio*, éditée en 1507 à Saint-Dié, par le géographe Martin Waldseemüller, qui contient « l'acte de baptême de l'Amérique ».

Beatus, fils d'un riche boucher, devenu un humaniste de grande renommée, brillant érudit ami d'Erasmus et de Lefèvre d'Étaples et anobli par Charles Quint à 38 ans, constituera, dès l'âge de quinze ans une bibliothèque riche de 450 manuscrits reliés, de 550 incunables et de 2500 imprimés du XVI^e siècle, de centaines de lettres manuscrites, des ouvrages uniques qu'il léguera à sa ville l'année de sa mort, en 1547. C'est l'une des seules bibliothèques en Europe dont l'ensemble du fonds n'a jamais été dispersé. Les beaux documents que vous voyez ici et qui proviennent de la Bibliothèque Humaniste témoignent de l'habileté et du sens artistique dans leur travail d'enluminure des maîtres artisans comme des copistes un demi millénaire avant nous... L'histoire de l'écriture est jalonnée d'étapes au cours desquelles, dans cette forme d'expression, les hommes se sont attachés à tracer des lettres d'une pureté, d'une harmonie remarquables. En France, elle émerge dès le XI^e siècle, à la création d'écoles prestigieuses à Reims et Chartres, à Le Mans et à Tours, à Noyon,



DE L'ATELIER DES COPISTES ENLUMINEURS À GUTENBERG...

Par **Robert Werner**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

à Laon et à Paris - qui comptera bientôt cent mille habitants - et dont l'université connaîtra un grand retentissement grâce à l'enseignement de Guillaume de Champeaux et de Pierre Abélard. D'autres écoles, construites sur la rive gauche de la Seine, entraîneront une ardente fréquentation estudiantine d'où la nécessité de produire de plus en plus de livres alors que naissent des confréries et des corporations, d'importantes foires comme celles de Champagne, de Lagny, de Troyes et de Provins, et que s'organisent des classes sociales. On confectionne des encyclopédies, des recueils de règle de conduite, des miroirs des Princes comme l'écrivit Françoise Gasparri¹ : le document écrit connaît une demande grandissante et la culture se répand davantage auprès des laïcs.

Au XII^e siècle, les copies des manuscrits sont élaborées par des scribes professionnels qui arrivent à fournir difficilement pour Oxford ou Bologne, Paris ou Montpellier, des universités de grande réputation. Face à une forte demande, l'écriture évolue,

on resserre les lettres, multiplie les abréviations ; le caractère dénommé *caroline* jusque-là, se transforme au XII^e siècle en écriture *gothique*. Calligraphique à présent, c'est une forme graphique plus libre, aux traits arrondis et non brisés qui figure dès lors dans les chartes royales de Louis VI et de Louis VII ; elle coûtera plus cher à reproduire et les copistes professionnels tenant boutique en ville, et payés aux pièces, prospéreront davantage encore. Bientôt apparaîtra, outre l'écriture documentaire, l'écriture livresque, souvent luxueuse, exécutée soit pour le clergé soit pour des rois, princes, grands seigneurs et bourgeois qui voudront des bibliothèques privées.

Devenue très calligraphique, cette *gothique cursive* se transformera en écriture *bâtarde* couramment utilisée à la fin du XIV^e siècle. Plusieurs écritures dites *gothiques* existent alors en Europe, surtout dans les pays germaniques où l'on admire les titres gravés par Albrecht Dürer à Nuremberg. Vers la fin du XV^e siècle, l'usage des manuscrits tend à disparaître au profit du livre de plus en plus apprécié. C'est alors l'effervescence dans les ateliers typographiques où les enlumineurs prolifèrent, l'époque où, souvent, les libraires imprimeurs sont ceux-là même qui élaboraient les manuscrits.

À Strasbourg où œuvre le prototypographe Johann Mentelin (1470-1478), à Paris, chez Antoine Vérard, où à Bamberg en Allemagne, la plupart des incunables se rapportent en premier lieu à la Bible et aux interprétations de l'Écriture sainte. A peine quelques décennies plus tard surgira la Réforme et la révolution culturelle qui suivra : alors l'imprimerie connaîtra son plein essor. ■

1) Françoise Gasparri, *Introduction à l'histoire de l'écriture*, Ed. Brepols

XIX^E SIÈCLE, QUAND LA TYPOGRAPHIE DEVIENT ART

Par **Jacques André**

Dix-neuvième siècle : révolution industrielle, force motrice de la vapeur, machines, machines à imprimer, machines à plier le papier, machines à couper le papier, machines à piston pour fondre les caractères, machines piano-mécaniques pour composer, machines à pantographes pour graver les caractères, machines... Le livre au XIX^e siècle subit de plein fouet la mécanisation.

Dans son *Manuel du libraire* de 1861, Jean-Charles Brunet écrivait à propos du *Racine* publié par Pierre Didot en 1801 : « Sans contredit, cette édition est un des livres les plus magnifiques que la typographie d'aucun pays eut encore produits », entérinant ainsi la médaille d'or décernée à cet ouvrage par le jury de l'Exposition nationale en 1806. Mais ce serait un erreur de croire que la mécanisation du XIX^e siècle mena à la déchéance de la typographie. Au contraire ! On connaît nombre d'éditions de qualité qui ne furent possibles que grâce à des machines ; typiquement, pour ne citer qu'une œuvre célèbre, n'oublions pas que les fabuleuses planches de la *Description de l'Égypte* ont été gravées avec la machine de Conté (dont le nom reste trop attaché aux mines de crayon). Justement, le livre s'émancipe au XIX^e siècle par la richesse de l'illustration. Celle-ci doit son évolution aux techniques de gravure sur bois debout, de stéréotypie, de lithographie et chromolithographie, etc. Ce sera le livre romantique, les grandes éditions illustrées par des Gustave Doré, des Midolle, etc. Mais le livre c'est aussi un texte, composé avec des lettres fondues. Les bibliophiles eux-mêmes l'oublient souvent quand ils ne décrivent que les pages de titre et les colophons. Il faut dire que les typographes sont fiers de se comparer aux organistes pour qui



Page de gauche : il n'y a pas que des lettres dans les spécimens de caractères. Ici présentation originale de traits de plume (utilisés par exemple dans les faire-part, menus, etc.). Extrait du *Spécimen-Album* de Derrigny (1862).

Page de droite, en haut : ce grand titre d'un spécimen de Jules Didot (1824) montre l'exubérance, l'invention et le foisonnement des caractères alors à la mode.

Page de droite, au centre : au début du XIX^e siècle, apparaissent de très gros et grands caractères, parfois décorés. Ici extrait du *Spécimen de caractères de la fonderie Laurent et Deberny*, imprimé par Balzac (1828). Les caractères font 5,6 cm de haut.

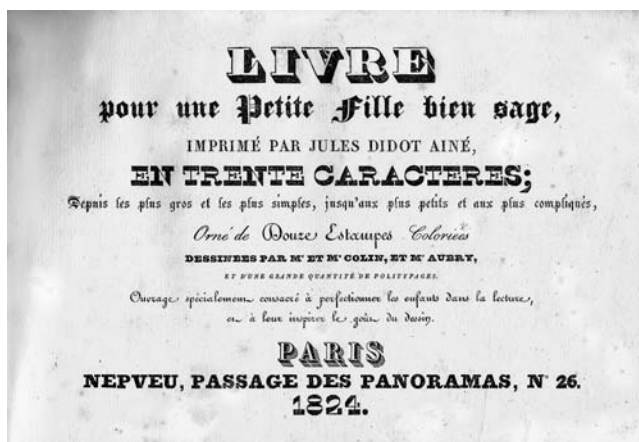
Photos Jacques André

la musique ne peut être belle que si elle ne se fait pas remarquer. Le principal canon de la composition typographique tient en deux mots : « gris typographique ». Une page imprimée doit être grise : pas de beauté typo s'il y a des accidents, des écarts, s'il y a déséquilibre entre blancs et noirs au niveau de la lettre (œuvre du graveur qui doit répartir les pleins et les déliés), de la ligne (travail du compositeur qui doit espacer correctement les mots) ou des pavés (que le maquettiste doit répartir dans la page). La typographie c'est aussi l'art de gérer les blancs.

Vers 1800, seuls quelques regards experts, d'initiés même, savent apprécier la beauté de cette typographie qui se cache. Et voilà qu'au XIX^e siècle, grâce à la révolution industrielle, la typographie se montre. En effet, les types, petits bouts de métal gros comme une allumette, qui dépassaient très rarement le centimètre vont

atteindre des tailles considérables : plusieurs centimètres, voire décimètres, de haut. Grâce à de nouveaux moules en sable, grâce à des machines capables de frapper des poinçons de plus en plus gros dans du cuivre de plus en plus dur, voire grâce à des pantographes capables de découper des caractères en bois puis des matrices en métal, grâce aussi, et surtout, à la stéréotypie. Cette technique permet de mouler une page déjà composée mais aussi un bois gravé et donc de l'imprimer sans usure ; appliquée, sous le nom de polytypie, à des bois représentant des lettres, on a ainsi pu construire des fontes décorées et de grande taille. En fait, on découvre au XIX^e siècle que la typographie est un art et que l'on peut graver des caractères selon d'autres canons esthétiques que ceux traditionnels. On peut jouer sur la forme, sur la taille des lettres, mais aussi les décorer, voire les colorier. Vive la liberté créative. Quitte, et on ne s'en est pas privé, à tout exagérer. Foisonnement de formes, multitudes de déformations des contours, richesse et aberrations des effets.

Les caractères « pour être lus » des livres se déclinent désormais aussi en caractères « pour être vus » des affiches. Celles-ci ont été inventées pour les besoins du commerce induit par le développement industriel et se distinguent des « placards » antérieurs par une dominante graphique. Nées en Angleterre (notamment avec



LETTRES ORNÉES,

CORPS CENT QUATRE-VINGT.

(PRIX : 1 F. 50 C.)

F O R E T S

les caractères de Cottrell et Stephenson puis les affiches de loterie des imprimeurs Gye et Balne), ces nouvelles lettres pénètrent rapidement en France, malgré le blocus continental et autres soucis culturels et politiques!

En ce début du XIX^e, tant en France qu'en Angleterre, les caractères typographiques les plus employés sont issus des dessins des Didot ou de Bodoni (les Anglais les appelaient *modern types*), ou de leurs imitateurs, avec des filets droits marqués et des pleins et déliés contrastés, souvent d'allure un peu froide voire rigide. Par réaction, il est donc normal que les premiers caractères d'affiches soient accrocheurs, avec des formes rondes, fantaisistes ; ils servent d'illustration. De plus ils sont souvent gras, très gras, obèses même. De quoi faire hurler les défenseurs d'une typographie traditionnelle : « Les premiers types [anglais]... ont offensé

le goût. On a cherché à améliorer ce genre de gravures, dont les formes sont lourdes, bizarres et grotesques ; ... que de bons imprimeurs substituent [ces caractères] entièrement à leurs premiers caractères d'affiches gravés avec soin, je m'y perds ! » écrit Gillé en 1823 tandis que la même année le directeur de l'Imprimerie royale, Jacques-Alexandre Anisson-Dupéron, se voit reprocher par le garde des sceaux dont il relevait « d'avoir emprunté à l'Angleterre les modèles d'après lesquels il fit graver, vers 1818, par un nommé Jacquemin, plusieurs corps de caractères dont nous ne vanterons ici ni l'élégance des formes, ni la justesse des proportions » dit Duprat.

Cependant, à la demande des imprimeurs et du public, le marché de la nouvelle typographie se développe. C'est ainsi que Balzac imprime le catalogue de la fonderie Gillé qu'il venait d'acheter

☛ (elle deviendra la fonderie Deberny & Peignot et perdurera jusqu'en 1975) et y propose des majuscules si grandes que deux ou trois remplissent à elles seules une page entière. On « voit » alors ces caractères, ce qui n'était pas le cas avec les plus petits corps utilisés dans les catalogues antérieurs où, comme dans les livres, une phrase entière pouvait tenir sur une ligne; seul un œil exercé pouvait les distinguer (rappelons qu'il n'y avait alors, à part la loupe, aucun procédé photographique ni informatique d'agrandissement). Ces *spécimens de caractères* changent alors complètement d'allure. Simples feuilles volantes d'épreuves, parfois petits livrets, ils deviennent de gros livres (celui de Balzac contient 86 planches recto); la mise en page n'est plus la simple répétition d'un petit texte mais la mise en valeur de toute l'offre typographique : lettres, signes spéciaux, vignettes décorées, fleurons, filets et accolades, etc. Ce sont de vraies œuvres d'art; qui ont été inventoriées au xx^e siècle d'abord de façon un peu savante (Morison en Angleterre, Audin en France, etc.) et aujourd'hui sous forme de véritable hommage à leur esthétique (grâce aux Jammes en France et à Cees de Jong et Jan Tholenaar en Allemagne). Comment ne pas être sensible à l'élégance des nombreux *Livrets typographiques* de la fonderie Deberny, mais aussi à celle des catalogues des fonderies Turlot, Laboulaye, Mayeur ou Derriey (les auteurs manquent de superlatifs pour décrire le *Spécimen-Album* de ce dernier !). Sans oublier ceux de l'Imprimerie nationale où l'attrait de l'exotisme s'ajoute à la beauté étrange de ses caractères orientaux.

Toutefois, dès 1850, la réaction, la contre-révolution arrive. Retour aux caractères traditionnels de Caslon chez les Anglais, de la famille Elzévir chez les Français, elzévir qui vont dominer la chose imprimée jusqu'aux années 1950. Pour rompre cette nouvelle monotonie, dès la fin du xix^e siècle, des fonderies, telles que celle des Peignot en France, ou de nouvelles sociétés anglo-saxonnes comme la Monotype (une machine à fondre des caractères et à composer des lignes), reprennent d'anciens caractères; démarre ainsi une longue série de *revivals*, de Jenson et Garamont à Didot en passant par Baskerville et Fournier. Ce qui compte alors, ce n'est plus la tradition mais la beauté de caractères qui fonctionnent.

Et ça, c'est un concept dont on a pris conscience au xix^e siècle. ■

En (sa)voir plus :

Jacques André et Christian Laucou, *Histoire de l'écriture typographique – le xix^e siècle*, Éd. Perrousseau, 2013.

Isabelle Jammes et André Jammes, *Collection de spécimens de caractères, 1517-2004*, Librairie Paul Jammes et Éditions des Cendres, 2006.

Cees W. de Jong et Jan Tholenaar, *Type, a Visual History of Typefaces and Graphic Styles, 1628-1900*, Taschen, 2009.



L'Aéroport International Paris-Charles de Gaulle et sa forme circulaire si caractéristique. Photo DR



UN CARACTÈRE POUR ROISSY

Par **Paul Andreu**, membre de la section d'Architecture

mille choses sur les caractères, leur origine, leur évolution, leur lisibilité, les contraintes et les limitations que la culture imposait à leur dessin. J'ai passé avec lui des après-midi entières à l'écouter, à le questionner. Peu de gens m'ont influencé autant que lui car je voyais comment ce qu'il me disait de la perception des caractères, changeant avec les langues et les cultures, pouvait éclairer et préciser certaines questions d'architecture négligées souvent, ou abandonnées aux hasards de la fantaisie.

Je ne peux ici raconter en détail comment, mais à l'issue de ce travail dans lequel mon seul mérite aura été la curiosité jamais satisfaite, Adrian Frutiger a conçu une fonte nouvelle. Limitée aux problèmes pratiques de l'aéroport, elle s'est d'abord appelée *Le Roissy*. Adoptée ensuite pour d'autres usages, les informations des services le long des autoroutes, certaines des publications du Musée du Louvre, elle a été ensuite développée pour tous les usages, sous le nouveau nom de *Frutiger*. Et chaque fois que je la vois employée, avec une certaine fierté d'avoir aidé à sa création, je repense avec affection à Adrian Frutiger, à nos longues conversations, à tout ce qu'il m'a appris et que je n'ai pas oublié. ■

J'avais vingt-neuf ans quand j'ai commencé les études de la première aérogare de Roissy et j'étais ignorant de beaucoup de choses, mais curieux et respectueux de ce que j'ignorais. Au début l'urgence absolue était de définir, dans leur originalité, les grands principes fonctionnels et constructifs. Cela a pris des mois. Mais ensuite, progressivement, d'autres ambitions se sont imposées. Ce bâtiment, par sa destination, par sa taille, offrait la possibilité de tout reprendre dans une réflexion globale, les modes de construction, les aménagements intérieurs, les matériaux et les couleurs, la signalisation, les annonces, bref tout jusqu'au costume des hôtesses. Je ne savais comment m'y prendre, me méfiais de beaucoup des avis trop rapides ou trop intéressés que l'on me donnait, mais je voulais avant tout ne pas se laisser perdre une telle occasion. En recherchant de l'aide, j'ai surtout été attentif à la sincérité que je ressentais dans les mots de mes interlocuteurs. C'est ainsi que j'ai rencontré Adrian Frutiger et que j'ai travaillé avec lui de nombreuses années à la signalisation de l'aéroport dans tous ses aspects. Ma première demande, aussi hardie que naïve, a été de lui demander le dessin d'un nouvel alphabet. Il ne m'a pas découragé mais a pris le temps de m'expliquer patiemment

AÉROPORT DE ROISSY
Aéroport de Roissy
AÉROPORT DE ROISSY
Aéroport de Roissy

“ J'étais ignorant. « Ce nouvel alphabet est fait pour une aérogare ronde. Pourquoi le O n'est-il pas, comme le plan de la gare, un cercle parfait ? » ai-je demandé à Frutiger. Il était patient : il a dessiné le cercle que je souhaitais et m'a montré en l'intégrant dans un mot, et ce mot dans une phrase courte, qu'il entravait la lecture. Jamais je n'ai compris aussi simplement ce qu'est la culture. »

CASSANDRE ET LA TYPOGRAPHIE

Par **Yves Millecamps**, membre de la section de Peinture

Il n'est pas dans mes intentions de faire une biographie d'Adolphe Mouron dit Cassandre (1901-1968), d'éminents auteurs, spécialistes l'ont fait¹, mais de rappeler succinctement l'histoire de la création de ses trois principales polices de caractères, le Bifur, l'Acier et le Peignot, et son importante contribution peu ou moins connue du public, dans la sphère de la typographie. C'est l'occasion aussi d'exprimer mon admiration et ma fascination pour l'ensemble de son œuvre, et peut-être l'influence indicible qu'il eut par la suite sur mon propre parcours.

Dans les années 30, les principales publicités visuelles ou « réclames », étaient imprimées dans les revues et périodiques, ou peintes sur les murs². Comme tous les gens de cette époque, et malgré ma jeunesse, je fus impressionné entre autres, par « Dubo, Dubon, Dubonnet », mais aussi et surtout, par la suite, l'admirable affiche « L'Étoile du Nord », et celle créée pour le paquebot Normandie...

Avant mon admission à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, entre 16 et 18 ans, mon professeur de dessin et peinture à l'École nationale professionnelle d'Armentières, Paul Noël, me fit réaliser des études de décoration, tapis, marqueteries, vitraux, ainsi que des projets d'affiches, dont un pour la Foire de Paris de 1950, qu'il eut la candeur de me faire présenter au concours ouvert aux plus grands professionnels... Ce fut évidemment un échec, mais une expérience passionnante.

Par la suite, et parallèlement à mes études à l'ENSAD, je suivis pendant un an les cours du soir de l'École Estienne sous la direction de Jean Garcia³ et Adrian Frutiger⁴, alors en pleine création de son caractère Univers. C'est à ce moment que je pris véritablement conscience de l'art typographique, de son importance et de sa science.

Le Bifur

Le choc le plus violemment ressenti dans ce domaine, fut la découverte du Bifur, dont la création commencée à la fin de 1927

pour les fonderies Deberny et Peignot ne sera commercialement présentée sous forme de spécimen que le 30 mars 1929. Quelle révolution à l'époque! La puissance et la géométrie de ce caractère me subjuguèrent.

Cassandre connaissait les recherches typographiques du Bauhaus, prônant l'usage de la minuscule, mais pour sa part, à ce moment là, il revendiquait l'emploi quasi exclusif des capitales, dont est justement composé le Bifur qui s'intégrait parfaitement par sa signification et son architecture graphique, dans ses compositions tramées, savamment structurées et organisées.

C'était, pour son créateur, une manière de bouleverser ce domaine, d'affirmer sa personnalité, de publier une forme de manifeste. Ainsi, le texte devenait, dans ses affiches, une composante de l'image, un complément affirmé, harmonieux et logique. Le Bifur, basé sur l'Antique, a été créé pour la publicité, conçu essentiellement pour un ou quelques mots, mais non du texte. Il avait pour fonction de surprendre le spectateur, et de graver cette image dans sa mémoire. De chaque lettre Cassandre retient et exalte la masse, en simplifie à l'extrême l'architecture, développe la géométrie pour en faire un mot-image. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il a voulu concevoir un caractère fonctionnel, et non pas décoratif.

Cependant, ironie de l'histoire, l'originalité de cette police est si forte qu'elle est devenue à elle seule, un extraordinaire emblème visuel des années 30 et de l'art déco, la plus typée de ces années charnières. Peut-être la plus innovante du xx^e siècle?

L'Acier

Créé en 1931 pour la revue de l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier (O.T.U.A.), l'Acier est un caractère de titrage, spécifiquement conçu en fonction de cette publication à dominante photographique. Il se veut particulièrement technique, et comporte une version dont les parties pleines peuvent être noires ou grises. Ce caractère connaîtra un succès limité. Par la suite, la fonderie Deberny et Peignot le classera dans la catégorie des Antiques modernes.

C'est pour Cassandre une forme d'apport personnel à l'Union des artistes modernes (UAM), groupe d'artistes décorateurs et d'architectes qui couvre l'ensemble des métiers des arts décoratifs, (architecture, urbanisme, ameublement, textile, vitrail, reliure, affiche, typographie, etc.), issu de leur dissidence du Salon des Artistes Décorateurs (SAD) en 1929.

Le Peignot

Dessiné et diffusé en 1937, il porte le nom du directeur de la fonderie Deberny et Peignot, Charles Peignot, descendant d'une longue lignée de fondeurs.

Toujours tenant de l'utilisation des capitales, Cassandre s'employa cependant à associer, dans cette police, des capitales et des minuscules. En typographie, cet assemblage est appelé « biforme ».

Difficilement lisible dans les petits corps, elle est toute désignée pour les titres ou les textes de grande taille. Elle sera principalement utilisée pour certaines revues de luxe, professionnelles, en

bibliophilie. C'est en Peignot que sont inscrites les citations de Paul Valéry sur les frontons du Palais du Trocadéro. Ce qui se dégage de ce caractère, est simplement la pureté des formes, une sorte de beauté impénétrable, énigmatique.

Épilogue

En 1958, Cassandre crée des alphabets de machine à écrire pour Olivetti : la Nuova Pica, et la Graphika 81, puis en 1960, le logo d'Yves Saint-Laurent. Vers 1967-1968, en plus du Métop, il se consacre à la création de son ultime police, le Cassandre, projet de caractère pour la composition photomécanique. Ces créations n'aboutiront pas commercialement.

Si l'œuvre de Cassandre, affiches, logos, publicités sous toutes formes, décors de théâtre, peinture, etc., est universellement connue, son apport dans le domaine plus discret de la typographie aura également été considérable.

Cassandre, écartelé entre son attrait profond pour la peinture et son métier d'affichiste, de graphiste et de créateur de polices de caractères, déçu, désenchanté, amer, mettra fin à ses jours le 17 juin 1968. ■

1) *Cassandre*, Henri Mouron, Schirmer/Mosel.

2) *Anciennes publicités murales*, Marc Combiér, Éd. Ouest-France.

3) Jean Garcia : voir page 20.

4) Adrian Frutiger : voir pages 16, 17.

De Lure à Lurs

Sous l'un des ciels les plus clairs d'Europe, depuis plus de soixante ans, lors de la dernière semaine d'août, des humains migrateurs se retrouvent sur un rocher, situé aux confins est du Luberon, en bordure de la Durance, au sud du plateau de Ganagobie. Montagnes, collines, plaines, rivières, vergers d'oliviers en terrasses, champs de melons, parcelles de lavandes, odeurs des pins, l'ampleur et la diversité des perspectives et paysages forment une trame dans laquelle s'inscrit Lurs. Ce village perché



aux maisons étroites et hautes s'est installé au milieu de l'éperon rocheux pour rassembler les habitants des plaines lors des invasions ou des guerres de religion. Les traces des rituels sont encore très présentes : chapelles, piliers à oratoires, clocher à peigne, séminaire, prieuré, château des évêques de Sisteron – princes de Lurs (Lus en provençal : lumière, soleil) évoquent des générations de vies conduites en autarcie heureuse.

Lure est le nom de la montagne qui, dans l'axe du mont Ventoux, protège du Nord ce pays au climat méditerranéen. Lure et Lurs sont des mots et des lieux en proximité.

Les Rencontres

Les racines des « Rencontres » se trouvent dans l'amitié que se sont portée des personnalités aux multiples facettes, impliquées dans les diverses nuances de l'écriture, l'édition, l'image, le spectacle, la poésie, la pédagogie, l'expression et la communication en général.

Et dans un lieu propice aux échanges : la Haute-Provence, où des rescapés de la Première Guerre mondiale, devenus pacifistes convaincus se retrouvaient, deux fois par an, sur le plateau aride du Contadour, pour discuter des évolutions du monde.

Les amis des amis...

Maximilien Vox, frère de Théodore Monod, raconte sa découverte de Lurs alors que le village, sans eau courante, est presque abandonné.

Enthousiaste dans l'instant, il aurait troqué l'âne et la carriole qui les avait conduits au village contre l'une des maisons les moins en ruine pour l'offrir à son épouse...

En faisant étape chez Blaise Cendrars, il y revient en 1952 avec Jean Giono, et Jean Garcia, typographe, enseignant, acteur, qu'il décrit comme un gitan doué pour toutes les formes d'expression. Puis, ils invitent Robert Ranc, directeur de l'école Estienne. Tous quatre sont considérés comme fondateurs de « L'École de Lure ». Sous le titre « vers d'autres clartés » ou « manifeste de l'An 1 » émise par la « Retraite graphique de Haute Provence », une invitation à rejoindre Vox et ses complices à Lurs est adressée pour l'été 1953 à toutes les connaissances professionnelles et amicales. Les amis des amis, et leurs étudiants éventuels découvriront et se retrouveront fidèlement dans le village. Bientôt nombre d'entre eux achèteront des maisons, et bâtiront même un théâtre de plein air, inspiré de l'antique, afin d'organiser des représentations théâtrales. En 1957 la forme administrative d'une association selon la loi de 1901 est retenue pour organiser le groupe, l'activité et l'intendance... « Les Compagnons de Lure » forment une entité distincte et autonome.

Une grange vide acquise par Maximilien Vox est sommairement aménagée en salle de conférence puis renommée solennellement « la Chancellerie » ; c'est le lieu où se retrouveront chaque été les professionnels des métiers de l'imprimerie, de plus en plus nombreux, posant des problèmes d'organisation dans le petit village ! Le petit bistrot du père Moulet deviendra en trois générations un vrai restaurant où François Grisolle accueillera la centaine de participants pendant des années.

Les « piliers » des débuts sont Charles Peignot, Gérard Blanchard venu à 18 ans, les Italiens Aldo Novarèse et Cesare Maletto, éditeur, les Belges Michel Olyff du groupe Cobra, Fernand Baudin



TRES NALES DE LURE

Estienne des arts et industries graphiques



Ci-dessus : le groupe des participants.

À gauche : Stéphane Kossman habille l'escalier du village, en 2004. Photo Rencontres de Lure

À droite : « La Chancellerie » en 1975 par le graphiste et affichiste belge Lucien De Roeck (1915-2002).

et De Roeck, l'Anglais John Dreyfus ; l'historien René Ponot, Ladislav Mandel, puis Christian Delorme, Yves Perrousseaux, et bien d'autres...

Tous ceux qui ont eu un rôle dans la création de caractères ou de livres sont passés par Lurs : José Mendoza, Alessandrini, Roger Excoffon, Paul Gabor, Albert Hollenstein, Adrian Frutiger, Marcel Jacno, Massin, Mediavilla, José Mendoza, Albert Plécy, Herman Zapf, Peter Knapp ou bien des éditeurs tels que François Richaudeau, Hubert Nyssen, ou Claude Tchou.

Ils viendront et reviendront évoquer les mutations de leurs activités dans le contexte de l'apparition de la photocomposition et la naissance des médias audiovisuels, rejoints par des créateurs de tous domaines : Alexeïeff, François Cheng, Jean Dieuzaide, Jean Guilton, Ionesco, Henri Laborit, Chris Marker, Georges Mathieu, Janine Niepce, Savignac, Pierre Schaeffer, Vasarely...

Vox et ses amis perçoivent à la fois la permanence de l'expression graphique et la mort de Gutenberg. C'est à Lurs qu'ils mettent au point la classification des caractères nommée Vox-ATypI.

L'Association Typographique Internationale a été créée par Charles Peignot en 1957. Les critères d'évaluation de lisibilité sont formulés et réajustés sans cesse, parallèlement aux débats sur l'évangélisation des robots...

Dès les années 1970, Gérard Blanchard, graphiste, mais surtout remarquable chercheur, fait le constat de la naissance multiforme d'une expression « typo-audio-scripto-visuelle ». Jusqu'à son décès en 1998, ses réflexions et son approche pluridisciplinaire vont accompagner l'évolution de l'association et son ouverture aux nouvelles technologies et pratiques professionnelles. Son enthousiasme et le foisonnement de ses interventions, soutenues par le président Marc Combier, ont marqué une génération de Lursiens. ●

☛ En juillet 1983 l'association adopte son nom actuel « Rencontres internationales de Lure ». La naissance de l'informatique, puis l'ouverture d'internet transforment profondément les métiers de la création graphique.

Sous l'impulsion de Dominique Monod, épouse de Flavien et belle-fille de Vox, réinstallée au village de Lurs, un Chemin des écritures, conçu par Sterenn Heudiard et Thierry Gouttenègre, marque une nouvelle empreinte discrète des Rencontres dans le village.

Ces dernières années ont vu passer Albert Botton, Michel Melot, Hector Obalk, Jean-François Porchez, Etienne Robial, Alice Savoie, Pierre Di Scullo, Ahn Sang Soo, Summer Stone, Jean Widmer, Catherine Zask, etc.

Un esprit de compagnonnage demeure dans ce lieu où l'on parle « métier », ouvert à toutes les générations, aux étudiants et aux curieux de la chose graphique.

Alors que les pionniers disparaissent dans les années 2000, Peter Knapp revient participer activement et assure le relais avec Evelyn Audureau, Michel Balmont, Henri Mérou et quelques autres. Nicolas Taffin renouvelle l'approche philosophique, ouvre les champs de réflexions et les veilles technologiques. L'Association, toujours composée de bénévoles, met en place des partenariats avec les écoles et institutions enseignant le graphisme et la communication.

Favoriser l'expression directe, partager savoir-faire et idées, restent la base de l'esprit de Lure.

Adeline Goyet, actuellement présidente, secondée par Franck Adebaiye, Marie-Astrid Bailly-Maitren, Sandra Chamaret, Laure Dubuc, Anne Delfaut, Olivier Nineuil, Patrick Paleta, Jean-Baptiste Levée et bien d'autres apportent une nouvelle dynamique, rajeunie et féminisée.

Une session annuelle.

Pour les participants, la semaine lursienne est une sorte de Noël d'été, un souffle de renaissance dans une vie professionnelle généralement très solitaire.

Le rituel « coup de bleu » au bout de la promenade des évêques marque les retrouvailles des Lursiens et inaugure le début de la semaine. Elle se clôture, après un programme très soutenu de conférences, par un « coup de blues ».

Sur la terrasse de la Chancellerie de Lurs, le groupe inspire et propose des pistes pour le thème à traiter l'année suivante. Une sorte de semailles de réflexions avant la récolte espérée des confrontations.

Pour conc-lure

Voici donc succinctement évoquées les trois raisons qui motivent les migrants de Lure : le paysage, les amis, les thèmes traités...

Au cours de l'année, l'association organise à Paris des rendez-vous, des puces typo, diffuse *La lettre*, édite la revue *Après-Avant*, propose des visites, etc. ■

“ En France, parce que nous sommes de purs produits catholiques d'idéalisme judéo-chrétien, nous avons tendance à essentialiser, au contraire des anglo-saxons qui, eux, issus d'une tradition protestante plus rationaliste, sont pragmatiques, concrets et rarement idéologiques. » Michel Onfray

En Suisse, avec ses 4 langues, les livres et les magazines ont de petits tirages qui comportent souvent 2, 3 ou 4 traductions. Le même texte, en français, en allemand, en italien n'a pas la même longueur une fois traduit.

Beaucoup de formulaires officiels sont composés, sur la même feuille, en plusieurs langues. Et cela pose une difficulté formelle au typographe puisqu'il faut créer clarté et lisibilité pour des textes de longueurs variées dans une surface au format imposé.

Après la guerre, les écoles d'art appliqué ont consacré beaucoup de temps à un apprentissage extrêmement discipliné de la typographie. Les graphistes, les photographes, et même les décorateurs étudièrent sur les mêmes bases que les typographes, et pas seulement en théorie. Tous firent de la composition avec des caractères en plomb. Dessiner un caractère était un exercice obligatoire, jugé à mi-parcours des études par Armin Hoffmann à Bâle et par Walter Käch à Zurich. Il était donc normal qu'à la sortie des écoles d'art appliqué suisses la typographie occupe une place importante dans leurs dossiers.

Partir à l'étranger pour finir ses études est une tradition suisse. Je me suis donc retrouvé à Paris en 1952, avec mon dossier face à Garamond, Jean Colin, Maximilien Vox, Paul Marquet et l'atelier Tolmer. Les réactions de ces stars de l'époque ont été positives et encourageantes, sauf pour la partie typo, qu'ils jugeaient trop construite, trop pensée, trop froide.

Malgré mon jeune âge j'ai osé leur dire que la leur datait d'avant-guerre et qu'il manquait des caractères linéaires dans leurs projets. Trente ans plus tard, Adrian Frutiger écrit dans son livre : « les Français appelaient ce style *la typo suisse* pour le meilleur et pour le pire ». Aux Rencontres de Lure, il y avait des joutes verbales à ce propos, entre les Français et les Suisses. Mais Paul Marquet, responsable du code lettré des Galeries Lafayette fut séduit par la typo claire et lisible. Il me confia une grande partie des recherches graphiques dans un style moderne. Au début des années 50 Paul Marquet dirigeait un atelier de « peintres en lettres » avec trente employés qui travaillaient de la taille d'affiche à la plus petite des étiquettes de prix, peintes à la main.

LECTEURS FRANÇAIS, LECTEURS ANGLÔ-SAXONS

Par **Peter Knapp**, photographe, graphiste, peintre, cinéaste,
directeur artistique du magazine *Elle* de 1959 à 1966 et de 1974 à 1978

LOIS
DU
LABYRINTHE
PAR RAYMOND
GRANDJEAN

AU CONGO J'AI VU DANSER
KWAIBU
SUZANNE LILAR

DIRE ET VOIR CHEZ
RAYMOND ROUSSEL

MICHEL FOUCAULT

BONHEUR
DE
L'EXPRESSION
ROBERT BRECHON

Pour des raisons de vitesse d'exécution ce lettrage était un peu mou et Paul Marquet développa un caractère calligraphique fait au pinceau avec des contrastes frappants entre les gras et les déliés, mêlant capitales et minuscules, dans un genre « anglais », moderne et frais.

Jean Adnet, administrateur des Galeries Lafayette, était séduit par ce renouvellement et nous aussi, les jeunes graphistes, pour qui les Galeries Lafayette étaient une vitrine très à la mode et très regardée à l'époque. Albert Hollenstein, typographe créatif, venait d'ouvrir un atelier de composition à Paris. Adrien Frutiger ex-prof de typo à Zurich dessinait le caractère « Univers » pour Deberny et Peignot. Jean Widmer, après avoir créé des affiches très remarquées pour le Musée des Arts déco, enseignait aux Arts Décoratifs. Ces Suisses introduisirent leurs connaissances typographiques dans diverses disciplines et ce qui était scandaleux dans les années 50 devint un modèle accepté, reconnu puis enseigné.

Hélène Lazareff, créatrice du journal *ELLE* avait passé le temps de la guerre à New York en travaillant pour la presse et pour des magazines américains. Elle avait une préférence pour la typographie anglo-saxonne par rapport à la typographie latine, ou « humaniste », comme disaient les Compagnons de Lure. C'est, je

pense, la raison pour laquelle elle m'a appelé à la direction artistique du journal, en 1960.

Mes premières expériences dans la presse avec des textes longs se sont assez mal passées.

Mes choix typographiques, trop suisses, des colonnes et des caractères, trop rigoureux, m'ont attiré des critiques très dures de la part de Pierre Lazareff, mari d'Hélène et éditeur du groupe de presse Hachette. Mais il m'a aussi donné la clef : il disait que l'anglo-saxon est un lecteur attentif qui va au bout des textes, et que le Français, voulant être au courant de tout, a tendance à lire en diagonale. Il a besoin d'intertitres, de lettrines pour rentrer dans la lecture.

Sa critique m'a libéré et me voilà reparti avec pinceaux, pochoirs et tampons de caoutchouc, pour animer la lecture, tout en gardant toujours cette discipline pour la lisibilité, le choix des caractères, la largeur des colonnes, le nombre de signes par lignes, les marges, etc.

Encore aujourd'hui, cinquante ans plus tard, la lisibilité reste mon souci principal dans les projets typographiques ; et, pour moi, créer des éléments graphiques pour rentrer dans la lecture me semble un travail créatif et ludique. ■

L'ART DE LA PERTINENCE

Entretien avec **Jean-Baptiste Levée**, créateur de caractères, représentant de la France à l'ATypl (Association Typographique Internationale)

Sabine Millecamps : Quelle est la part de la longue histoire de la typographie dans ton travail de création ?

Jean-Baptiste Levée : En 2014, on dessine des caractères pour qu'ils s'inscrivent dans un environnement graphique actuel. Faire de la typo patrimoniale, au sens vraiment historique du terme, n'a pas d'intérêt sauf si elle est transposée consciemment dans un contexte contemporain et que l'on rebondit sur l'histoire pour produire de nouvelles formes, non pas pour regarder en arrière. La dimension historique et documentaire est indispensable, elle permet d'éviter la recopie servile, le plagiat par méconnaissance et d'enrichir ses références visuelles, son vocabulaire de formes. Elle a une part importante dans mes projets, mais c'est d'abord une exigence personnelle. On ne me la demande pas.

S. M. : Comment s'élabore l'adéquation entre la commande et le résultat ?

J.-B. L. : Quand un projet se présente, la première étape est d'essayer de décourager le client de commanditer un caractère, pour tester sa motivation : les projets de création de caractères sont longs et coûteux, très techniques ; si le client est juste tiède et à peine enthousiaste, ça ne sert à rien. C'est également obligatoire pour être sûr que sa demande ne peut pas être résolue par des caractères déjà existants, sinon ce serait une espèce de business cynique qui consiste à vendre du sable à des Bédouins, et cela ne m'intéresse pas.

Il est primordial d'avoir des interlocuteurs qui comprennent l'intérêt, le rôle de la typo, mais qui en plus sont capables de vous cravacher, de donner des contraintes, de poser des délais. La typographie souffre de l'inefficacité parce qu'elle est très chronophage : il faut passer 90 % de son temps au développement pour les 10 % excitants de création !

À chaque fois la qualité de la réponse, si elle est présente, n'est qu'un reflet de la qualité de la collaboration.

L'Orchestre de Paris, par exemple, voulait un caractère moderne, parisien, et musical ; ça a fait « tilt » dans la première demi-heure de la première réunion.

Pour une identité de marque dans le domaine de la culture, il faut proposer un système qui fonctionne en édition papier, en publicité, et sur le web, etc. On a travaillé d'arrache-pied pendant tout un semestre pour produire une famille de 45 styles qui nous semblait être la palette d'outils dont avait réellement besoin l'Orchestre de Paris. Je dis « on » parce que c'est impossible à faire tout seul : j'ai fait les premières esquisses qui posaient les clés de voûte et les contreforts de la famille, puis j'ai travaillé avec Yoann Minet, Mathieu Réguer, Laurent Bourcellier, plus Roxane Gataud

qui a redessiné, pour l'amour de l'art, les ornements de Fournier ! « Il y a plus de bons graphistes que de bons clients » comme le disait Paul Rand. Il y a un vrai manque de formation à la commande qui devrait être enseignée dans les écoles de commerce, et toutes celles qui forment les futurs commanditaires des designers.

Le CNAP vient de sortir le *Guide de la commande en design graphique*, il faut que ce livre soit diffusé et lu parce que le problème est aussi au niveau de la qualité de la commande.



S. M. : Comment se structure la communauté du graphisme ?

J.-B. L. : Il y a 50 ans, on avait l'ATypl, les Rencontres de Lure, qui étaient, comme elles le sont toujours maintenant, un réservoir de réflexion. Aujourd'hui il manque un vrai syndicat fort, puissant, qui soutienne les intérêts des designers indépendants pour des choses très pragmatiques comme l'accès à la Sécurité sociale, le droit à la retraite, une fiscalité spécifique et défende aussi le fait que le design soit une activité professionnelle économiquement viable. Après 5, 6, 7 ans d'études, il n'est pas normal d'avoir à quémander pour participer à un appel d'offres qui va demander une semaine de travail pour 300 euros de rémunération.

Les écoles entretiennent le fantasme de la commande culturelle, c'est un comportement dangereux : ça correspond à une infime fraction des images produites en France, on se focalise là-dessus parce que c'est une forme flatteuse. Les étudiants sortent des écoles et se cassent les dents parce qu'ils se rendent compte qu'il n'y a pas tant de théâtres que ça, que les budgets sont limités et



Orchestre de Paris
Orchestre de Paris
Orchestre de Paris



Ci-dessus : mise en application de la police de caractère « Fournier ODP » (comme Orchestre de Paris) créée tout particulièrement pour l'Orchestre de Paris par Jean-Baptiste Levée. Son nom est inspiré du graveur et fondateur de caractères Pierre-Simon Fournier, dit « Le Jeune » (1712-1768), connu pour ses fontes musicales. Identité visuelle et conception FutureBrand Paris. Photo DR

À gauche : création pour la compagnie aérienne Air Inuit, qui dessert le Grand nord canadien, de « l'Air Inuit Sans », typographie exclusive destinée à la composition des textes en langues latines (anglais, français) et inuktitut. Photo DR

liés à des contraintes parfois bizarres, et là, il devient compliqué de faire un travail de qualité.

Il faut aller là où le design n'est pas présent notamment dans certains milieux industriels.

Quand on travaille pour des fabricants de compteurs de taxis ou des décodeurs de TV satellite, on touche un public de manière invisible mais bien plus vaste. Pourtant, il faut du courage pour aller trouver ces clients moins attrayants!

Il y a de nombreux dessinateurs de caractères, ça s'enseigne en un an ou deux; mais très peu de créateurs de caractères. Frank Jalleau disait pendant mes études « Il faut dix ans pour être type designer ». Effectivement...

S. M. : *Quels noms aimerais-tu sortir de l'ombre ?*

J.-B. L. : Il y a ceux qui resteront encore un bon moment dans l'ombre comme Maître Constantin qui a gravé des caractères attribués à Garamont. Le travail autour de Fournier a permis

d'exhumer ce qu'avaient fait Joseph Gillé et Gando au XVIII^e. On peut aussi parler de tous ces graveurs anonymes de la fin du XIX^e et début XX^e, ceux qui ont fait les premiers elzévirs dans les fonderies françaises, le travail de la fonderie Mayeur, de la fonderie Turlot, de la fonderie Renault, elles ont publié des caractères qui ne seront jamais signés et qui n'ont pas encore fait l'objet d'études aussi bien documentées que les fonderies du XX^e siècle. Aux Pays-Bas, outre le rayonnement de Fleischman, Dirk et Bartholomeus Voskens firent de très beaux romains qui attendent d'être redécouverts. ■

Sabine Millecamps, novembre 2014

Production Type : www.productiontype.com

Jean-Baptiste Levée : www.jblt.co/v2

Formé à l'École Estienne pendant quatre années, j'ai eu la chance d'avoir pour professeur André Barre, graveur de timbres notamment, spécialiste de perspective curviligne avec son ami Albert Flocon et issu d'une longue lignée de Graveurs généraux de la Monnaie de Paris.

À la sortie de cette école j'ai pu mettre en œuvre mes connaissances et mon savoir-faire chez Jacques Hilarion dans l'atelier duquel les objets les plus divers, artisanaux ou industriels étaient fabriqués ou venaient s'enrichir d'une marque ou plus précisément d'une gravure. Je m'occupais essentiellement de la partie manuelle de la gravure.

À ma sortie de l'école, en 1969, je n'ai pas échappé à cette mode du retour à la nature qui a fait une des particularités de cette époque. Là ce sont diverses activités et surtout une expérience dans le bâtiment en tant que chef d'entreprise qui m'ont décidé à revenir à mes premières amours : la gravure (également sur les conseils de mon ami de promotion d'Estienne Daniel Gédalge). Mais nécessité faisant loi, le retour vers le grand centre qu'est Paris s'est effectué quelques années plus tard où pour faire vivre une famille, un certain volume de travail semblait indispensable. Quelques temps de gravure avec un ami artisan puis c'est l'entrée au Cabinet des Poinçons de l'Imprimerie nationale sur la recommandation de Jean-Pierre Réthoré, graveur à la Monnaie de Paris. C'est là qu'avec Jacques Camus et Michel Portron j'ai découvert et appris la gravure du Poinçon typographique avec l'énorme chance de disposer de la collection de poinçons typographiques latins et orientaux classée Monument Historique. La proximité de la bibliothèque de plus de trente mille volumes a complété mes connaissances du Livre, de son histoire et de ses techniques. Le bibliothécaire et ami Paul-Marie Grinevald a su par les nombreux échanges journaliers que nous avons pu avoir pendant vingt ans me transmettre ou plutôt renforcer ce goût du livre et de la connaissance que j'avais déjà.

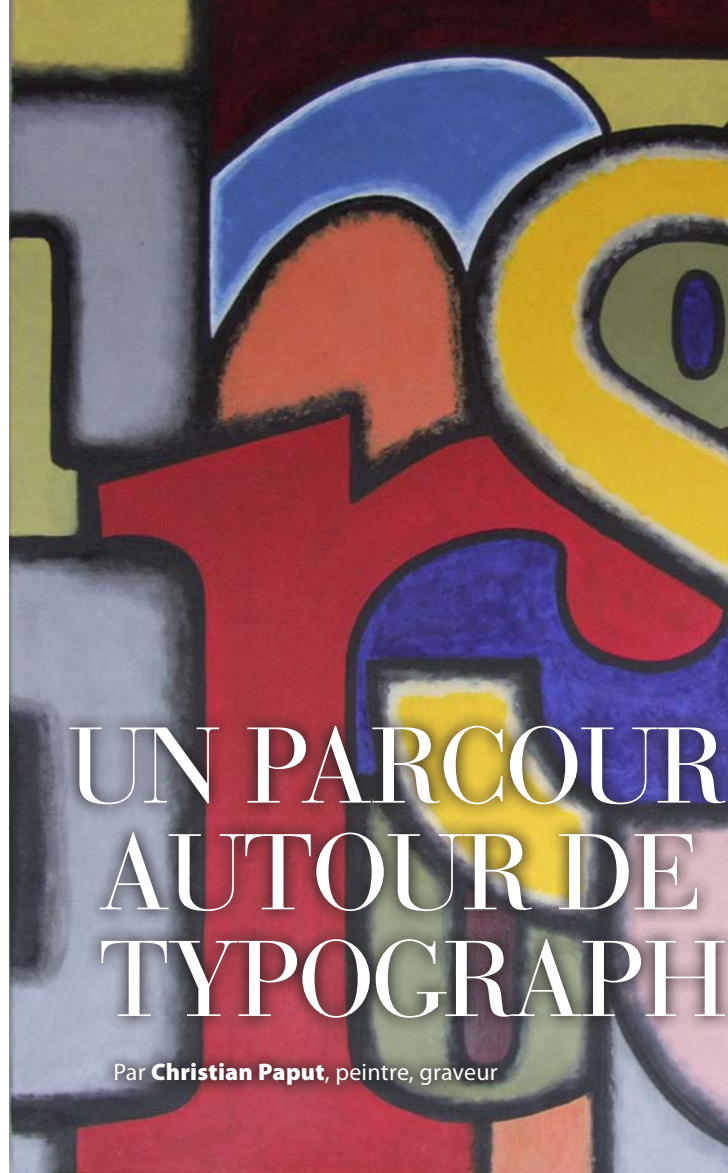
Au fil des années, alerté par des établissements fermés ou en instance de fermeture, j'ai pu récupérer, avec le concours de l'administration de l'Imprimerie nationale, un grand nombre de pièces gravées, bois, clichés, fers à dorer, toutes en relation avec la typographie. La collection du Cabinet des poinçons comprenait 300 000 éléments gravés classés Monuments Historiques en 1946 et j'ai fait classer 200 000 pièces complémentaires en 1994.

J'ai pu travailler sur et autour de cette collection pendant vingt-trois ans. Puis, le changement de statuts, la vente des locaux parisiens de l'Imprimerie nationale, le déménagement dans des locaux provisoires et un dispositif financier en direction des salariés de l'IN m'ont décidé à quitter Paris.

En haut : Christian Paput, Sans titre, peinture sur toile.

Au centre : poinçons typographiques gravés au sein du Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale. Photo DR

À droite : affiche de Jean-Claude Dorléans à partir de photographies de sculptures de Christian Paput.



UN PARCOUR AUTOUR DE TYPOGRAPHIE

Par **Christian Paput**, peintre, graveur

De retour en province, après installation de mon atelier personnel, je grave, peins, sculpte et expose mon travail dans divers lieux proches de ma résidence depuis ces dix dernières années.

La gravure du poinçon typographique est extrêmement exigeante et réclame une attention, une précision et une concentration maximales. Son exercice ne se conçoit qu'avec toute la chaîne de fabrication jusqu'à la fonte des caractères. C'est pourquoi aujourd'hui, outre quelques poinçons qui sont en cours de finalisation, ce sont d'autres activités qui retiennent principalement mon attention.

Mes estampes issues de gravures sur bois sont des interprétations de sujets utilisant la lettre écrite ou typographiée, latine ou orientale. Ce sont les formes de cette plus petite unité signifiante du texte que j'assemble, que je groupe, que je transforme, pour parvenir à des œuvres qui, si elles semblent s'éloigner de la préoccupation purement typographique, comportent néanmoins toutes les caractéristiques de l'imprimé au plomb traditionnel. Ces lettres à l'endroit ou à l'envers, verticales ou couchées, forgées par l'habitude de la pratique gravée ou typographiée, de la lecture dans un sens ou dans l'autre, portent en elles les cultures pour lesquelles elles ont été créées.

Elles sont statiques par essence à travers la gravure, et les recouvrements de surfaces sont rares. Au contraire, elles laissent percevoir un espace que certains diront de repérage aléatoire mais que pour ma part, j'appellerai espace vibratoire.

Les graphismes produits s'inspirent des typographies au plomb avec les contours incertains de l'impression, du fouflage, de l'épaisseur de l'encre. Là réside une part de la spécificité de l'impression



absentes de la typographie textuelle, sont bien présentes dès les débuts de l'imprimerie à partir du xv^e siècle, dans les lettrines de début de texte ou plus tard dans des essais d'impression de textes en quatre couleurs comme au xviii^e siècle avec le livre des saisons par exemple. (*Le livre de quatre couleurs, Aux quatre éléments de l'Imprimerie des quatre saisons, 4444, Louis-Antoine Caraccioli*). La pratique de la peinture me permet, tout en restant fidèle à mon expression, des libertés que mon type de gravure ne me permet pas. Ce sont de nouveaux territoires que j'explore, comme la sculpture qui matérialise un peu plus la lettre et met en évidence la troisième dimension, présente aussi bien sur le poinçon typographique gravé (véritable sculpture), qu'à travers le papier foulé par le plomb. Avec la peinture, l'estampe, ou la sculpture, la dimension des lettres n'est plus en relation avec les forces de corps de la typographie traditionnelle et cette expérience élargit mon champ d'investigations. Les lettres ou éléments de lettres ne sont plus destinés à construire le sens des mots mais à habiter une surface graphique ou un volume. ■



Mon implication dans la vie publique et artistique de mon département comme Président des Amis du Musée Muséum départemental des

Hautes-Alpes, avec l'organisation et la participation à des expositions ou à des conférences, se poursuit également dans ma ville de résidence, Tallard (Hautes-Alpes), où j'ai pris la responsabilité de la Culture et du Patrimoine, avec notamment l'organisation d'expositions d'art contemporain et de reliure.

Par ailleurs je participe avec « Forcalquier des Livres » et en alternance à la « Fête du Livre » ou à la « Fête du Livre d'artiste », selon les années, soit aux expositions soit par des conférences. Cette association organise depuis 1995 des événements autour du livre et de tout ce qui s'y rapporte, dont la typographie bien entendu, avec des invités venus du monde entier.

Ces fêtes sont l'occasion d'explorer tout ce qui touche, de près ou de loin, au livre, élargissant le propos à des plasticiens, des comédiens, des musiciens, des artisans du livre, lesquels ne sont pas moins concernés par le livre que les auteurs, les éditeurs ou les libraires.

En 2009 j'ai pu dans ce cadre participer au premier concours de livres d'artistes sur le thème « Des livres et leurs mystères ».

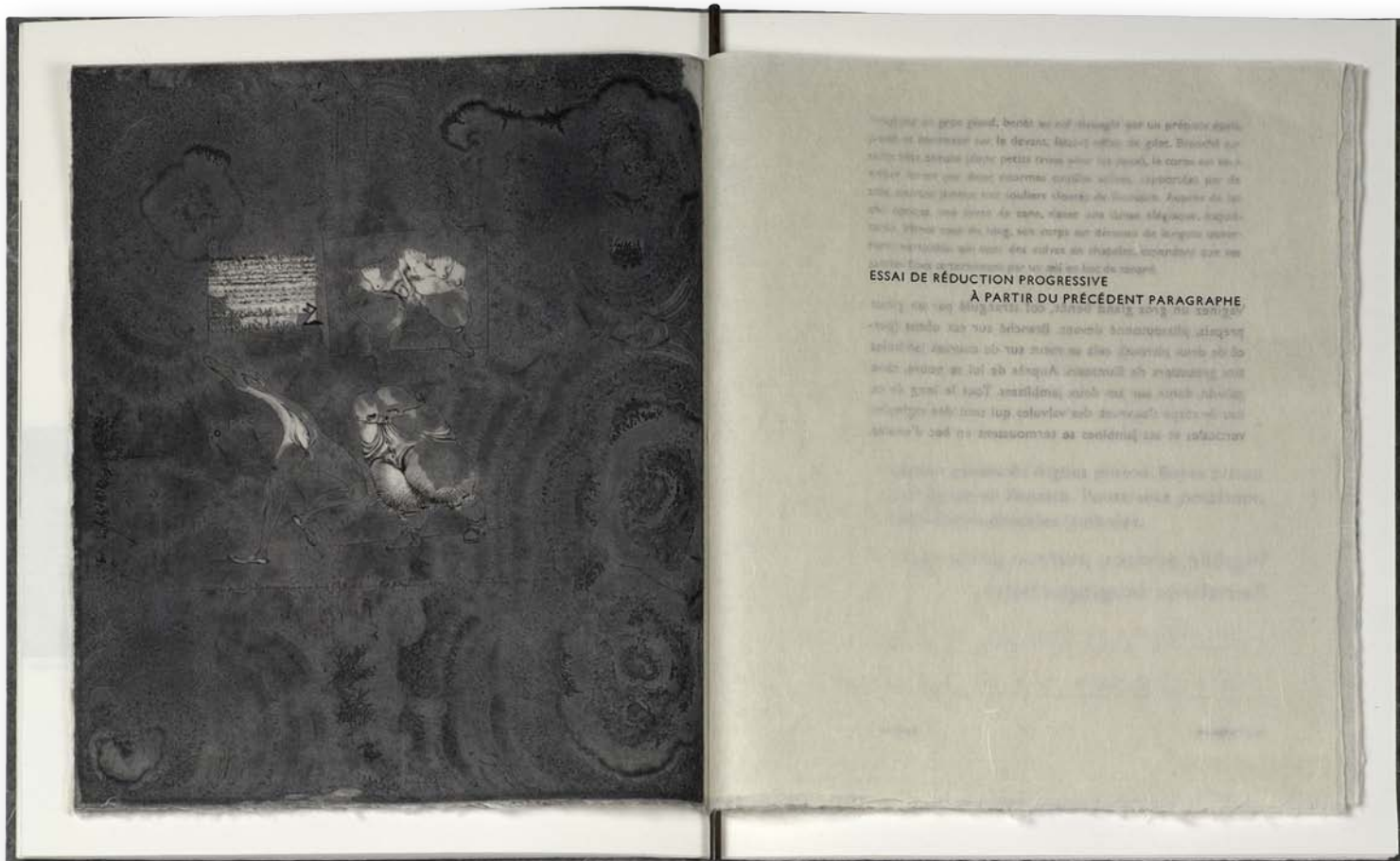


au plomb et c'est pour mettre cette caractéristique en vedette que ces gravures sont produites avec ces particularités.

Dans mon utilisation de la lettre comme matière d'expression, il y a le respect du signe, de la langue et de la typographie qui les exprime.

Comment ne pas considérer primordial, l'imprimerie et la création des caractères, « l'art qui contient tous les autres » selon les termes de la commission Jaugeon sous l'égide de l'Académie des Sciences créée par Colbert, ou encore avec Jean Cocteau : « Saluez donc, depuis l'écrivain jusqu'au dernier typographe, les intermédiaires entre vous et la foule. Admirez cet essaim dans la ruche où l'encre s'active, s'apprête à nourrir le monde, comme un miel noir ».

Noir de l'imprimé ancien ? Il faut se souvenir que l'imprimerie de textes a produit également en couleurs. Celles-ci, que l'on dit



Lydia Harambourg : Pour introduire votre parcours professionnel, quelle a été votre rencontre avec la typographie ?

Pierre Waluzinski : J'ai été formé à l'École Estienne et au Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale. En réalité, je suis arrivé à la typographie par la gravure. Lorsque j'étais étudiant à Estienne, il y a une quinzaine d'années, j'avais ce projet éditorial de « mettre en scène » des correspondances de Poilus. J'ai choisi alors de ne pas m'encombrer d'illustrations anecdotiques et de me concentrer uniquement sur les lettres en tant que telles. C'est là que la typographie s'est imposée à moi. Pour ne pas faire de faux-pas dans l'utilisation des caractères, je me suis documenté sur l'histoire des caractères typographiques, leurs dessins, leurs sens, leurs connotations, leurs usages... C'est un monde en soi, tout est parti de là. Les professeurs d'Estienne, eux-mêmes des passionnés, et le superbe fond historique de la bibliothèque de l'école ont été d'une aide précieuse, évidemment. Par ailleurs, Estienne conserve un atelier de composition au plomb auquel les étudiants, selon leur formation, ont accès.

Puis, il y a eu la rencontre avec Christian Paptut, graveur au Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale. Il était dans mon jury de fin d'étude, et m'a contacté, quelques mois plus tard, lorsqu'il cherchait un élève pour transmettre son savoir. Ces trois années furent passionnantes, le Cabinet des poinçons est un patrimoine unique au monde, c'est un peu le Graal des typographes. Ce sont 500 000 pièces classées Monuments historiques, et là-dedans 230 000 poinçons typographiques dont les plus anciens remontent à la première moitié du xv^e siècle. C'est inestimable dans le sens où ces pièces originales ont servi à modeler la pensée du monde occidental moderne. Malheureusement, l'importance fondamentale de ces collections est largement sous-estimée.

Pendant cette période, je récupérais du matériel d'imprimerie : presses, casses, rangs, lingotiers, marbres, etc. Au fil du temps, je me suis constitué un petit atelier, sur le modèle de celui que j'avais connu à Estienne. Taille-douce, lithographie, typographie :

Ci-dessus : *Séquelle*, texte de Jean Tardieu, gravures en taille douce de Petr Herel, ouvrage élaboré et imprimé au sein de La Zone Opaque pour La Librairie Nicaise, Prix de Bibliophilie Jean Lurçat - Académie des Beaux-Arts 2009. Photo DR

je voulais être autonome avec les trois principes d'impressions traditionnels, le creux, le plat et le relief. Là, j'ai « commis » quelques éditions confidentielles avant de me rendre compte de la vanité d'une telle entreprise : j'ai senti qu'être éditeur ne s'improvisait pas. Aujourd'hui, avec mon expérience à la tête de la librairie Nicaise, c'est devenu très clair !

Devenir marchand m'a permis de réaliser pleinement les enjeux d'un projet éditorial, au-delà du bel objet et de la belle typographie. Le soin apporté à la conception d'un livre décuple le plaisir et son potentiel succès bien sûr, mais l'édition relève d'une alchimie bien plus complexe à maîtriser.

L. H. : Pouvez-vous développer la passion qui vous anime dans votre métier ?

P. W. : C'est être un passeur. Faire le lien entre un objet et un amateur, construire ou mettre à jour cette relation, c'est ce qui m'intéresse. Et puis faire du commerce avec des objets d'art et de littérature, cela revient à être entouré au quotidien de livres, de manuscrits ou de tableaux magnifiques, à les étudier, les faire « parler »... Qui ne trouverait pas cela passionnant ?

Dans un second temps, cela consiste aussi à faire correspondre un prix avec une idée, l'idée — ou le plaisir — qu'on se fait d'un beau livre ou d'un tableau. Cette articulation est délicate mais ancre une œuvre à dimension intellectuelle dans le monde « réel ». Je trouve cela essentiel et très excitant.

L. H. : Quelle est votre rapport à la typographie au quotidien ?

P. W. : Elle nous entoure ! Grâce à mon parcours, elle me parle peut-être simplement de manière plus « transparente ». Les

TYPOGRAPHIE, ÉDITION, LIBRAIRIE : UNE PASSION UNIQUE

Entretien avec **Pierre Walusinski**, directeur de la librairie Nicaise à Paris

erreurs me sautent aux yeux plus vite... et plus douloureusement aussi [rires]. Plus concrètement, la typographie et son usage — ce que l'on appelle communément le « graphisme » — sont un ingrédient primordial de la bibliophilie. Les éditions les plus prisées et les plus réussies sont rarement mal fichues de ce point de vue. On commence à savoir, dans le petit milieu de la librairie ancienne et moderne, et parmi les éditeurs de bibliophile, que j'ai quelques idées sur la question et on me sollicite régulièrement pour des conseils. C'est flatteur et valorisant, je le reconnais, mais c'est souvent une tâche ingrate qui consiste à énoncer tout ce qui ne va pas... Dans ces cas-là, je suis plutôt direct : il faut savoir entendre les critiques.

L.H. : Que pensez-vous de la manière dont le street art utilise la lettre ?

P. W. : Les graffeurs et tagueurs ont investi la lettre bien avant l'explosion du marché du *street art*. Ils la pratiquent au quotidien, souvent sans se poser trop de questions. Globalement je suis très enthousiaste sur leur manière de jouer avec. Ils savent inventer de nouvelles formes graphiques adaptées à leur technique, ils développent leurs propres codes. Ça marche et c'est très rafraichissant.

L. H. : Ressentez-vous son influence sur la bibliophilie ?

P. W. : Je dirais malheureusement non. Pour ma part, je suis très amateur de *street art*. J'ai montré des toiles de JonOne dès 2008, par exemple. Il y a une spontanéité, une innovation que ne se permet pas la bibliophilie, encore trop conventionnelle. Mais ce n'est pas la seule piste à explorer : la presse magazine, les mangas, le cinéma sont riches d'une culture graphique encore sous-employée dans la bibliophilie. Je regrette que ce soit si cloisonné, même s'il est parfois difficile de transposer ces pistes au livre d'artiste. Mais ça viendra, je m'y emploie en travaillant avec de jeunes éditeurs qui débroussaillent le paysage actuel, c'est stimulant et le public suit. La Zone Opaque par exemple, avec qui nous avons édité *Séquelle* en 2009, chez Nicaise. Récompensé par

le Prix de Bibliophilie Jean Lurçat - Académie des Beaux-Arts, l'ouvrage a eu beaucoup de succès et été épuisé rapidement. Il est introuvable aujourd'hui, mais on me le demande encore...

L. H. : Pouvez-vous développer votre idée de l'édition ?

P. W. : Il faut savoir ce que l'on veut dire, qu'est-ce qu'un nouveau livre va apporter, au regard de tous ceux qui existent déjà. Il faut qu'un livre soit un peu plus qu'un auteur et un artiste qui s'amuse ensemble. Et pour la forme, il ne s'agit pas nécessairement d'être original à tout prix. Mais on peut s'éloigner facilement des carcans traditionalistes en allant piocher dans tous les registres voisins, ceux que je vous ai cités par exemple. Il y a tellement de possibilités, ne serait-ce qu'en choisissant un papier : souple ou dur, léger ou épais, mat ou brillant, de Chine ou d'Allemagne, couleur crème, blanc ou grisé, et pourquoi pas en utiliser de deux sortes, etc. Cela peut aussi se résumer à quelques petites élégances de composition, c'est tout bête parfois. Et ne pas éliminer trop vite les possibilités des outils contemporains. Qu'ils soient faits au plomb ou en photocopie, c'est égal. L'important est de faire des livres d'aujourd'hui, qui parlent d'aujourd'hui, pas d'hier.

L. H. : En conclusion, quel regard portez-vous sur ce métier ?

P. W. : C'est un métier au croisement de beaucoup d'autres. Vous faites sans cesse de nouvelles rencontres : votre équipe, vos fournisseurs, vos clients sont des gens cultivés avec chacun leur manière d'appréhender leur partie. Moi je fais la synthèse : j'écoute, je mélange et je secoue bien fort [rires]. C'est un métier riche de possibles et les rencontres en renouvellent l'intérêt tous les jours, ou presque.

Lydia Harambourg, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

CHRISTIAN DELORME

De la création de logos à la tapisserie d'Aubusson, avec Jean Lurçat

Par **Catherine Giraud**, documentaliste à la Cité de la Tapisserie et de l'Art tissé, Aubusson

En 2005, à Aubusson, le musée de la Tapisserie a reçu de Christian Delorme (1928-2010), graphiste de son métier, un fonds d'archives¹. Ce don, que la profession du donateur ne laissait pas a priori prévoir, a été facilité d'une part par l'existence d'amicales relations entre Christian Delorme et le peintre et créateur de tapisseries Yves Millecamps, et d'autre part par une succession de plusieurs événements, amenés par le jeu du hasard. En effet, et nous l'ignorions alors, Christian Delorme avait déjà été en contact avec notre musée vingt-cinq ans auparavant, lors de la construction du centre culturel et artistique Jean-Lurçat (qui devait comprendre une scène de spectacles et le musée de la tapisserie). En 1980, l'équipe en charge du projet avait choisi Christian Delorme, dont elle connaissait le travail sur les logos d'entreprise et sur une signalétique liée à l'action culturelle, pour la réalisation de l'image de la marque graphique du centre. Il était convenu, bien naturellement, que cette image serait à chercher dans l'œuvre de Lurçat, dessin ou tapisserie. Pour se documenter, et sur le conseil de Madame Lurçat, le graphiste était allé voir une exposition, « Tapisserie et Poésie », à Sainte-Geneviève-des-Bois (Essonne). Là, s'il n'avait pas trouvé l'inspiration pour sa commande du logo d'Aubusson, il avait été frappé par la présence de poèmes dans les tapisseries de Lurçat exposées. Or, Christian Delorme était aussi un passionné de typographie, et il avait aperçu tout de suite dans ces tissages de Lurçat une riche matière à explorer, sur un plan purement technique de l'étude des lettres, d'abord dessinées sur le carton de tapisserie, puis tissées dans l'atelier. Une partie des résultats de ce travail sur Lurçat a paru en 1982, dans un article publié à l'occasion des Rencontres internationales de Lure² et titré *Jean Lurçat : Capitales de basse lice*. Avant de revenir sur les recherches de Christian Delorme, il est peut-être nécessaire de présenter ces tapisseries où Lurçat intercale des mots parmi ses soleils et son bestiaire.

Tout d'abord, cette tendance de Lurçat à animer les fonds unis (rouges, noirs, jaunes...) de ses compositions par des extraits de poèmes est née d'un goût personnel mais aussi sans doute de ses réflexions sur l'art de la tapisserie, qui l'ont amené à examiner les tapisseries médiévales. Il a remarqué dans certaines (*La Légende de saint Etienne, La Tenture de Beaune, L'Histoire de Clovis...*)³ des phrases entières en longs phylactères, ou bien des lettres répétées en semis, qui participent à l'ornementation d'ensemble. Lui-même

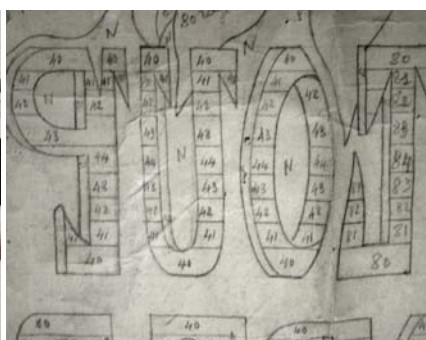
habitué à la lecture de poèmes, et à la fréquentation des poètes de son temps, il sait qu'ils « ont tantôt une voix cristalline comme celle des ruisselets sous les mousses, tantôt leurs mots portent loin comme le tonnerre des torrents »⁴, et il charge de plus en plus souvent ses tapisseries de ces chants, exaltant un motif en lui-même banal (insecte, cercle, arbre...) par le poids de références littéraires ou plus largement culturelles, qu'il sait connues des collectionneurs de ses œuvres. Le rythme même du vers lu, sa gaieté ou au contraire sa gravité, ajoutent à l'aspect simplement visuel de la tapisserie la vibration d'une pensée partagée.



Dans les premiers tissages, avant 1940, aux Gobelins ou à Aubusson, le recours à l'écriture n'apparaît pas (sauf parfois dans un titre tissé, et alors cantonné dans une réserve en bordure). Pendant et après la guerre, l'artiste commence à faire entrer la poésie en plein milieu de ses tapisseries ; c'est une poésie toute neuve, résistante et combative ; les vers d'Aragon, d'Eluard, de Desnos... y sont transcrits en « bas de casse » ou minuscules. Plus tard, Lurçat puise dans toute la poésie française, là où la poésie redevient intemporelle, et consent « à épouser familièrement le monde »⁵ ; sur le carton de tapisserie, les vers sont, le plus souvent, transcrits en « haut de casse », ou capitales, avec maintenant un graphisme spécialement mis au point par Lurçat. *Il sera là, Hommage aux morts de la Résistance et de la Déportation, Le Jardin du Poète...* montrent ce même type de caractères. Parmi les illustrations de cet article, les capitales sont visibles dans *Faute de Loup* et dans *Le Conscrit des 100 Villages*, tandis que *Ballade de Charles d'Orléans* est ornée de lettres minuscules cursives (attachées), et *Oiseau de toutes les couleurs* en minuscules d'imprimerie, mais aux allures de capitales car toutes alignées sur le format des plus hautes lettres.

Christian Delorme remarque d'abord que Lurçat ne sépare pas les mots, c'est le lecteur qui lui-même doit chercher la coupure

au bon endroit. De même, un mot en fin de ligne peut être coupé après un seul caractère, sans respect pour la notion de syllabe (exemple d/evore, ou d/es dans *Faute de Loup*). Ce à quoi Lurçat obéit, c'est à l'espace (sur une ligne, ou dans un cadre) et à l'alignement du « bloc » de texte par rapport au fond (verticalement par exemple). Il est intéressant d'examiner *Le Conscrit des 100 Villages* de ce point de vue ; entre la longueur variable des noms de villages et celle fixe de ses cadres, Lurçat y invente des astuces pour récupérer de la place : deux lettres placées l'une au-dessus de l'autre (le O et le L de « Volmerange », le L et le T de « Marimbault »...), une lettre placée à l'intérieur de l'autre (les deux L de Vologne), une lettre réduite en hauteur pour pouvoir caser son accent ou son point, une lettre placée en exposant (E et S dans « Les Vocables »), etc., cela parfois à la limite de la lisibilité. ◀



En haut, de gauche à droite :

Ballade de Charles d'Orléans (détail), 203 x 152 cm, 1946.

Oiseau de toutes les couleurs (détail), 155 x 250 cm, 1948.

Faute de Loup, carton et tapisserie (détail), 156 x 255 cm, 1947.

Ci-contre et ci-dessus, à gauche : Jean Lurçat, *Le Conscrit des 100 villages*, 198 x 278 cm, 1947.

Ci-dessus, à droite : *Faute de Loup* (détail), 156 x 255 cm, 1947.

Tapisseries réalisées par l'atelier Tabard, à Aubusson.

Collection de la Cité internationale de la Tapisserie et de

l'Art tissé, Aubusson. © Musée de La Tapisserie / Yves Millecamp.

☛ C'est l'utilisation des changements de couleurs de laine qui, tout en étant décorative, facilite le repérage du mot suivant (cf. *Oiseau de toutes les couleurs*). Dans *Faute de Loup*, le jaune, sur la première lettre de chaque mot, indique l'espace absent. Chaque caractère est tissé en plusieurs étages de couleurs, du foncé au clair, mais le changement de couleur ou de valeur se fait toujours à la même hauteur, ce qui crée des lignes horizontales directrices. Il découvre aussi avec beaucoup d'intérêt la technique du tissage, et en particulier cette difficulté pour le lissier d'obtenir un trait rectiligne ou une courbe, toujours plus ou moins « en escalier » par rapport au trait dessiné du carton⁶. Ce décalage est particulièrement visible dans le tissage compliqué d'une lettre. Il note la ressemblance avec le tracé obtenu par numérisation, irrégulier lui aussi de par son processus de fabrication, et compare le pixel de l'informatique au point du tissage. Mais ce qui lui semble le plus étonnant, c'est que les capitales de Lurçat semblent inédites ! Les empattements⁷ carrés à la base, triangulaires en haut, les formes souvent irrégulières, sont « hors catalogue », et Lurçat aurait donc inventé un nouveau caractère.

Cette étude de tapisseries de Lurçat a passionné Christian Delorme, et aussi ses amis des Rencontres de Lure, dont Gérard Blanchard, président de l'association. À notre connaissance, personne n'est allé aussi loin dans l'examen de cette écriture mise au point par un Lurçat arrivé à une bonne connaissance des possibilités offertes par le tissage, et qui en joue à la fois avec rigueur et liberté, comme autant d'instruments à sa disposition. Si l'artiste a attaché autant d'importance à la mise en place de ces textes dans ses tapisseries, ce n'est pas par unique souci de décoration, mais pour donner aux extraits choisis une identité et un poids, malgré l'espace réduit qu'ils occupent dans la composition. C'est que Lurçat poursuit un but, rappelé par un de ses amis poètes, Jean Marcenac : [...] « il a dû, avant tout, mettre l'accent sur la technique, au point que sa polémique a parfois paru se ramener à ce seul débat et fait oublier ce que lui-même enseigne et crie avec chacune de ses œuvres, que la tapisserie est un art de *contenu* »⁸. L'étude de Christian Delorme, qui porte sur un savoir-faire à la fois de calligraphe et de lissier, rejoint parfaitement cette citation. ■

(1) Le fonds donné par Christian Delorme est constitué de la documentation utilisée pour son travail sur Lurçat (correspondances, articles de presse, ouvrages sur Lurçat, la typographie, la télématique, la numérisation...) et surtout de 200 diapositives utilisées en diaporama et illustrant en détails ses recherches sur une « typographie tissée ».

(2) Les Rencontres internationales de Lure : voir pages 22 à 24.

(3) Jean Lurçat : *Le Travail dans la tapisserie du Moyen Age*, Genève, Paris, Ed. Pierre Cailler, 1947.

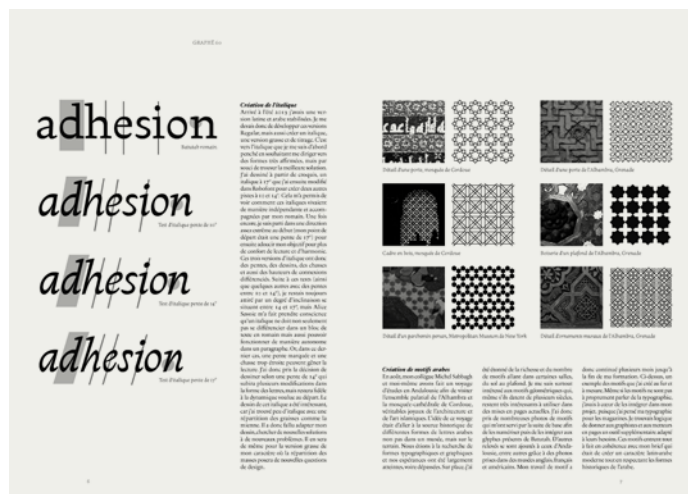
(4) Idem.

(5) Jean Lurçat dans *Poésie* 42, n° IV.

(6) Cf. photo du carton de *Faute de Loup*.

(7) Empattement : petit trait qui prolonge les extrémités des traits droits et obliques des lettres, en général perpendiculaires à ces derniers.

(8) Jean Marcenac : *L'Exemple de Jean Lurçat*, Paris, Ed. Falaize, 1952.



En 1883, Auguste Keufer, futur secrétaire général de la Fédération du Livre, fut envoyé par son entreprise à l'exposition universelle de Boston où il découvrit le label et, à travers celui-ci, le moyen de procéder à un échange fructueux consistant, d'un côté, à valoriser le produit fabriqué et, de l'autre, à obtenir le respect du tarif négocié paritairement. Les typographes parisiens signèrent des accords qui allaient entraîner certains syndicats à s'investir dans la formation ; c'est ainsi, qu'en 1903, naquirent les cours professionnels qui furent installés 5, rue Séguier, dans le sixième arrondissement parisien, non loin du 20 de la rue de Savoie où était logée la Chambre Syndicale Typographique Parisienne.

En mai 1904 parut alors le premier numéro du *Bulletin officiel des Cours professionnels*, organe trimestriel qui était vendu 10 centimes. La parution fut suspendue pendant la Grande Guerre, elle reprendra en 1919. Le n° 105 (trente-quatrième année) est édité avec la mention suivante : organe trimestriel de propagande technique pour la diffusion des travaux des cours professionnels ; il est daté octobre 1937 et vendu 5 francs.

De 1939 à 1950 la Seconde Guerre mondiale interrompt une nouvelle fois la parution du *Bulletin* sauf un numéro exceptionnel de cent trente pages.

La première parution de *Graphé* sous-titré « n° 145 du Bulletin officiel des Cours professionnels, organe trimestriel », est datée avril-mai 1956. L'abonnement d'un an (quatre numéros) est de 600 francs. Le dernier numéro de *Graphé*, « bulletin d'information et de diffusion des techniques de l'imprimerie, édité par les Cours professionnels de la Chambre Syndicale Typographique Parisienne », porte le n° 42, il est daté juillet-août-septembre 1966. Nous avons pris la décision d'arrêter la parution car il nous fallait investir dans du matériel pour les cours, la publication coûtait des sommes assez importantes à l'organisation : une partie des cotisations servait à boucher les trous financiers alors que le nombre des abonnés était plus faible parmi les adhérents que les personnes extérieures. Cette décision fut prise à contrecœur mais, dès 1968, nous pûmes installer des claviers perforateurs alors que

GRAPHÊ 60

60 pages de textes et de créations typographiques



Après quelques années de travail, elle a pu être éditée par Actes Sud.



Il est à la fois un livre et un objet de design.

QUEL DESIGNER GRAPHIQUE CONTEMPORAIN ADMIREZ-VOUS ?

Beaucoup de graphistes m'ont marqué. Je pense à ceux que j'ai eu la chance de connaître et à d'autres. Mais la personne qui m'a le plus inspiré parce que j'ai toujours travaillé avec elle, c'est April Greiman. Au départ, je suis devenu graphiste par hasard, donc aller jusqu'à Los Angeles pour travailler avec elle était vraiment un acte déterminé de ma part.

J'étais comblé de la connaître, de la voir travailler, de me familiariser à son univers, à son ouverture sur les cultures du monde, à son appétit pour les nouvelles technologies. À sa connaissance de la typographie suisse, j'ai envie de dire, à sa force de caractère, son audace à transgresser ses a priori pour en faire autre chose. Oui, j'ai de l'admiration pour elle. C'est évident. J'admire aussi Wim Crouwel, et l'équipe des graphistes que j'ai croisés chez Total Design. Je n'ai jamais rencontré Paul Rand mais c'est quelqu'un avec qui j'aurais aimé dialoguer. Je pense à Milton Glaser qui j'ai croisé bien sûr à New York, ainsi que Wolfgang Weingart en Suisse, Ralf Schweizer que je connais aussi et dont j'admire le travail. Je n'oublie pas de nombreux graphistes japonais, et plus en France, quel qu'un comme Maspin. C'est un inventeur extraordinaire pour notre génération. Aujourd'hui il y a tous ces jeunes qui font des choses merveilleuses. Il y a le groupe dekinence, Philippe Miot qui fait des livres d'exception, Farieta Mellier et plein d'autres jeunes qui d'ailleurs, et c'est tant mieux pour la profession.

QUEL EST VOTRE REGARD SUR LE GRAPHISME CONTEMPORAIN ?

Je ne suis pas nostalgique, c'est une ou tu a toujours tendance à croire que l'on vivait mieux avant, dans un monde qui se dégradait au fur et à mesure. C'est une idée qui change beaucoup, mais la création est comme la nature, pleine d'énergie et c'est ainsi que sera fonctionnelle.

EST-CE QU'IL Y A UN MAGAZINE OU UN LIVRE QUI VOUS A INFLUENCÉ ?

Encore une fois je parle des choses anciennes parce qu'elles ont été fondatrices. Pendant mes études aux Arts Appliqués, j'avais acheté un livre, signé F. H. K. Harron, qui s'appelle Top Graphic Design. C'est mon premier livre de design, une compilation d'une vingtaine de graphistes du monde entier. Avec ce livre j'ai eu accès à une vision globale du graphisme et à ses pratiques différentes. Maintenant, je n'ai pas d'acheter des livres, j'en suis sûr. J'ai une bibliothèque entièrement consacrée au graphisme, une autre remplie de livres d'art. S'il y a bien une chose que je collectionne, sans pour autant être un bibliophile, ce sont les livres. J'aime leur présence, j'aime être entouré de tous ces livres. Ils humanisent l'espace.

QUEL EST VOTRE OU VOS CARACTÈRES TYPOGRAPHIQUES FAVORIS ?

Je suis à l'aise avec les caractères très modernes, sans empattements, ça va du Futura à l'Univers que j'ai utilisé pendant longtemps. L'Amuruz aujourd'hui ou l'Amuruz sont des caractères qui m'ont servi pour les typographies et leur géométrie. Les caractères classiques à empattements comme, par exemple, le Garamond me parlent moins.

Un opéra américain de Kurt Weill



Éditions Street Scene
21 rue de la Harpe
75004 Paris
2004

GRAPHÊ : ORIGINE ET VOCATION

Par **Roger Bodin**, président de l'Association pour la promotion de l'art typographique

les textes concernant la formation professionnelle continue ne furent votés qu'en 1971. Nous pensions qu'il fallait moderniser notre outil de formation alors que nous étions à la veille de grands changements, je le pensais d'autant plus que j'étais moi-même photocompositeur depuis 1961. De 1973 à 1986 j'ai assumé la responsabilité des cours.

En 1991, avec quelques amis, nous décidâmes de relancer *Graphê* en créant une association indépendante. Celle-ci prit le nom d'Association pour la promotion de l'art typographique, nous mimés en place un conseil d'administration parmi des personnalités diverses qui voulurent bien être membres fondateurs : Georges Bonnin, Michel Crépin-Leblond, François Donzel, Michel Gérard, Michel Goislard, Alain Joly, Daniel Maquart, Jacques Maugard, Jean Miot, Bernard Montanier, Éveline Pisier, Dominique Siciliano, Jean Stère, Bernard Villeneuve et moi-même.

Un numéro zéro de notre publication parut en mars 1992. Les débuts furent difficiles, l'obtention des articles, la fabrication des pages par des bénévoles est une forme de challenge qu'il faut gagner à chaque fois : le n° 1 est paru en septembre 1992 et le n° 2 en avril 1993. Il nous faut remercier toutes les personnes qui donnent gracieusement leur temps et leur compétence pour le réaliser. Le 28 juin 1995 l'association prit le même nom que la publication avec la mention suivante : « Association pour la promotion de l'art typographique ». Actuellement nous paraissions

trimestriellement sans publicité, nous avons heureusement l'aide de professionnels (Arctic Paper et Stipa) et des adhérents que nous remercions.

Notre but est de promouvoir la typographie et son art par tout moyen approprié, susciter, animer et encourager toute action au service de l'écrit et de la langue française par la qualité de la communication visuelle. Nous diversifions le contenu aussi bien en traitant du patrimoine qu'en publiant les derniers travaux de créateurs de caractères, en abordant la mise en page, l'affiche, la gravure, la reliure...

Nos derniers numéros ont été consacrés à Philippe Apeloig (affiches), à la reliure, à Pierre Faucheux (graphiste), à Richard Lempereur (calligraphe), à Fanch Le Henaff (créateur de caractères), à Keith Godard (graphiste).

Nos jeunes graphistes bénévoles (Aurélien Buffet, Laëtitia Costes) ont du talent.

Nous organisons une conférence annuelle à l'École Estienne, nous participons à différentes manifestations ou expositions (Chambre de Commerce, B.N.F., Pucés typographiques).

Nous travaillons actuellement à la présentation d'un nouveau site Internet. Il nous faut consolider notre diffusion, augmenter le nombre de nos adhérents, ceux-ci sont majoritairement des professionnels mais aussi tout simplement des amoureux de beaux livres. ■

Avant d'aborder cette question, il faut évoquer le rôle et la place qu'a eus la création typographique en France à travers son histoire. Depuis son invention, elle a su ancrer une identité forte et influente. Il suffit de nous rappeler les grands noms de ces créateurs de caractères artisans typographes qui ont jalonné et façonné à leur manière l'invention du livre. Je ne citerai que les plus emblématiques : Claude Garamont, Robert Granjon, Philippe Grandjean, ou encore plus proche de nous la dynastie des Didot... L'organisation industrielle du XIX^e siècle va faire apparaître une forme d'extravagance typographique, où les caractères d'affiche, de publicité et de presse vont prendre un statut inégalé, jusqu'à s'immiscer dans l'art du livre. Sur cette lancée, le siècle suivant va confirmer cette évolution, où après la mutation industrielle, les nouvelles technologies font leur apparition, ce qui va encore plus accentuer cet élan, le signe typographique se devant de répondre à de nouveaux usages et de revêtir de nouveaux habits. En parallèle de cette évolution, des métiers vont faire leur apparition, d'autres vont disparaître, passant du graveur de poinçons au dessinateur de caractères avec les techniques qui l'accompagnent, sans oublier aujourd'hui les développeurs typographiques et de logiciels informatiques. La composition de caractères mobiles au plomb, vieille de plus de 400 ans, va laisser sa place aux caractères immatériels, il n'aura fallu que quelques décennies. Cette évolution évoque un véhicule toujours en mouvement, et de plus en plus rapide qui va entraîner une démocratisation de la création. Il va donner accès à un plus large public sur cette route typographique, réservée encore hier à un petit nombre d'initiés. Est-ce que cela fait de chacun un typographe, même si celui-ci manipule, compose, communique tout simplement grâce à l'aide de ses nouveaux outils ? Cette question nous ramène à notre sujet, elle va contribuer à cette prise de conscience, où les enjeux des formations concernées doivent être reconsidérés. L'enseignement du signe typographique a toujours fait partie des apprentissages, sans être envisagé comme une spécificité mais comme un élément de culture générale, jusque-là indispensable à la fabrication du livre. C'est à la fin des années 70 que nous allons voir apparaître des approches d'enseignements spécialisés, et ce qui en fait la singularité, c'est qu'elles vont se mettre en place dans le cadre d'écoles supérieures d'art où l'écriture va devenir le centre de réflexion. Difficile de ne pas citer le travail réalisé par André Vernet et Bernard Arin au sein du Scriptorium aux Beaux-arts de Toulouse, ou encore le travail réalisé par José Mendoza, Ladislav Mandel et Peter Keller à l'Atelier national de création typographique créé

Ci-dessus : création d'un monogramme, par Natacha Debar, à École Estienne (École supérieure des arts et industries graphiques).

Page de droite : planche de correction, création d'une police de caractères à partir de son écriture personnelle. Travail de Romain Ussel, Diplôme des métiers arts, École Estienne.



QUEL RENOUVEAU POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA TYPOGRAPHIE

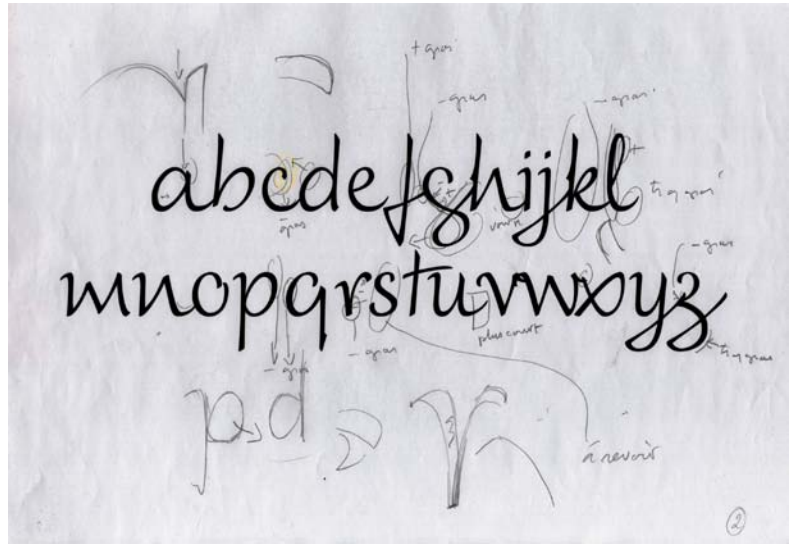
Par **Franck Jalleau**, concepteur-dessinateur de caractères à l'Imprimerie Nationale, professeur de dessin typographique à l'École Estienne

en 1985 par le Ministère de la Culture. Ces formations vont être déterminantes pour ce renouveau, le rôle de passeur qu'elles vont recouvrir va révéler de nouvelles générations de créateurs devenus aujourd'hui à leur tour les acteurs de l'enseignement et de la création typographique en France et à l'étranger. Au début de cette période, la création de caractères ne restait encore qu'à la portée d'un petit nombre, une discipline où l'apprentissage était exigeant et difficile. Mais comme évoqué précédemment, les deux dernières décennies accéléreront une plus grande ouverture typographique, elles vont faire apparaître un foisonnement de créations, pas toujours de bonne facture, par réaction et paradoxe, elles vont contribuer à modifier et consolider l'approche pédagogique de ces enseignements. Je citerai pour cela plus précisément l'expérience du DSAA (diplôme supérieur d'art appliqué) design typographique créé en 1991 à l'école Estienne. Quand nous avons mis en place cette formation avec Michel Derre et Margaret Gray, notre objectif était de construire autour des fondamentaux : calligraphie, dessin de caractères et mise en page ; une vraie conscience du signe comme objet de design. La pratique de ces trois disciplines parfaitement combinées et accompagnées par un enseignement général spécialisé se devait de répondre à un réel besoin professionnel. Amener les étudiants par la pratique du geste écrit à la pratique du geste dessiné, s'inscrire dans une



EAU NEMENT APHIE ?

merie nationale,



communication globale, où le signe typographique remplit pleinement ses fonctions en parfaite adéquation avec ses usages. Si nous devons parler de renouveau, celui-ci réside en partie dans ce rapport aux nouvelles technologies, de plus en plus intelligentes, et ce besoin de créer de nouvelles formes. L'apprentissage des fondamentaux a pour mission de développer un regard critique et de se construire une mémoire visuelle, une source importante pour apprendre à organiser, transposer et personnaliser une écriture. Cet apprentissage est là pour éviter de subir et de se contenter des propriétés qui nous sont offertes par ces nouvelles technologies, mais bien d'en rester maître.

Trois formations aujourd'hui se distinguent en France : le DSAA à l'École Estienne que je viens d'évoquer, sous la tutelle du Ministère de l'Éducation Nationale, l'Atelier national de recherche typographique à Nancy qui vient de rouvrir ses portes en 2012, ainsi que le post-diplôme de l'École des Beaux-arts d'Amiens, toutes deux sous la tutelle du Ministère de la Culture. Ces trois formations remplissent des missions et des engagements différents, leurs spécificités n'ont qu'un seul point commun : l'ouverture vers une qualité expérimentale et créative tournée vers l'avenir. À l'heure où le livre nous est dit menacé, à l'heure où la typographie s'ouvre à des espaces insoupçonnés, les bases de ces enseignements restent encore plus essentielles. Nous ne pouvons que nous réjouir de cet engouement de ces nouvelles générations de professionnels, soucieux d'apporter leur sensibilité et leur

regard sur l'évolution de nos systèmes d'écriture. Ces nouvelles technologies ont aussi un autre impact sur la création aujourd'hui ; elles ouvrent une porte sur les écritures du monde, au même titre que celui-ci est devenu plus petit, que les distances se sont considérablement raccourcies, l'échange et la cohabitation de différents systèmes d'écriture sont de plus en plus fréquents. Cela entraîne un intérêt croissant pour ces écritures où de nouvelles questions apparaissent. Tous ces systèmes sont effectivement de plus en plus amenés à se rencontrer, à échanger. Il ne s'agit surtout pas là d'uniformisation mais bien au contraire de prendre en compte chacune des sensibilités culturelles, afin de favoriser ces développements typographiques, pour leur donner une vraie dimension contemporaine. Au même titre que la forme a besoin du sens, le sens a besoin de la forme.

Le temps nous a déjà certainement donné raison, quand nous voyons ce que sont devenues ces nouvelles générations de graphistes, qui ont su s'emparer de la typographie d'hier et qui sauront avec talent en faire celle de demain. ■



Les sculpteurs de l'Académie des Beaux-Arts en Chine

Dans le cadre du 50^e anniversaire des relations sino-françaises, la sculpture française a été récemment mise à l'honneur. A Changchun, lors du Keynote Forum of 4th China Changchun World Sculpture Conference & 5th National Sculpture Forum, les sculpteurs de l'Académie des Beaux-Arts ont été invités à participer à cet événement. La publication d'un livre rend compte de l'hommage des institutions chinoises à la section de sculpture. Claude Abeille, Jean Anguera et Gérard Lanvin étaient représentés par un ensemble de sculptures. Le colloque s'est poursuivi à Nankin, où ils sont intervenus avec Lydia Harambourg pour débattre de la sculpture dans les deux pays, aux côtés de personnalités du monde de l'art et de la culture chinois. Les rapprochements stylistiques, les proximités entre les sculpteurs, le partage d'un métier ancestral et son devenir dans le monde contemporain ont fait l'objet de communications suivies par un nombreux public, et qui ont été publiées dans les annales du colloque.

Le deuxième événement concerne Jean Cardot, invité au Musée national de Chine à Beijing à exposer en compagnie du célèbre peintre chinois Fan Zeng. 83 sculptures du sculpteur français dont les grandes commandes de *Churchill*, du *Général de Gaulle* étaient présentées pour une rétrospective. Cette exposition, « Miroir de l'invisible » était placée sous le haut patronage de l'Université de Beijing, l'Académie nationale des Arts et la Fondation Charles de Gaulle. ■

En haut : les représentants de l'Académie des Beaux-Arts à Changchun. Photo DR
Vue de l'exposition du sculpteur Jean Cardot au Musée national de Beijing (Pékin).
Photo Didier Bernheim

Hommage

LUCIEN CLERGUE

« Lucien Clergue photographe exemplaire », selon le mot de Jean Cocteau, nous a quittés le 15 novembre à 80 ans. Bernard Perrine, compagnon de longue date, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, lui rend hommage.

« J'ai découvert les travaux de Lucien Clergue avant de découvrir l'homme, un libraire d'un vieux quartier de Zürich exposait ses photographies. Les nus venaient à peine d'apparaître dans la première édition du *Corps mémorable*. C'était pendant l'été 1960, la période de « *Poésie der Photographie* », c'est à dire les arlequins, les marais, les roseaux, les flamands morts, sa « *Camargue secrète* » et ses gitans. J'ai aussitôt décidé d'en faire l'invité d'honneur de l'Exposition internationale d'art photographique que je préparais pour 1961, à l'Université de Caen.

Il est doué et il sait ce qu'il veut mais je suis loin d'imaginer à ce moment que nos routes ne cesseraient pas de se croiser, et que nous nous retrouverions nous battant pour les mêmes projets et menant les mêmes combats pour faire reconnaître la photographie et les droits des photographes. L'œuvre est connue et mondialement reconnue. Le jeune homme destiné à devenir violoniste s'oriente vers la photographie en 1953 pour en épouser toutes les fibres. Car Lucien Clergue n'est pas seulement cet artiste dont on croit connaître l'œuvre, mais cet homme qui a engagé sa vie pour asseoir et défendre la cause de la photographie et des photographes. Il fut le premier à l'orée des années 1960 à faire entrer la photographie dans les collections muséales. Il fut l'inventeur des *Rencontres photographiques*, exportées dans le monde quelques années plus tard et en France après une décennie. Ces premières *Rencontres arlésiennes* contribuèrent largement à la reconnaissance de la photographie en France.

Premier photographe élu au sein de notre Académie en 2007, très engagé auprès des associations professionnelles, il fut aussi un ardent défenseur de la sauvegarde du patrimoine photographique. Ses cendres hanteront désormais les vents du delta du Rhône et les poètes qui oseront fixer les secrets de sa Camargue. » Photo B. P.



LES PRIX & CONCOURS 2014 DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Agnès Dubart, lauréate du
Prix Pierre Cardin de gravure.

Photo Juliette Agnel



Les sculpteurs Pierre Tual, Prix Pierre Gianadda, Jean Cardot, Harris Xénos (à confirmer), Prix Georges Coulon, Claude Abeille, Antoine Poncet, Pierre-Édouard et Yukichi Inoué, Prix Simone et Cino del Duca, entourent le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives.

Lauréat du Prix Liliane Bettencourt, l'Ensemble vocal Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, à droite, était accompagné de Emmanuel Ceysson, harpe solo de l'Opéra national de Paris, à gauche.

Photos Juliette Agnel

L'Académie des Beaux-Arts a pour vocation de contribuer à la défense et à l'illustration du patrimoine artistique de la France, ainsi qu'à son développement, dans le pluralisme des expressions. À cet effet, notre Académie déploie de nombreuses activités au service de l'art et des artistes d'aujourd'hui, notamment à travers ses Prix et concours. Chaque année, l'Académie des Beaux-Arts distribue pour un montant d'environ 500 000 € de prix à des artistes, le plus souvent débutants. Ce sont les jeunes générations d'artistes qui se voient ainsi encouragées à persévérer dans un parcours artistique souvent difficile. Ces prix sont décernés par des jurys composés de membres de notre Académie et de personnalités extérieures impliquées dans le domaine concerné. Au cours de la Séance publique annuelle de l'Académie sont remis plus de cinquante prix qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art.

À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur fournissant un soutien précieux au début de leur carrière.

Le Palmarès complet et détaillé des Prix et concours peut être consulté sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr

LISZT ET WAGNER

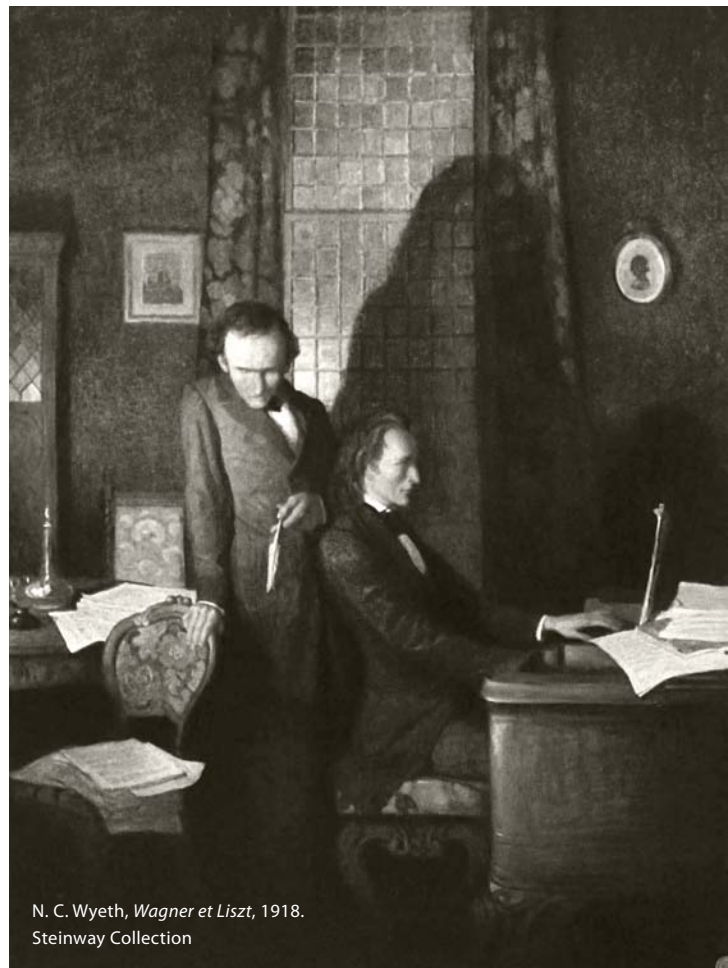
par **Georges Liébert**, essayiste et éditeur

L'amitié qui, pendant près de quarante ans, unit Liszt et Wagner, répondait d'abord à des motivations d'ordre musical. Tous deux œuvraient à renouveler la musique « par son alliance plus intime avec la poésie », selon la formule de Liszt. Une démarche qui s'est inscrite dans leurs œuvres respectives, mais de manière différente.

Aux yeux de Wagner, dans ses ouvrages théoriques de 1850-1851 - *L'œuvre d'art de l'avenir*, puis *Opéra et drame* - les arts, cultivés séparément, étaient voués à s'étioler. Et alors que l'opéra se contentait de les juxtaposer de façon plus ou moins arbitraire, au mépris souvent de la logique dramatique, dans « l'œuvre d'art complète et commune » de l'avenir - *Gesamtkunstwerk* - ils se feraient valoir mutuellement dans « une grande synthèse » au service du drame, né d'une « égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie ». Sitôt achevé ce préluce théorique - résumé ici à gros traits -, Wagner, à la fois poète et musicien, se lança dans la rédaction et la composition de *L'Anneau du Nibelung*.

Comme l'opéra était à cette époque le grand genre musical et la voie royale vers le succès, Liszt, lui aussi, quand il avait été nommé à Weimar, ambitionnait de « conquérir le théâtre ». Au moins un ouvrage lyrique l'occupa quelque temps : un *Sardanapale* (sujet alors à la mode), mais qu'il abandonna, découragé sans doute par les opéras de Wagner. Son énergie créatrice, Liszt, au cours des années 1850, l'investit surtout dans la musique dite à programme. Par delà l'exemple que donnait Berlioz - avec la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* - elle avait, d'après lui, sa source dans l'ouverture d'opéra. Aussi n'est-ce pas un hasard si, dans un grand texte sur *Tannhäuser* en 1851, Liszt accorde une large place à l'ouverture qu'il qualifie de « poème symphonique », employant ainsi pour la première fois le terme par lequel il désignera douze de ses compositions inspirées de textes poétiques, de personnages littéraires ou légendaires : *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa* d'après Victor Hugo ; les *Préludes* d'après Lamartine ; *Tasso*, *Hamlet*, *Orphée*, *Prométhée*...

Et ce n'est pas seulement avec l'ouverture de *Tannhäuser* que ces ouvrages présentent une analogie, mais avec l'opéra lui-même où, déjà, observait Liszt en 1851, Wagner s'est affranchi du découpage traditionnel en numéros séparés. De fait, comme l'a souligné le musicologue Alfred Einstein, la méthode de composition de l'un et de l'autre « révèle une parenté essentielle, en raison de leur tempérament romantique et révolutionnaire ». Par révolutionnaire, il faut entendre ici que c'est une même liberté formelle qui distingue leurs démarches : la cohésion et l'unité des œuvres ne sont plus assurées par des formes ou des cadres fixes, mais par



N. C. Wyeth, *Wagner et Liszt*, 1918.
Steinway Collection

des motifs caractéristiques - des *leitmotive* chez Wagner - sujets à transformations.

On comprend donc qu'en 1859, dédiant à Wagner sa *Symphonie Dante*, Liszt ait vu en lui son « maître » et son « modèle ». Deux ans auparavant, Wagner, dans sa *Lettre sur les poèmes symphoniques de Liszt* avait salué la métamorphose du virtuose en un compositeur accompli et le crédita chaleureusement d'avoir inventé un genre symphonique nouveau. Ce qui n'allait pas, de sa part, sans faire subir une notable inflexion à la théorie exposée dans *Opéra et drame*. ■

Grande salle des séances, le 1^{er} octobre 2014



Odilon Redon (1840-1916), *La Barque*, vers 1900.
National Galleries Scotland

œuvres de la littérature française. Certains livres ont été très difficiles à trouver : notamment celui que je considère être le premier livre imprimé de littérature française : le *Roman de Mélusine*. Bizarrement il n'a pas été imprimé en France, mais dans ma ville, à Genève par Adam Steinschaber, un imprimeur, probablement élève de Gutenberg qui venait de Schweinfurt, en 1478. Il est introuvable, le seul exemplaire complet se trouvant à Wolfenbüttel. J'ai donc dû me contenter de la deuxième édition publiée à Lyon cinq ans plus tard. J'ai poursuivi ce livre pendant plus de dix ans, je savais qu'il était chez un libraire de Saint-Gall à qui j'ai fini par réussir à l'acheter.

Progressivement les trous se sont bouchés et maintenant je ne cherche plus que des livres introuvables - que je trouverai peut-être un jour. [...] Ma seconde collection est une collection de dessins. Les incunables m'avaient conduit à la gravure dont je possède quelques très beaux tirages du xv^e et xvi^e siècle, mais j'ai

UN PARCOURS DE COLLECTIONNEUR

par **Jean Bonna**, Président de l'Association internationale de bibliophilie, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

On ne devient pas collectionneur, on l'est : c'est une maladie incurable, mais pas héréditaire. Telle est la conviction de Jean Bonna, collectionneur depuis soixante ans, c'est-à-dire pratiquement toute sa vie. Histoire d'une passion.

Le milieu dans lequel j'ai été élevé était bien sûr un milieu très cultivé, où j'ai été exposé très tôt à l'art sous toutes ses formes : j'ai visité Rome, Florence, Venise et Bologne avant l'âge de dix ans et je me souviens encore du choc culturel qu'a représenté la découverte de la chapelle Sixtine. La France quant à elle a été de tout temps le pays de ma langue maternelle et Paris ma capitale culturelle : j'ai découvert le Louvre et ses merveilles, Notre-Dame, la Sainte Chapelle, Paris pour faire court, très tôt. Mais aussi l'art roman en Bourgogne à deux pas de chez moi, les châteaux de la Loire. Les abbayes cisterciennes de Fontenay et du Thoronet avec émerveillement.

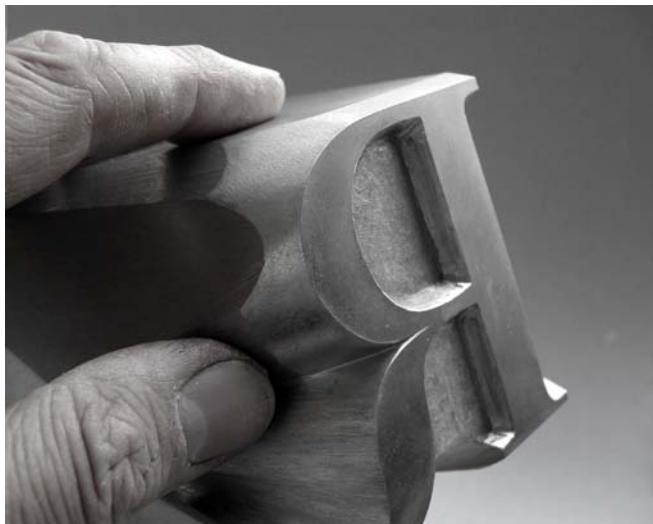
Et j'ai surtout découvert très tôt la littérature française ! [...] J'ai une véritable passion pour le papier, pratiquement tout ce que je collectionne est sur papier : livres, autographes, manuscrits, gravures et dessins : j'ai dû contracter cette maladie très tôt, dans l'entrepôt d'un libraire genevois qui m'en confiait parfois les clés, et dans les boîtes des quais de la Seine où dans les années cinquante on trouvait parfois quelques merveilles.

Petit à petit l'idée m'est venue de rassembler une collection que j'estime assez complète des premières éditions des grandes

très vite trouvé ce domaine trop technique et trop compliqué et je suis passé au dessin qui me fascine, parce qu'en général c'est le premier jet d'une œuvre plus accomplie. Même quand un dessin est fini - et on me reproche d'en avoir beaucoup - je trouve que c'est un mode d'expression plus spontané que la peinture.

Dans ce domaine je n'ai évidemment pas pu viser à l'exhaustivité, personne ne le peut, même pas le Cabinet des Dessins du Louvre. J'ai donc acheté ce que j'aimais et que je pouvais me permettre. Ma collection couvre toutes les périodes de l'art figuratif de Giusto de Menabuoi vers 1360 à Balthus dans les années cinquante du siècle dernier. Je possède environ 450 feuilles et n'ai jamais acheté un dessin qui ne me plaisait pas, même si c'était un grand nom, c'est ainsi que je ne possède ni Michel-Ange, ni Léonard de Vinci, ni Rubens, ni van Dyck. J'ai par contre eu la chance de trouver un Raphaël extrêmement important puisqu'il est préparatoire pour la tapisserie de la *Conversion de Saint-Paul* - l'une des dix tapisseries commandées à Raphaël par Jules II pour décorer la chapelle Sixtine. Sept des dix cartons de ces tapisseries sont conservés au Victoria & Albert Museum à Londres. Mais celui de la *Conversion de Saint-Paul* est l'un des trois perdus, ce qui rend ce dessin, unique document préparatoire conservé, encore plus précieux. ■

Grande salle des séances, le 5 novembre 2014



Page 1 : le plus grand poinçon typographique connu. Réalisé par Christian Paput, graveur du Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale, pour tester les limites dans la dimension des caractères typographiques gravés. Une découverte de ce domaine du gigantisme dans lequel les outils changent eux aussi de dimension, ainsi que les soucis liés au poids (6 kg). Photo C.P.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Yann Arthus-Bertrand

Exposition « 7 milliards d'Autres » au Musée de l'Électricité de Lisbonne, jusqu'au 8 février.

Thierry Escaich

Création du *Double concerto pour Hautbois et violon* par l'Orchestre de la NDR de Hambourg dirigé par Alan Gilbert, avec Lisa Batiashvili, violon et François Leleux, hautbois, à la Philharmonie de Hambourg, les 4, 5 et 7 décembre.

Michaël Levinas

Le Petit Prince, opéra d'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, à l'Opéra de Lille, les 3, 4, 6, 7 décembre; au Grand Théâtre de Genève, du 6 au 10 janvier; au Théâtre du Châtelet, du 9 au 12 février.

Laurent Petitgirard

Création mondiale du Poème symphonique *Solitaire* par l'Orchestre Colonne, sous la direction du compositeur, à la Salle Pleyel, le 14 décembre. Reprise par la Jeanaer Philharmonie, à Iéna (Allemagne), le 18 mars.

États d'âme, avec Michel Supéra, saxophone alto et Vahurdi Yeritsyan, piano, à la Chapelle-sur-Erdre, le 10 janvier.

(suite) *États d'âme* et *Les Brumes de Maigret*, par l'Orchestre de la Garde Républicaine, Claude Delangle saxophone, direction François Boulanger, à Paris, St-Louis des Invalides, le 29 janvier.

Vladimir Velickovic

Exposition de peintures et collages « Après... » à la galerie Anne-Marie et Roland Pallade à Lyon, jusqu'au 6 décembre. Participe à l'exposition « Dans les chambres hantées de Gilbert Lascault » au Musée de l'Hospice St-Roch, à Issoudun, jusqu'au 14 décembre.

DÉCORATIONS

Par décret du 11 juillet 2014,

Régis Wargnier a été fait Chevalier dans l'ordre national de la Légion d'Honneur;

Ousmane Sow a été promu Commandeur dans l'ordre national de la Légion d'Honneur;

Lydia Harambourg et **Erik Desmazieres** ont été fait Chevalier dans l'ordre national des Palmes académiques.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2014

Président : Claude Abeille
Vice-Président : Aymeric Zublena

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Eugène Dodeigne • 1999
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Edouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Claude Parent • 2005
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
René Quillivic • 1994
Erik Desmazières • 2008

Section V - Composition Musicale

Jean Prodomidès • 1990
Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Edith Canat de Chizy • 2005
Charles Chaynes • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013

Section VI - Membres Libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick De Carolis • 2010

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Jeanne Moreau • 2000
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Philippe Roberts-Jones • 1986
Andrzej Wajda • 1994
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Ousmane Sow • 2012