

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges

Département des Sciences du langage, de l'Information et de la Communication

VIOLETTE GAUDEFROY

La typographie dans les avant-gardes du début du XXe siècle

Mémoire de Master 1 Edition

2010-2011

Isabelle Klock-Fontanille

Introduction

Une grande partie de la recherche typographique contemporaine doit son développement aux mouvements en « isme » du début du XXe siècle, qui font écho à une époque de découvertes scientifiques et technologiques et de transformations radicales des pratiques industrielles et commerciales. De nouvelles attitudes font leur apparition dans la vie sociale, culturelle et politique et la typographie en devient la représentation visible. Les artistes et les graphistes élaborent de nouvelles façons de penser le langage graphique. Grâce à l'écriture, à la structure des textes ou à leur mise en page visuelle, nous accédons aux nouvelles conditions du monde moderne.

Ces mouvements encouragent le développement d'une relation nouvelle entre les beaux arts, la typographie et la littérature. Les poètes Mallarmé et Apollinaire créent des interférences visuelles, cherchant par leurs expériences typographiques à bouleverser les conventions de la forme littéraire. Ils sont parmi les premiers à mettre en pratique cette vision novatrice de l'Art dans le but d'unifier le contenu et la présentation visuelle, mais aussi de créer une œuvre inscrite dans le contexte de la vie quotidienne. Après eux, les cubistes, les dadaïstes, les futuristes et les constructivistes font évoluer la typographie, jouant avec elle, en lui faisant prendre des formes propres à chaque mouvement. Ces diverses expérimentations débouchent sur une disposition de l'image et du langage qui témoigne d'un rejet radical de la tradition. Si ce besoin de nouveauté se fait sentir à la fois sur le fond et la forme dans la totalité des mouvements, il n'y est pourtant pas exprimé de la même façon.

L'écriture linguistique considérée comme le fond, c'est-à-dire comme le contenu d'un texte nous apparaît tour à tour faisant référence, tantôt au domaine du lisible, tantôt au domaine du visible. Le visible est l'objet de la vue, autrement dit, ce que l'on voit. Le lisible quant à lui se définit par ce qui est déchiffrable, compréhensible. Le lisible apparaît donc comme intrinsèquement lié au visible, car si nous sommes capable de déchiffrer un texte, nous sommes capable de le voir au préalable. Dans les mouvements avant-gardistes, l'écriture semble osciller entre ces deux catégories. Il convient alors de se demander si l'écriture est

toujours visible, si elle ne se confond pas parfois avec le reste d'une œuvre ? Mais également comment et par quels procédés le lisible existe-t-il, à quel moment devient-il illisible ? Ces questions d'ordre linguistique se confondent avec celles d'ordre formel, autrement dit avec la manière dont le contenu est écrit et mis en page. Ces deux axes sont indissociables. L'écriture est parfois utilisée par fragments chez les cubistes ou par onomatopées chez les futuristes, elle n'est pas non plus traitée de la même manière par les dadaïstes qui préfèrent jouer sur les mots, recréer du sens. La forme revêt également plusieurs fonctions, elle peut-être ludique, idéologique, humoristique ou encore émotive. Chaque mouvement semble avoir pris part à ces questions formelles en privilégiant certaines fonctions. En effet, il est évident que les constructivistes et les cubistes, même s'ils mettent en action tous deux le renouveau typographique, ne s'en servent pas dans un même but. Les constructivistes sont fortement marqués par une idéologie politique qui transparaît d'ailleurs dans leurs œuvres, tandis que les cubistes font de la typographie un jeu ludique sans engagement politique. Les futuristes quant à eux, bien qu'étant de fervents adeptes du régime fasciste, n'utilisent pas la typographie d'un point de vue idéologique, mais plutôt d'un point de vue basé sur l'émotion. Chez eux, la typographie devient un langage expressif visuel qui reflète les préoccupations politiques et industrielles de la société moderne.

Les avant-gardes ont donné une impulsion créatrice à l'innovation typographique. Celle-ci va être en mesure de développer une nouvelle sensibilité esthétique et prouver que l'on peut lire un texte à la fois en tant que texte et à la fois en tant qu'image. Nous cherchons donc à comprendre quelles sont les recherches typographiques qui ont permis de remettre en cause le rapport au langage, et ce grâce à un tour d'horizon de toutes les expérimentations de l'époque, de Mallarmé jusqu'aux constructivistes. Passant du lisible au visible, le fond et la forme s'entrecroisent dans l'œuvre avant-gardiste, nous allons ainsi tenter de mettre en lumière ces entrelacs grâce à l'exploration de cette nouvelle typographie. En travaillant par périodisation chronologique, nous pourrions suivre les différentes métamorphoses graphiques de l'écriture. Son évolution se faisant au fil du temps avec la modernisation des techniques mais surtout avec la succession des mouvements artistiques, qui chacun élaborent une typographie avec des particularités spécifiques. Nous commencerons tout d'abord par

l'écllosion d'une nouvelle forme de typographie apparue à la fin du XIXe siècle avec les travaux de Mallarmé et son influence sur les avant-gardes. Puis nous nous pencherons sur la typographie cubiste, en étudiant leurs théories, la place de l'écriture et le rôle de la typographie dans cette nouvelle forme d'art. Ensuite, nous nous intéresserons à Blaise Cendrars et ses collaborations avec les peintres Fernand Léger et Sonia Delaunay qui donnèrent au livre, une nouvelle forme inédite et artistique. Après nous analyserons la typographie futuriste, grâce à l'étude de leur théorie et de leur utilisation de l'écriture et enfin nous verrons dans quelle mesure ils ont été une influence pour les mouvements avant-gardistes suivants. À partir de là, nous examinerons la place de la typographie chez les dadaïstes, dans leurs œuvres et leurs revues, puis plus particulièrement à partir du travail de Kurt Schwitters et Théo Van Doesburg. Enfin nous finirons par les mouvements avant-gardistes russes, notamment les cubo-futuristes et les constructivistes, nous verrons quel a été leur rapport à l'écriture et sous quelle forme ils l'ont utilisée.

1. L'éclosion d'une nouvelle typographie avec Mallarmé.

À la fin du XIXe siècle, quelques auteurs célèbres remanient l'intérieur du livre, attribuant à la distribution typographique un rôle et une présence inhabituels. Ils imaginent ainsi la page ou la double page comme un espace à composer. Pour disposer le texte de façon dynamique ou pour le singulariser, ils dérangent les pratiques ordinaires de mise en page et les réflexes correspondants. De pareilles explorations typographiques se multiplient au XIXe siècle, notamment avec le travail de Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles* et avec le célèbre *Coup de dés* de Mallarmé. Ces recherches dépassent largement le cadre du livre, et investissent d'autres espaces tels que les calligrammes ou la presse satirique.

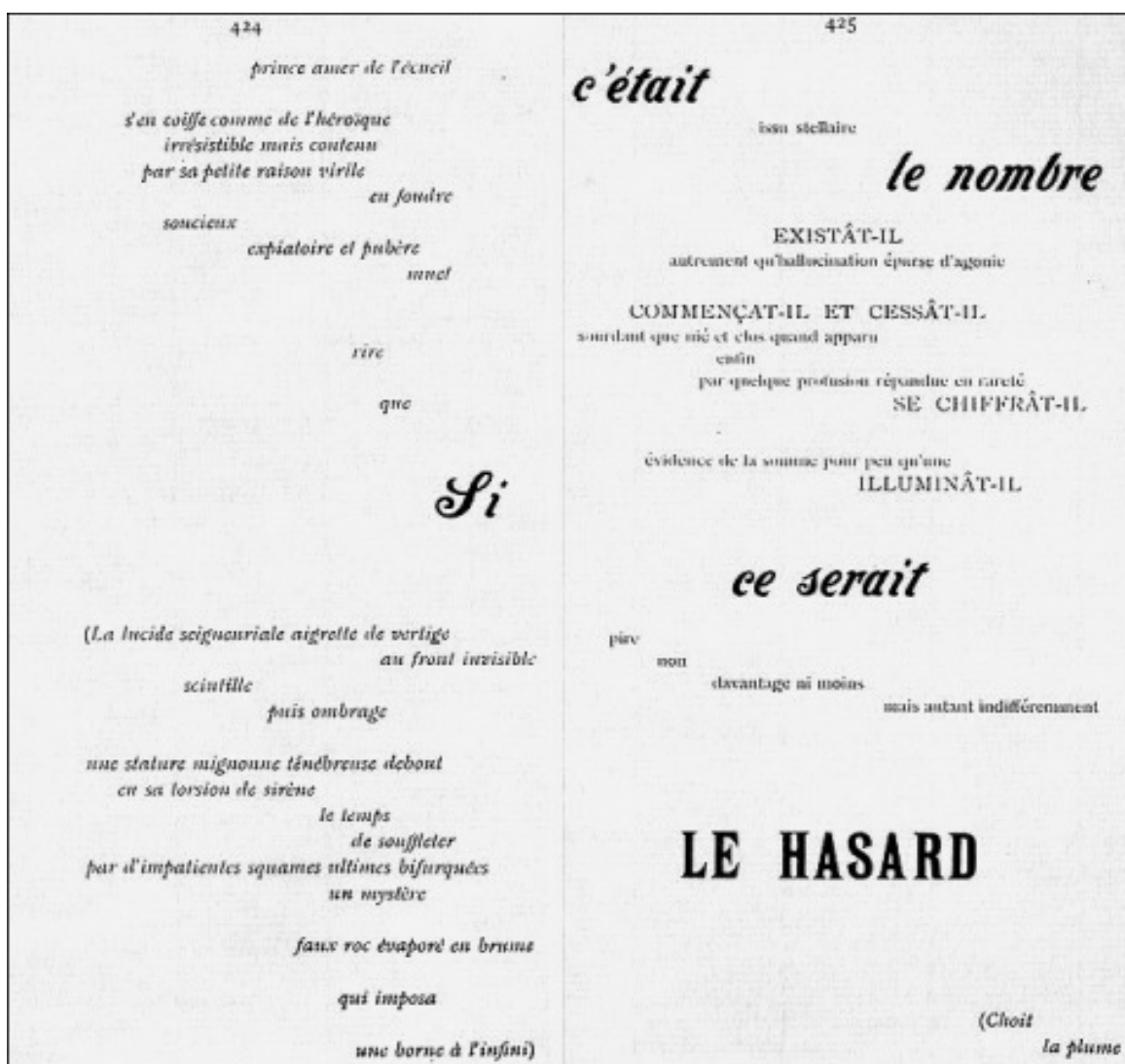
Pour Lewis Carroll, ces aventures typographiques se retrouvent en 1886 dans son ouvrage *Alice au pays des merveilles*. Ainsi un morceau de ce roman, le texte *L'Histoire d'une souris* traverse une trajectoire ondulante, au long de laquelle les caractères s'enchaînent en rétrécissant, leur cheminement se fait de plus en plus discret au fil de la lecture. En utilisant cette nouvelle forme typographique, il s'agit de stimuler la perception du texte, de susciter une curiosité visuelle à travers la configuration des lignes, des mots et même des lettres.



L'Histoire d'une souris, Lewis Carroll

Stéphane Mallarmé cherche, lui aussi, à agir sur la dimension visuelle du texte. Il occupe généralement une place de choix dans l'histoire de la typographie. Ses expériences en la matière relèvent avant tout de la modernité littéraire et poétique. Les questions de la forme et de l'espace typographique l'ont longtemps préoccupé. En effet, Mallarmé s'était attelé à un projet littéraire des plus ambitieux, « Le Livre » concernant la mise en page, (mais resté inachevé à sa mort). Finalement, après une vingtaine d'années de recherches, c'est son texte *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* qui voit le jour. Typographiée dans la revue internationale *Cosmopolis*, la première publication de cet écrit célèbre date de mai 1897. Ce texte est unanimement considéré comme précurseur des recherches typographiques du début du XXe siècle. C'est en 1914, dans *La Nouvelle Revue française* qu'il apparaît sous son étonnante forme typographique.

Les caractères, imprimés en police Didot, à empattements filiformes, s'étendent sur les vingt-quatre pages du poème. Mallarmé dit s'être inspiré des périodiques et de leur irrégularité dans le traitement de la lettre. Plusieurs corps de caractères, une alternance romain / italique, des majuscules et des minuscules sont ainsi mêlés. Les variations de fontes renseignent le lecteur sur les intonations à adopter durant la lecture. Cela permet à Mallarmé de se séparer de la ponctuation. Il considère la double page du livre comme un seul et même espace et utilise également des blancs pour signifier le silence. L'avantage de cette distance qui sépare des groupes de mots entre eux, permet d'accélérer et de ralentir le mouvement de la lecture. Ainsi Mallarmé assimile la composition musicale et la composition textuelle, il formule l'hypothèse que le rôle du blanc dans la mise en page est comparable à celui joué par l'intervalle en musique. Il en tire la conclusion que les « blancs » sont des éléments à part entière. Ils participent à l'unité de la composition et déterminent l'harmonie grâce à leur ampleur et à leur rythme.



Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Stéphane Mallarmé

Les recherches de Mallarmé se fondent sur une spatialité typographique inédite grâce à une disposition imprévisible des caractères et une différence de calibrage. Autant d'aspects qui contribuent à la modernisation du graphisme et de la mise en page. Mallarmé, en travaillant et en ajustant la typographie sur le rythme de son texte, se transforme alors un véritable architecte. Il déconstruit l'espace traditionnel du livre et devient un modèle pour bon nombre de ses successeurs en matière de recherches typographiques. En effet la typographie dada est évidemment redevable à Mallarmé de ses recherches formelles. Cependant, le désordre créé par Mallarmé n'est qu'une apparence. Ce dernier ne se libère pas d'une certaine maîtrise dans le traitement de la page, on est encore loin de l'anarchie typographique dada.

Cependant les cubistes profitèrent de cette innovation scripturale pour eux aussi jouer avec la forme graphique, l'écriture rencontre alors un nouveau média : la peinture.

2. Le mouvement cubiste.

2.1. La théorie cubiste.

Le cubisme est le premier mouvement artistique original du XXe siècle, qui se développe de 1908 jusqu'à 1920 environ. Il a ouvert la voie à tous les autres mouvements en « isme », grâce à une nouvelle vision de l'art qui a su se libérer de la tyrannie des apparences issues de la Renaissance. Avant lui, le fauvisme n'était qu'une amplification des audaces impressionnistes, dont les principes de l'arabesque et de la couleur pure, s'apparentait au ressenti de la nature. Le cubisme cherchait à s'affranchir de la perception immédiate des choses et à exprimer la réalité d'une manière jamais vue. Les cubistes rejetaient la perspective et les techniques descriptives traditionnelles. Pendant longtemps, ils s'interdirent la couleur et ne s'occupèrent pas non plus de la lumière, car ils n'avaient pas le souci de noter les effets d'atmosphère, ni celui d'étudier les motifs de la vie moderne, comme l'avait fait l'impressionnisme. Leur seul but était de redéfinir l'espace, en faisant ressortir les lois géométriques qui le régissent. Leur méthode de prédilection était « le rabattement des plans », permettant de dégager les aspects multiples d'un objet, le montrant sous toutes ses faces en même temps, et ce dans un même tableau. Pour eux, la peinture dépendait plus de l'esprit que des sens, il ne s'agissait pas de reproduire un spectacle mais de répartir sur la toile des volumes pour matérialiser la logique de l'art et non pour procurer l'illusion du vrai.

Il existe, dans le mouvement cubiste, plusieurs tendances : le cubisme analytique, le cubisme synthétique et enfin le cubisme chromatique. La première approche, analytique, se basait sur la multiplicité des angles de vues pour la figuration d'un même objet, disséqué en plusieurs facettes, dans une gamme restreinte de teintes blanches, noires, grises et vertes. La deuxième approche, synthétique, fut celle qui vit l'apparition des lettres et des chiffres dans les

compositions cubistes. Il s'agit de l'approche qui présente le plus d'intérêts du point de vue typographique. Enfin, la dernière tendance, chromatique, mettait en scène le retour de la couleur sur la toile.

2.2. Les artistes majeurs du mouvement.

La leçon de Cézanne (dont le principe était de traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône) et la découverte de l'art négro-africain ont ouvert la voie aux travaux de Picasso, (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907) et de Braque, dont les paysages « cézanniens » de 1908, apparurent au critique Louis Vauxcelles comme une « multitude de petits cubes », d'où le nom de cubisme.

De l'amitié et de l'étroite collaboration de Braque et Picasso, dépend presque entièrement la mise au point du style, des procédés et de l'idéal de cette forme d'art. On peut donc dire qu'ils sont les créateurs du mouvement. Cependant, des peintres comme Gleizes, Metzinger, Léger, Le Fauconnier, Delaunay, ou encore Lhote travaillaient sur la même idée de l'approche artistique. En 1912, Juan Gris rejoignit à son tour le groupe des cubistes. Le mouvement impliquait aussi des sculpteurs tels que Zadkine, Archipenko et Duchamp-Villon qui interprétaient à leur façon, les principes cubistes en trois dimensions.

En 1912, l'exposition cubiste du Salon de la Section d'or, à la galerie Boétie provoqua quelques remous. La nouvelle école trouva néanmoins des admirateurs pour la servir. Kahnweiler, qui possédait une galerie rue Vignon, devint le marchand attiré des cubistes. Gleizes et Metzinger publièrent leur traité « Du Cubisme » en 1912, et Apollinaire réunit ses articles dans un livre intitulé « les Peintres cubistes », en 1913. L'écrivain Alexandre Mercereau, qui joua un grand rôle dans la formation du cubisme, tenta de le diffuser en Europe et organisa des expositions cubistes à Budapest, à Moscou et à Prague.

Dans cette course moderniste à l'innovation artistique, la poésie n'est pas en reste. En 1914, influencé par les collages cubistes, Apollinaire projette de faire paraître un recueil d'«idéogrammes lyriques», qu'il décide d'intituler *Et moi aussi je suis peintre*. Il indique ainsi sa volonté d'apporter une réponse poétique à

l'introduction du langage dans la peinture cubiste. En raison de la guerre, ce recueil ne paraîtra qu'en 1918, sous le titre *Calligrammes*.



L'équipe de Cardiff, Delaunay, 1913

2.3. Cubisme et typographie.

2.3.1. L'écriture dans l'art cubiste.

À l'été 1911, Matisse se rendit à Collioure, il fut alors désagréablement surpris de découvrir à son arrivée, sur le flanc de sa maison une affiche publicitaire pour le bouillon « KUB ». Un an après la rencontre inattendue de Matisse avec la marque « KUB », Picasso peignit deux œuvres où il intégra ce même logo, sans doute en allusion au nom du mouvement. À partir de ce moment là, la peinture cubiste, introduisit des éléments linguistiques dans l'espace du tableau.

Même pendant la période où Picasso et Braque vont s'abstraire le plus du monde extérieur (1910 à 1912), certains éléments de leurs compositions renvoient à des tranches de réalités précises et identifiables. Il peut s'agir, par exemple, d'une guitare, d'une bouteille, d'une moustache ou d'un texte. Suivant l'exemple de Picasso, en 1912, Braque commença à introduire dans ses tableaux des lettres et des chiffres d'imprimerie, qu'il peignit d'abord au pochoir, puis à main levée.

Ainsi, les compositions cubistes se remplirent de textes : titres de journaux, étiquettes de bouteilles ou partitions. À ces signes verbaux peints sur la toile firent suite, quelques mois plus tard des collages constitués de véritables coupures de presse, étiquettes, annonces publicitaires, cartes de visites ou autres éléments étrangers à la peinture, tels que des morceaux de papier peint ou de papier de verre et même des mégots de cigarette, le tout collé à la surface de la toile ou du papier.

Les fragments qui constituaient les traces d'écriture, provenaient de sources bien précises, et un inventaire des différents types de textes présents dans l'art cubiste a permis d'établir les catégories suivantes :

- titres de journaux, rarement utilisés en entier ;
- coupures de presse relatives à des événements politiques d'actualité ;
- annonces publicitaires de la presse pour une grande diversité de produits ;
- fragments d'affiches ;
- lettrages de vitrine de magasins ou de café ;
- prospectus pour des concerts, des pièces de théâtre, des films ;

- partitions ou couvertures de livres ;
- marques et logo, notamment de boissons.

2.3.2. Une écriture populaire.

Les catégories vues ci-dessus couvrent toute la gamme de textes présents dans les lieux publics à Paris. La rue, les cafés et les magasins offraient de nombreuses occasions de se heurter à la culture de masse. Il est évident que les textes cubistes, tout comme les matériaux utilisés par les artistes dans les collages, renvoient surtout à ce qui se faisait de moins cher, de moins sophistiqué et de moins culturel. Par exemple, *Le Journal*, présent de manière récurrente dans l'œuvre de Picasso et de Braque, était une publication bon marché. Les bouteilles présentes dans les natures mortes font partie du quotidien du monde ouvrier (Bass, Suze, Pernod, Anis del Mono). La peinture cubiste s'inspire du cadre de la rue et des habitudes populaires de l'époque, le choix des éléments écrits sont donc importants pour signifier une certaine simplicité et un rejet du « grand art ». En effet, les extravagances de l'Art nouveau et le lettrage élégant des marques de luxe trouvèrent rarement place au milieu de la frugalité de l'art cubiste. C'est par le biais du pochoir (un des outils de base du peintre en bâtiments et de l'ouvrier d'usine) que des mots furent pour la première fois utilisés dans la peinture cubiste.

Dans la logique d'un art populaire, les œuvres cubistes mettaient en scène des calembours parfois scabreux, autant sous forme verbale que visuelle. Ces jeux de mots ironiques souvent puérils ou paillards, élaborés à partir de publicités, d'articles de presse et de chansons populaires, semblent s'apparenter au ton des numéros de music-hall qui faisaient alors recette. Le découpage des mots fait apparaître une multitude de sens et engendre une foule d'allusions. Par exemple, dans l'œuvre de Picasso, les deux mots « LE JOURNAL », ne cessent de se métamorphoser, devenant tour à tour « LE JOUR » et « LE JOU ». Dans un autre cas l'artiste a supprimé les lettres J et O, ne conservant que URNAL dans une allusion délibérément de mauvais goût au mot « URINAL ». Picasso s'amusait en jouant avec les composantes verbales et visuelles de ses œuvres. Dans *Au bon marché* par exemple, il a collé un dessin publicitaire représentant le buste d'une

femme au-dessus de la marque du rayon lingerie de broderie du grand magasin cité dans le titre, puis il a apposé dessous en petits caractères, pointés vers un interstice, les mots « TROU ICI », cherchant certainement à évoquer un des aspects de l'anatomie féminine.



Au Bon Marché, 1914, Picasso

Picasso écrit également dans ses tableaux son amour pour Marcelle Humbert, qu'il surnommait Eva, il confiera en 1912 à Kahnweiler : « Je l'aime beaucoup et je l'ai écrit dans mes tableaux ». Deux toiles porteront en effet cette inscription « J'AIME EVA ». Neuf autres contiendront ces mots : « MA JOLIE », titre d'une romance populaire qu'il associa à Eva. Le « Violon posé sur la table » peint à Sorgues montre une feuille de musique intitulée « JOLIE EVA ». Ces morceaux d'écritures témoignent du fait que le texte qu'ils comportent était souvent destiné à être lu. Il est clair qu'à partir du moment où les lettres forment des mots, elles invitent le spectateur à les lire : elles l'entraînent dans une interprétation linguistique et le transforment en lecteur. Mais selon Braque, ses textes n'étaient pas voués à être lus. L'idée était de leur faire jouer un rôle purement formel en tant qu'outils de la composition. Braque considérait les lettres

comme des composantes clés et il en tirait parti en tant que telles, le « J » s'harmonisant, par exemple, avec la courbe d'un verre.



Ma jolie, Picasso, 1913-1914

De temps à autre, des événements politiques contemporains font irruption dans l'œuvre d'art par le biais de textes collés. Ce lien avec l'Histoire se retrouve dans une série de collages exécutés par Picasso en 1912, où des coupures de journaux relatent des épisodes du conflit dans les Balkans. La technique du collage avait vu le jour au moment où la guerre a débuté, comme si la violence des événements avait forcé Picasso à les laisser s'introduire dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sur la toile de l'œuvre d'art.

2.3.3. L'aspect visuel et le rôle de la typographie.

La typographie cubiste n'était pas très originale, elle ne faisait pas l'objet d'une recherche particulière, comme le feront les futuristes par la suite. Les cubistes

utilisaient des écritures simples, qu'ils piochaient au hasard dans les affiches, les journaux de l'époque, sans soucis particuliers pour la forme ou pour l'élégance des caractères. La typographie cubiste peut se diviser en deux grandes parties : une écriture peinte à la main ou au pochoir et une écriture imprimée provenant d'autres supports.

Pour les lettres peintes à la main, les cubistes affichaient une préférence typographique pour celles à empattements et à graisse épaisse avec des pleins et des déliés. Il s'agit la plupart du temps de lettres majuscules. On ne trouve que plus rarement des minuscules manuscrites. La couleur la plus utilisée pour la lettre peinte est le noir, grâce à cette couleur la lettre se détache du fond et s'impose au regard du spectateur. Cela est vrai surtout pendant la période du cubisme synthétique qui privilégiait les couleurs sourdes telles que le gris ou le marron. Delaunay, acteur majeur du cubisme chromatique, lui, utilisait des lettres de couleurs vives, mais toujours des majuscules à empattements. On remarque que, de par leurs formes et leurs couleurs, les lettres peintes sont souvent des imitations de celles des textes imprimés. Le « J » du quotidien *Le Journal* est particulièrement reconnaissable car récurrent dans nombres d'œuvres, que ce soit chez Picasso, Braque ou Gris. La technique du pochoir y est sûrement pour quelque chose, la forme étant toujours la même. Les artistes exécutaient les lettres avec moins de savoir-faire que le peintre en lettres professionnel : quand ils n'utilisaient pas le pochoir, ils leur donnaient une forme peu régulière, délibérément imprécise.

Quant aux lettres imprimées, elles proviennent de collages et sont le plus souvent à empattements épais ou sans empattements et de couleur noire, ce qui facilitait la composition et permettait une impression bon marché. On retrouve souvent le même style de typographie, les artistes empruntant leur lettrage aux mêmes journaux ou aux mêmes publicités. L'univers naissant de la publicité et de la presse populaire était alors dominé par des formules accrocheuses et des typographies inédites et dynamiques. Tout cela poussait les artistes de l'époque à jouer avec ces nouveaux supports qui symbolisaient l'esprit et le mode de vie d'une époque. L'utilisation du pochoir, ou des mêmes caractères graphiques, contraignaient parfois les critiques et les experts à se demander de qui était le

tableau. Cette similitude se remarque très bien dans les natures mortes de Braque et Picasso.



Petit déjeuner, Juan Gris, 1914

La typographie contribuait à la dimension visuelle de l'œuvre, elle était conçue comme un jeu entre la surface plane de la toile et une vision en plusieurs dimensions. Les lettres étaient utilisées pour leur aspect visuel, pour créer des effets de superposition de plans. Les petites parcelles que formaient ces éléments linguistiques apparaissaient au milieu de composantes non ou peu figuratives.

Elles fonctionnaient alors comme des panneaux indicateurs, permettant de retrouver le monde réel. En introduisant des lettres dans leurs œuvres, les artistes ne cherchaient pas forcément à ajouter du sens à leurs tableaux, bien souvent les mots n'ayant pas de rapport avec la composition. Les textes ne fournissaient aucun fil conducteur clair et ne servaient pas d'ancrage au contenu de l'œuvre. Ces intrus constitués de signes typographiques sont en effet d'une toute autre sorte que le lettrage présent dans les peintures de la Renaissance. Radicalement coupés de tout support réaliste, ils n'étaient plus considérés comme des titres ou des légendes. C'était donc aux lecteurs/spectateurs d'en faire leur propre interprétation. La segmentation des mots jouait aussi un rôle au niveau sémantique en suggérant plusieurs lectures possibles des fragments verbaux, comme nous l'avons vu auparavant avec les découpages du mot « JOURNAL ».

La typographie jouait à la fois le rôle d'une image et celui d'une source d'information. Chez les cubistes, elle ne constituait qu'un des aspects d'une conception plus vaste. En effet ici, l'œuvre était un tissu complexe de signes visuels qui faisait sens dans leur totalité. Cette approche artistique se traduisit par un nouveau rapprochement entre la peinture et l'écriture. Dans les cercles cubistes, le dialogue créatif entre artistes et écrivains se révéla très fécond, leur collaboration prenant plusieurs formes : par exemple des écrivains comme Apollinaire défendirent la nouvelle peinture. Et tandis que les mots, en principe réservés à l'écrivain, entraient à part entière dans le domaine des arts plastiques, poètes et romanciers sous l'influence des expérimentations artistiques, utilisaient un nouveau style caractérisé par l'emploi d'une syntaxe éclatée.

2.4. Exemple de la typographie dans deux œuvres cubistes.

2.4.1. *Violon, verres, pipe et encrier*, Picasso, 1912.

Dans cette œuvre Picasso utilise le pochoir. Dans cette nature morte apparaissent, arbitrairement répartis, plusieurs mots fragmentés dont il manque des parties : « AVRE », pour Le Havre, « NFLEUR », pour Honfleur « MA JO », pour Ma Jolie et « SOIREE DE PAR », pour Soirée de Paris (la revue que venait

de fonder Apollinaire, Salmon, et Billy, sortie en février 1912). Ces mots sont écrits à la main, en majuscules grasses et noires à empattements, avec des pleins et des déliés, de style Didot. Hormis ces lettres qui forment des mots clairement lisibles, et qui se rapportent tous à la vie du peintre, Picasso a également introduit d'autres signes typographiques. En effet, on remarque la présence des lettres « W », « S », « BO », « BA » et du nombre « 75 ». Ces signes n'ont pas de sens particulier mais s'intègrent toutefois dans le tableau. Le reste de la composition qui met en scène des morceaux de violon, de verre etc., rappelle les mots qui sont fragmentés tout comme les objets.



2.4.2. *Le violon, Mozart, Kubelick, Braque, 1912.*

Sur cette toile, Braque introduit deux mots parfaitement lisibles : « MOZART » et « KUBELICK », en haut à droite. Le reste de la composition est particulièrement abstraite, mais on reconnaît tout de même par endroits les parties distinctives d'un violon. La typographie utilisée pour les deux mots est tout à fait simple, délibérément peu régulière et significative du mouvement cubiste, c'est à dire avec des majuscules, des empattements, etc. Ici le peintre ne semble pas avoir utilisé de pochoir étant donné l'apparence tremblante et peu appliquée des lettres. On remarque également que les deux mots ne sont pas écrits dans la même taille de graisse, « MOZART » étant écrit en gras et « KUBELICK » en maigre. Le tableau est dominé par des nuances de marrons et de beiges, les mots suivent cette tonalité et sont peints en marron pour s'intégrer au mieux à la composition. Le thème abordé ici par Braque est récurrent dans son œuvre. On retrouvera souvent des références à la musique parmi les mots qui habitent ses tableaux, que ce soit dans *Aria de Bach* ou *Sonate*. Dans un contexte plus général, les cubistes seront assez sensibles au thème musical, représentant des violons, des guitares, etc., et ce toujours accompagnés de mots du champ lexical de la musique.



La typographie cubiste n'était pas spécialement novatrice, son rôle était de transposer dans l'œuvre d'art, des morceaux de la vie réelle. Les peintres ne créaient pas de nouveauté typographique, car elle reproduisait celle que l'on trouvait sur les affiches, les étiquettes commerciales ou les titres de journaux de l'époque. Ce qui changea vraiment par rapport aux mouvements artistiques précédents, ce fut l'entrée de la typographie dans l'art pictural. À partir de ce moment là, les peintres commencèrent à jouer avec les ressemblances de formes des lettres qu'ils observaient au détour d'une vitrine ou d'un journal. Leurs compositions déstructurées représentaient tout aussi bien des objets courants que des mots qui faisaient partie de leur quotidien, se rapportant à leur histoire et à leur cadre de vie.

La typographie adoptée pour mettre en scène ces mots dans l'œuvre est simple et ludique, sans fioritures et facilement lisible bien qu'écrite le plus souvent à la main. Le pochoir pouvait apporter une certaine régularité aux lettres mais sans pour autant être comparable à celles imprimées, elles aussi présentes par le biais de collages. Les lettres peintes à la main n'étaient pas parfaitement remplies, et jouaient de variation de corps dans un même mot. Cette approximation était voulue comme une signature qui rapprochait le peintre des spectateurs. On peut donc dire que la forme typographique n'avait que peu d'importance pour les cubistes, ce qui leur importait c'était qu'il y ait présence d'écriture, qu'elle soit significative ou non. En France et à la même époque que les cubistes, des artistes tels que Sonia Delaunay conçoivent des œuvres picturales où l'écriture prend également une place importante. Ils jouent sur les relations entre un texte littéraire et les formes et les couleurs d'une œuvre picturale. Contrairement aux cubistes qui n'introduisent que quelques éléments scripturaux, eux mettent en échos l'œuvre d'art et le texte entier. Celui-ci revêt alors une forme plus travaillée que celle que l'on trouve chez les cubistes, grâce à des jeux typographiques sur le corps et la disposition des caractères.

3. Blaise Cendrars et ses collaborations.

3.1. Avec Sonia Delaunay

Le travail de Sonia Delaunay relève de l'espace pictural et plastique. Dès 1911, elle s'intéresse aux arts appliqués et crée divers tissus, objets et décors de théâtre. À cette date, elle fonde l'orphisme avec son mari Robert Delaunay, mouvement pictural basé sur les couleurs vives et les formes géométriques. En 1913 et 1914, sa production intègre des créations relatives à la communication visuelle : papier à lettres, affiches, couvertures, etc. Parmi les éléments de son répertoire graphique figurent en bonne place la lettre et la forme circulaire, traitées sur le mode du rythme coloré et du contraste. Dans ses affiches publicitaires, elle utilise simplement les lettres de la marque du produit mis en valeur (un mot généreusement dimensionné, pouvant s'accompagner d'un graphisme très schématique), dans une profusion de couleurs vives. Elle parvient ainsi à obtenir un fort impact avec un plaisir de l'œil. Sonia Delaunay travaille sur différents projets graphiques et typographiques, par exemple ceux pour Dubonnet ou Pirelli.

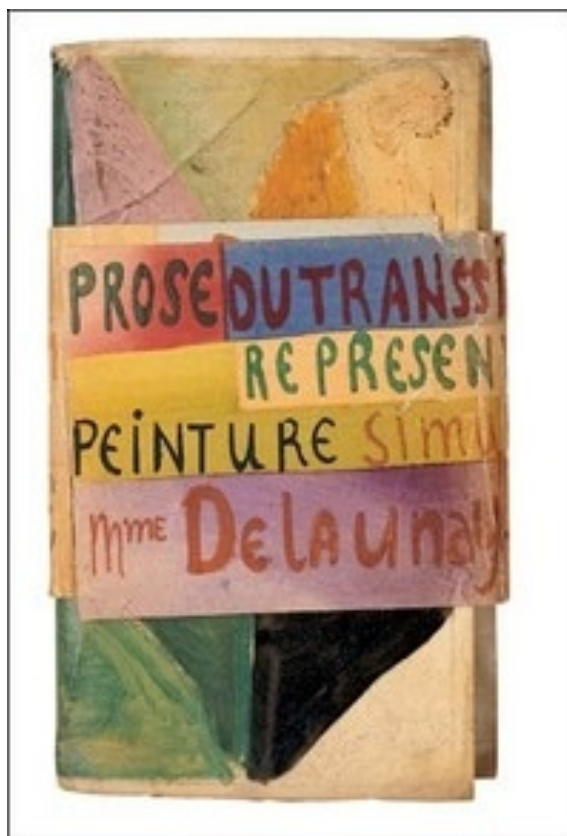
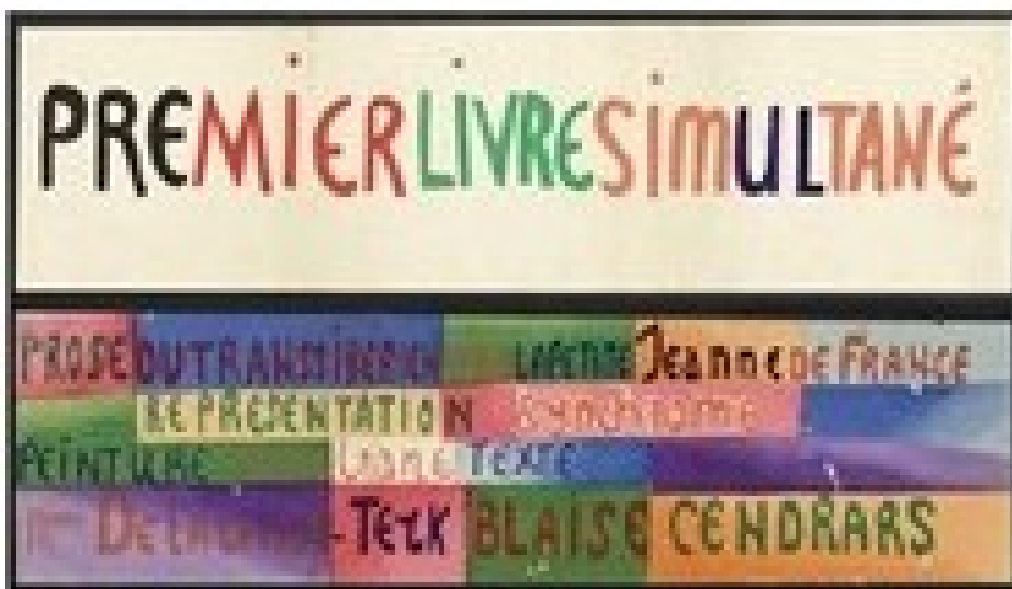


Affiche publicitaire pour Dubonnet, Sonia Delaunay, 1914

Elle réalise les illustrations pour le texte de Blaise Cendrars *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, fondées sur l'abstraction et sur des figures à tendance géométrisante. Datant de 1913, l'ouvrage reflète une grande originalité. Premier livre simultanée, (destiné à être simultanément lu et vu), il ne se présente pas sous la forme habituelle du livre mais se déroule verticalement. Le tirage est d'environ 80 exemplaires. Cendrars se charge de la composition typographique du texte, à laquelle Sonia Delaunay prend également part. Ils utilisent diverses lettres et tailles d'impressions, choix novateur pour l'époque. Le livre se présente sous la forme d'un dépliant vertical de deux mètres environ, divisé en deux colonnes, l'une pour le texte à droite, l'autre pour l'image à gauche. Les deux colonnes se chevauchent, les couleurs de gauche s'insèrent entre les lignes et prenant possession du texte. La typographie utilisée se caractérise par sa diversité, tout comme dans *Le Coup de dés* de Mallarmé. Ainsi on remarque que le texte est imprimé dans divers corps de caractères (plus de dix), aussi bien en majuscules qu'en minuscules, en italique qu'en romain, de taille et de couleurs différentes. Pour preuve, la phrase leitmotiv : « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre? », imprimée dans une police plus imposante, quelques fois en couleur plus foncée, quelques fois en italique, et qui s'impose au lecteur tout au long du texte, pareille à une image. Pour parvenir à de telles modulations, Blaise Cendrars utilise une variété de caractères disponibles chez l'imprimeur Crété, qui reproduit les couleurs de Sonia Delaunay.

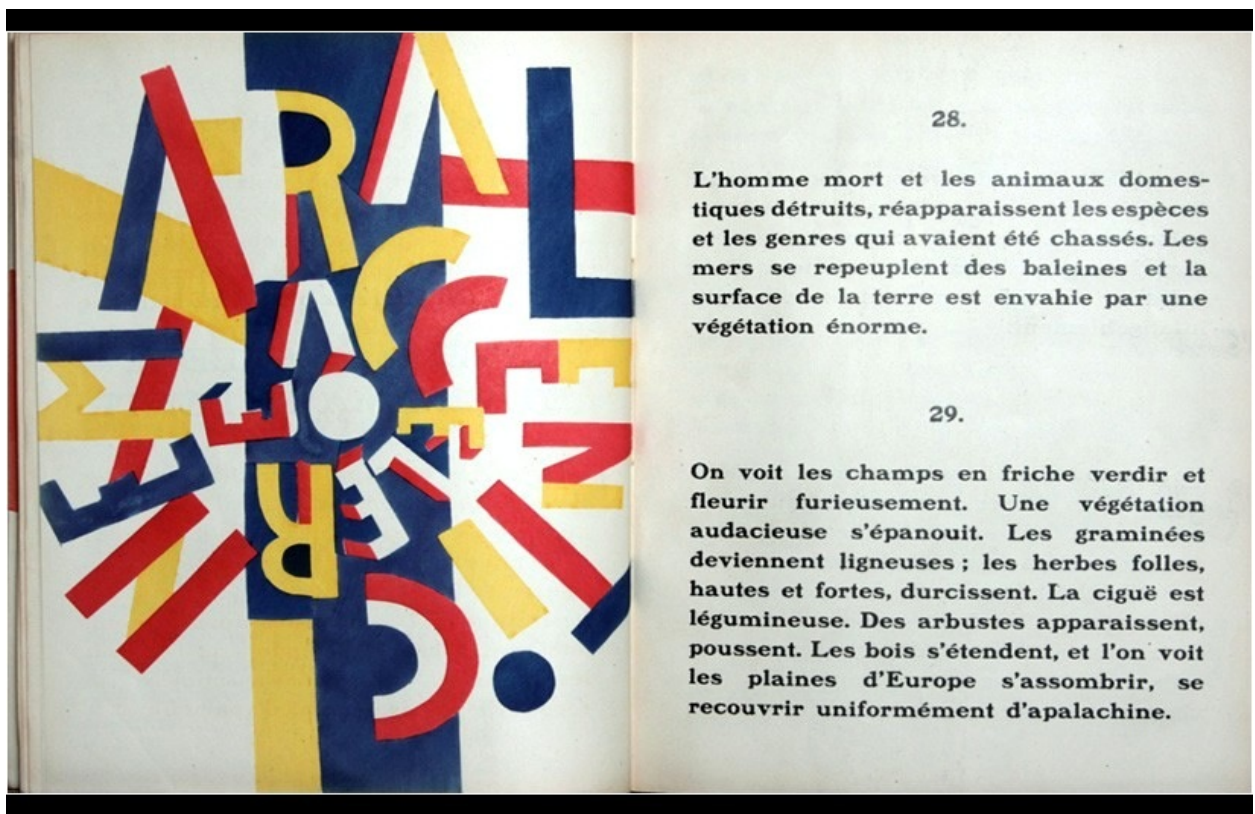
Ce poème qui évoque le voyage de Moscou à Paris, d'un jeune poète et de la prostituée Jehanne de France, est une ode au rythme, à la lumière et à la couleur, tout comme l'illustration et la mise en page qui en est faite. L'ensemble, conçu pour être vu, lu et entendu en même temps, provoque la simultanéité des sensations qui annonce les ambitions des futuristes. Ce livre réalise une synthèse entre la poésie, la peinture et la musique. Ce concept répond au désir de Marinetti de réaliser un art total. Nombre de futuristes russes étaient également, à la fois poète et peintre. Dès 1912, ils publièrent une série impressionnante de livres lithographiés conçus comme une surface picturale mêlant texte et dessin. Le 22 novembre 1913, lors de la conférence « le simultanée », Alexandre Smirnov, critique littéraire et ami de Sonia Delaunay, présente au public russe un exemplaire de *La Prose du Transsibérien*. Cette œuvre témoigne des aspirations

communes aux mouvements cubiste, futuriste ou orphiste. Pendant longtemps, ces mouvements ont revendiqué la paternité du principe de simultanéité. En effet, avant même sa sortie, ce « poème peinture » vient alimenter une vive polémique entre les Delaunay et les futuristes, chacun d'entre eux s'attribuant la primeur du concept.



3.2. Avec Fernand Léger

Après Sonia Delaunay, c'est au tour de Fernand Léger de collaborer avec Blaise Cendrars. Ensemble ils créent *La fin du monde filmé par l'ange N-D*, en 1919. Il s'agit d'un livre d'artiste où le texte et l'illustration sont entrelacés : sur la page de texte, des vignettes de couleurs sont imprimées, et dans les illustrations, on peut voir des lettres, des chiffres, des slogans de publicité et des citations qui tous ensemble représentent l'image d'une ville moderne et agitée. Pour ce livre, Léger élabore une typographie composée d'un caractère robuste en corps vingt-quatre. Il y a une relation très nette entre le texte et l'illustration. L'histoire est racontée comme si il s'agissait d'un scénario. Elle est aussi mise en images par l'expérimentation typographique de Léger, celle-ci se compose de lettres séparées, de différents types de caractères, de mots et de phrases faisant office d'illustrations. S'entrechoquant, prenant des positions aussi bien verticales, qu'horizontales ou arrondies, les caractères deviennent décoratifs. Ils sont imprimés en couleurs : rouge, jaune, et bleue pour servir d'illustrations et noire pour rappeler le texte. Les caractères typographiques deviennent alors des images. L'auteur insère aussi des lettres de caisse (caractères au pochoir utilisés pour marquer le contenu des caisses de transport) et des symboles à grands corps. Le livre est achevé le 15 octobre 1919, chez l'imprimeur Frazier-Soye. L'édition en couleur est faite chez l'éditeur Richard, où les illustrations sont exécutées au pochoir. Le tirage comporte 1225 exemplaires, dont 25 imprimés sur papier de Rives et 1200 sur vélin Lafuma.



3 pages intérieures, *La fin du monde filmé par l'ange N-D*, Blaise Cendrars & Fernand Léger, 1919



Couverture, La fin du monde filmé par l'ange N-D, Blaise Cendrars & Fernand Léger, 1919

Aux côtés de Sonia Delaunay, de Guillaume Apollinaire ou de Blaise Cendrars, bien d'autres artistes et écrivains s'intéressent en France, à l'expérimentation typographique. Comme en Italie, en Russie, ou en Grande-Bretagne, de telles recherches se trouvent imbriquées dans la littérature et dans les arts plastiques, décoratifs ou appliqués. Elles rencontrent le futurisme et, dès 1916, se mêlent le dadaïsme. Ainsi par exemple le peintre poète, Pierre Albert-Birot s'attache aux avant-gardes européennes. En tant qu'auteur, il crée des calligrammes et d'autres jeux de lettres. Sa revue *Sic*, fondée en 1916, accueille le cubisme et le futurisme. À travers l'art comme à travers la littérature, souvent mis en relation, la création typographique trouve ainsi nombre de voies d'expressions au sein de l'avant-garde française vers le milieu des années 1910. Du fait de leur disparité, ces recherches ne se trouvent toutefois pas assimilées à un mouvement ni identifiées par un « isme ». Elles garderont une dimension composite traversant l'œuvre d'écrivains, d'artistes et de plasticiens souvent loin de la violence directe affichée par les futuristes, des proclamations révolutionnaires, des revendications ou des contestations.

4. Les futuristes Italiens

Le courant futuriste s'établit autour des notions de mouvement, de dynamisme, d'élan et de violence. Le coup d'envoi en est donné par la publication du *Manifeste du futurisme* rédigé par Filippo Tommaso Marinetti. Ce texte particulièrement virulent, paraît le 20 février 1909 à la une du journal du Figaro. Les positions radicales de Marinetti visent l'anéantissement de la présence du passé, de l'académisme, de la tradition esthétique et du bon goût. Cet activisme exige entre autres, la destruction des conservatoires de la culture, tels les musées et les bibliothèques. Il exalte son admiration violente pour la force, la guerre, le pouvoir, la révolte, le risque, la vitesse, la ville industrielle, la machine, etc. Le futurisme s'annonce révolutionnaire et polémique, plus tard son radicalisme rejoindra son ralliement au fascisme. Cependant le futurisme occupe une place essentielle dans l'histoire de la typographie et du graphisme car il marque une rupture avec la mise en page traditionnelle et symétrique. Marinetti, proclame la libération des mots par l'abolition des règles de grammaire et de ponctuation. Un réseau ininterrompu de sensations et d'images doit se construire grâce à des associations analogiques intuitives. De cette façon, ils saisissent l'état premier du langage, avant l'apparition de toute structuration logique.

Pour les futuristes italiens, le chaos urbain, les nouvelles inventions technologiques et les dernières découvertes scientifiques étaient les seuls sujets dignes d'un art véritablement moderne. Selon eux, les cubistes avaient seulement suggéré la manière dont il fallait aborder la réalité de cette vie nouvelle. Leur chef de file, le poète Marinetti, exprima leurs convictions en annonçant que les grands changements sociaux avaient bouleversé tous les domaines de la vie de l'homme et rendu dépassées les anciennes idées sur l'art. Conscient des répercussions de ces changements sur le langage, Marinetti jugeait, dans ses textes les plus retentissants, qu'il était nécessaire de créer une langue d'ordre émotionnel. Selon lui, l'imagination devait être régie par une liberté absolue des images ou analogies, et celles-ci être exprimée par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation. Il affirmait que le nouveau langage poétique devait se construire en bannissant non seulement la métrique traditionnelle, mais aussi la versification libre. Il fallait remplacer ces modes dépassés par ce que

Marinetti appelait « *parole in libertà* », c'est à dire des mots en liberté. La tâche du futurisme consistait donc à libérer le langage, à en faire de nouveau un moyen de communication dans le cadre d'une pratique combative et provocatrice. Marinetti insistait sur le fait que le langage verbal pouvait englober tous les sens, et que la poésie devait, quant à elle, se montrer capable de souligner les aspects oraux, auditifs et théâtraux du langage parlé.

L'espace de la lecture céderait alors la place à un espace visuel, et les liens entre l'écriture, l'écoute et la compréhension seraient remis en question. Marinetti affirmait que la typographie était en soi expressive, indépendamment de la signification des mots que les lettres servaient à former. La manière d'écrire n'avait plus à se conformer aux normes du dictionnaire, mais devait préférer ce que Marinetti appelait une « orthographe libre expressive ». La mise en page, les corps des caractères et les juxtapositions visuelles et verbales devaient évoquer des émotions au lieu de les décrire. Comme Marinetti le précisa dans *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* :

« La syntaxe contenait toujours une perspective scientifique et photographique absolument contraire aux droits de l'émotion. Dans les mots en libertés, cette perspective photographique disparaît, et l'on obtient la perspective émotionnelle qui est multiforme. Exemple : le poème intitulé Homme+montagne+vallée du poète Boccioni. »¹

4.1. Aspects et supports du futurisme

Le mouvement se penche d'abord sur l'écrit et la littérature, puis il s'étend rapidement à un bon nombre de domaines artistiques suscitant des formes d'expressions très diversifiées (peinture, sculpture, architecture, cinéma, mode, etc), le tout dans un esprit quelque peu politisant et parfois incisif. La diffusion des idées s'opère largement par le recours à la publicité, à la propagande, et à des formes de communication liées à la production de masse. Les futuristes distribuent

¹ Filippo Tommaso Marinetti, *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914

des prospectus, jettent des tracts depuis des avions, des tours ou des voitures, organisent des défilés et des feux d'artifices, déclament des discours, diffusent des annonces dans la presse, placardent des affiches surprenantes et créent des soirées futuristes. Parmi les innombrables domaines que touche le futurisme, le graphisme, la typographie et l'écriture occupent une place essentielle. Le texte et le mot, sous des aspects extrêmement divers, semblent s'établir au cœur des initiatives futuristes. Avec le concept des « mots en liberté », pratiqué entre autres par Boccioni, Cangiullo, Carrà, Soffici et Marinetti, les compositions deviennent des dynamiques textuelles propre à impressionner. Le langage se réduit au profit d'un agencement chahuté et chaotique, dans certains cas extrêmement débordant. Un nouveau registre typographique s'installe, il se fonde sur un effet de surprise et de dérangement. Soffici déclare :

« qu'en elle même la lettre seule, dans son abstraction d'ancien signe idéographique, a une vertu émotive »²

Les mots obtiennent un pouvoir expressif visible, éloquent, parfois dissonant ou cacophonique. Les lettres peuvent aussi bien être tracées à la main qu'épouser un caractère typographique particulier, les procédés étant volontiers associés. L'attrait pour cette typographie mouvementée provient en partie du fait que les textes fonctionnent aussi comme des images, leur dimension plastique prenant le pas sur la lecture. Certaines des œuvres futuristes ont suscité des appellations significatives, telles que « peinture écrite » ou « tableaux poèmes ». Souvent vigoureuses et animées, les compositions peuvent mêler différents caractères et formes écrites, décliner une grande variété de corps, et faire régner impact et confusion. Le geste de liberté revendiqué par le futurisme contribue ainsi au renouvellement des possibles de la typographie.

Les futuristes accueillirent la publicité comme une manifestation de la vie moderne, l'antithèse de la culture de musée qu'ils méprisaient tant. Marinetti disait par exemple, que les enseignes lumineuses qui faisaient face à la cathédrale de Milan étaient capables « *d'exprimer la splendeur d'une imagination poétique rayonnant vers l'éternité* ». Ainsi ce fut souvent dans la presse, la publicité et les

² Lista, *Le Livre futuriste*, p.7, Panini 1984

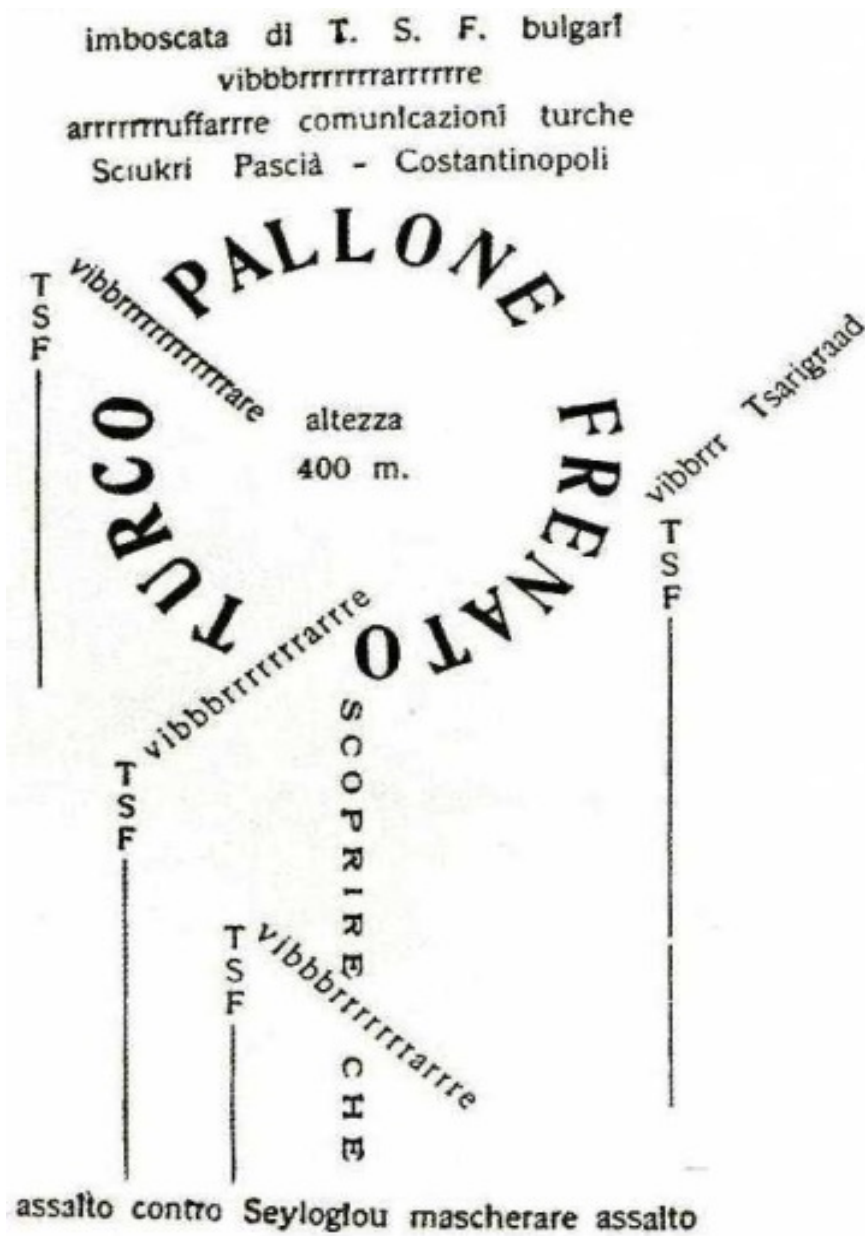
divertissements populaires que les futuristes cherchèrent l'inspiration. Les médias avaient déjà tirés les leçons du mode de vie accéléré contemporain, et Marinetti demandait aux artistes de les suivre sur ce terrain, pour lui, ils étaient la preuve d'une vitalité et d'une absolue modernité. À partir de là, comment les « mots en liberté » allaient-ils quitter le champ de la théorie pour s'inscrire dans les œuvres elles-mêmes ? Marinetti ne tarda pas à fournir la réponse, d'abord dans la revue futuriste *Lacerba*, puis dans des ouvrages comme *Zang Tumb Tumb* et *Les Mots en libertés futuristes*.

4.2. Point de vue et œuvres marquantes de Marinetti

Pour Marinetti, le poème ne se limite pas à un récit. Il est aussi image et doit donc répondre à une double exigence. Selon la première, le texte est énergie et durée. Le dynamisme est exalté, l'écriture court parallèle au monde mécanique et aux sonorités urbaines. Le poète doit restituer l'énergie de la matière par des principes plastiques comme l'emploi de spirales, de cercles concentriques, d'angles et de signes rythmiques. L'écriture tend alors vers l'abstraction gestuelle. La deuxième exigence s'inspire du *Coup de dés* de Mallarmé, qui décrit l'écriture comme une présence physique qui fait sens en elle-même. Le mot se libère de la phrase et s'inscrit immobile dans un espace qui en magnifie la valeur plastique. Marinetti, Depero, Soffici, s'attachent à la typographie, et à la mise en page du livre

En 1912, *Zang Tumb Tumb*, sorte de peinture verbale, célébrant la bataille de Tripoli, cherchait à trouver des équivalents visuels aux sons dans la forme et la longueur des mots. Cette œuvre illustre sa théorie de façon saisissante par le biais de la typographie. Il fait avec le texte imprimé, ce que les autres futuristes tentent de faire avec la peinture et la sculpture, appliquant les thèses « d'énergie dynamique » et de « ligne de force » à la représentation visuelle. Sur la couverture du livre, le titre est imprimé en diagonale ainsi que le nom de l'auteur et les références éditoriales. Le mot « TUMB » se répète plusieurs fois à la suite, changeant de corps au sein même du mot, devenant ainsi l'image d'une onomatopée. Les bruits des combats dominant dans *Zang Tumb Tumb* ; les mots

disposés en diagonales étaient techniquement difficiles à réaliser et demandaient beaucoup de temps à un imprimeur utilisant des caractères en métal montés sur des blocs rectangulaires. Mais Marinetti avait la chance d'habiter au-dessus d'une imprimerie à Rome, et il y découpait les caractères en bois pour les assembler à sa manière.





Couverture de *Zang Tumb Tumb*, Marinetti, 1912

Les Mots en liberté futuristes, parut en 1913 est un manifeste important où Marinetti explique sa conception du livre futuriste et des règles qu'il devrait suivre :

« J'entreprends une révolution typographique, dirigée surtout contre la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main, genre XVI^e siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire au flux et au reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons ainsi dans une même page trois ou quatre encres de couleurs différentes et vingt caractères différents s'il le faut. Par exemple : italique pour

une série de sensation semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Par cette révolution typographique et cette diversité multicolore, j'ai l'intention de faire redoubler la force expressive des mots. »³

Tout comme dans l'ouvrage précédant, la couverture joue également avec la typographie, on trouve un mélange de majuscules et de minuscules, des mots de corps différents et des polices aussi bien gothiques à forts empattements avec le mot « CHAIR » que des polices plus dépouillées. Le tout en couleur rouge et noire, dans des dispositions verticales et diagonales. Dans ces livres, les mots écrits sont considérés comme des équivalents visuels des effets des onomatopées de la poésie futuriste. Ainsi Marinetti nous dira, dans *Les mots en liberté futuristes* :

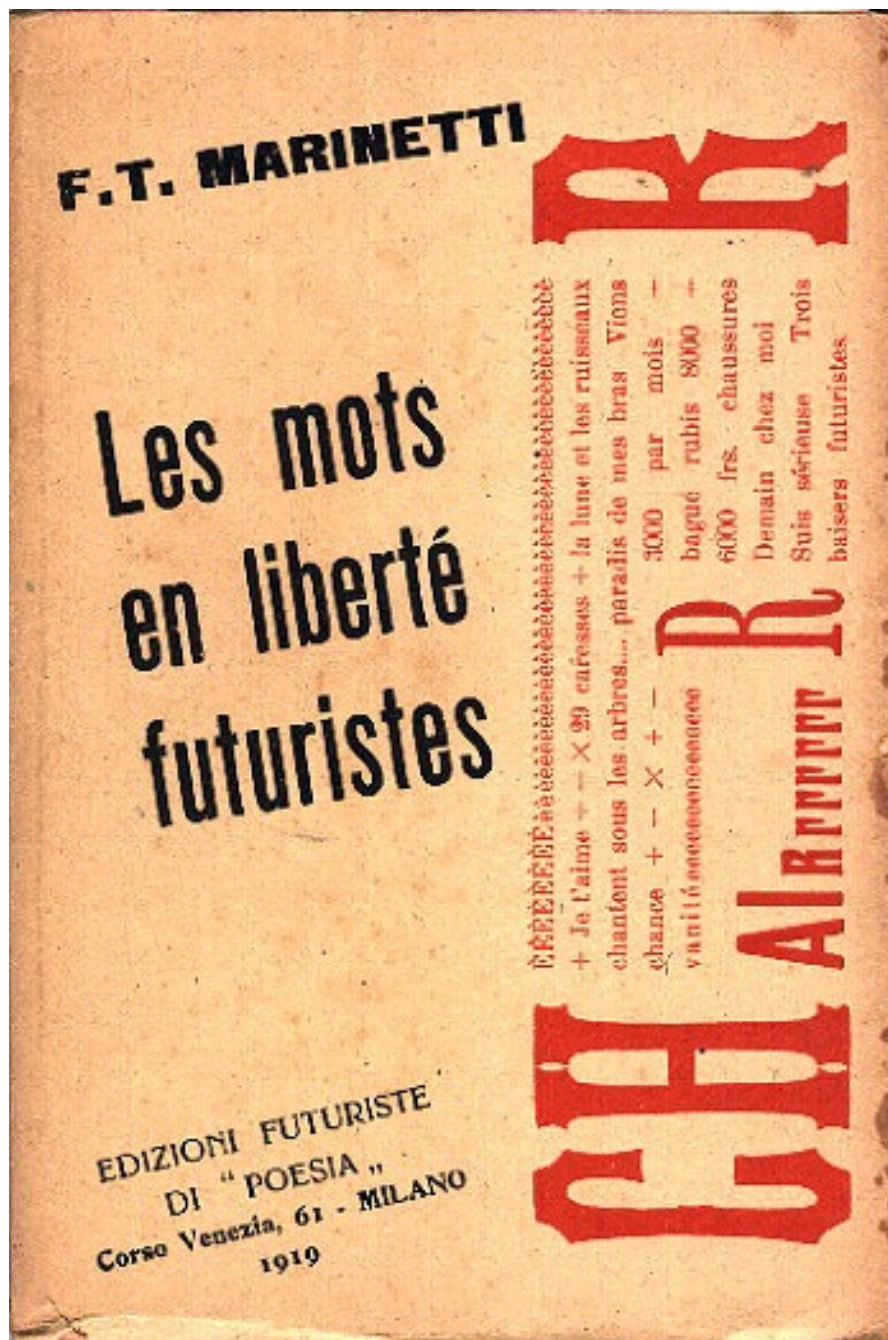
« dans la partie « Contrebande de guerre » de mon Zang Tumb Tumb, l'onomatopée stridente *ssiii* qui reproduit le sifflement d'une remorque sur la Meuse, est suivie par l'onomatopée voilée *fiiii fiiii*, écho de l'autre rive. Les deux onomatopées m'ont évité la peine de décrire la largeur du fleuve qui est ainsi définie par le contraste des consonnes s et f. »⁴



Page intérieure, *Les mots en liberté futuristes*, Marinetti, 1913

³ Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914

⁴ Id



Couverture, *Les mots en liberté futuristes*, Marinetti, 1913

L'alignement de noms, l'omission de conjonctions et l'utilisation d'articles sous forme d'onomatopées remettent en question la syntaxe conventionnelle, laissant les mots fonctionner selon des modes différents et expressifs. Les diverses formes de typographie visent à livrer directement le sens des mots au lieu de n'utiliser les lettres que comme des signifiants. Le rôle du mot ne se limite plus à révéler son sens en tant que signe isolé, il s'étend désormais à toute la surface du champ

visuel. La compréhension résulte d'une perception simultanée, et les mots, avec leurs particularités auditives et visuelles, participent à un effet d'ensemble. Libérés de toute structure syntaxique linéaire, ils ne s'inscrivent plus dans une continuité et peuvent se promener en toute liberté, comme autant d'images individuelles, sur la page ou sur la toile, l'objectif étant de parvenir à un fort impact émotionnel. Cet entrechoquement des mots voulu par Marinetti, peut-être l'équivalent des éléments que l'on trouve dans les toiles futuristes ou dans la musique discordante de leurs machines à bruits. La revue *Lacerba* qui publie en 1914 « Tipografia in libertà », une série d'expériences sur les mots en liberté de Carrà, est un important outil de propagande de la conception futuriste du texte imprimé. Le concept de dynamisme est né du désir de découvrir un monde d'expression propre à l'ère industrielle, le tout représenté par des formes mécaniques et par la sensation du mouvement et de la vitesse. Le cubisme et le futurisme cherchent à exprimer la quatrième dimension qu'est le temps, dans l'espace en deux ou trois dimensions de la peinture et de la sculpture. Ils organisent des spectacles si anarchiques et agressifs (musique discordante, monologues tranchant, textes théâtraux lugubres) qu'ils provoquent de violentes réactions de rejet de la part des spectateurs. On peut considérer en partie que les expressions typographiques des futuristes visent à déclencher une réaction du même registre. Par ailleurs, elles donnent à la page imprimée une liberté qui se concrétiserait plus tard de façon positive. En effet, vers 1920, ils reçoivent des commandes de travaux publicitaires et commerciaux, preuve d'une certaine acceptation de leurs expériences.

4.3. Les disciples de Marinetti

S'inspirant des collages de Picasso et Braque, réalisés en 1911 et 1912, Balla, Carrà et Severini commencèrent à intégrer dans leurs œuvres des formes insolites à résonance typographique, s'inspirant des extraits de journaux et autres documents imprimés que les cubistes incorporaient dans leurs collages.

La pensée de Marinetti inspira aux peintres futuristes divers types de collages dans lesquels ils s'attachaient à effacer la frontière entre peinture et poésie en vue de produire ce que Marinetti dénommait *dipinto-parolibero* (la peinture motlibriste).

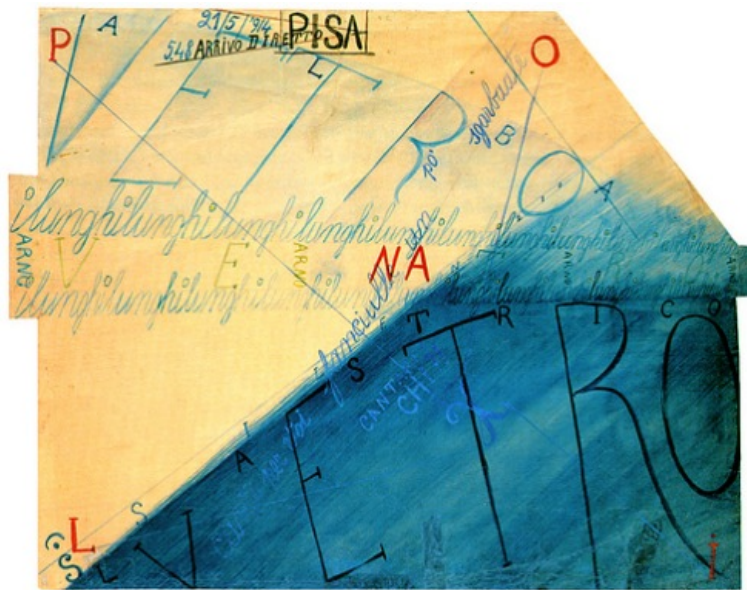
Tirant parti des innovations cubistes dans le domaine du collage, les peintres futuristes fournirent quelques exemples frappants de ce qui peut arriver aux mots lorsqu'ils ne suivent plus la logique de la syntaxe. Partant de la théorie des analogies poétiques de Marinetti, ces artistes travaillèrent à une approche analogique de la peinture, juxtaposant différents éléments visuels et verbaux, cherchant à établir des confrontations dynamiques entre le mot et l'image. Suivant en cela les cubistes, les futuristes percevaient le tableau comme une surface plane sur laquelle il était possible d'écrire des textes, mais leur textes étaient d'un autre ordre : au lieu d'intégrer comme Braque ou Picasso, des mots à un sujet décrit, les futuristes les inscrivaient dans leurs œuvres en adoptant les stratégies des annonceurs publicitaires ou en s'inspirant d'autres types de présentation visuelle et verbale (schémas ou illustrations légendées). Le concept des mots en libertés invitait aussi les futuristes, à une utilisation de la typographie plus inventive que dans l'art cubiste, puisque le lettrage était plus le fruit de leur imagination que d'un emprunt à un environnement.

4.3.1. Cangiullo, Severini et Soffici

Séduit par les théories de Marinetti, le poète Francesco Cangiullo tenta en 1914, dans *Pise*, de décrire un voyage en train sous une forme à la fois visuelle et verbale. Il utilise une grasse maigre et aérée, à empattements pour les majuscules avec lesquelles il écrit « *VETRO* », « verre » en français. Pour représenter la longueur du voyage il écrit le mot « *lunghi* », le répétant sans espaces, et en en réduisant peu à peu la taille. Il utilise une police d'écriture cursive, imitant celle des écoliers.

Lorsque l'Italie finit par entrer en guerre, les futuristes soutinrent ardemment cette décision. *Canon en action*, de Severini (1915), met en scène un canon de l'artillerie française. Caricaturant les illustrations purement techniques, Severini a cherché à traduire par des mots la dimension dramatique d'un bombardement, tout en soulignant le caractère indirect du reportage. La clarté du contenu verbal est compromise par son incorporation dans une composition visuelle représentant des hommes se servant d'un canon. Quelques mots, comme

« **BBBOUMM** », sont des onomatopées, le lettrage utilisé par Severini établissant une correspondance visuelle à l'effet auditif. D'autres mots semblent avoir une fonction plus informative, tels que « *100.000 éclairs déchirements* ». Ceux-ci ont été peints dans un style typographique calqué sur celui des schémas ou des manuels d'instruction, avec des majuscules pour les informations importantes et des minuscules pour les données moins importantes. Ici ou là, on note quelques réflexions, perçues comme les commentaires d'un témoin, Severini a pour cela peint le texte dans une écriture cursive, légèrement penchée.



Pise, Cangiullo, 1914



Canon en action, Severini, 1915

Pour la couverture de son recueil paru en 1915 aux éditions *della voce* à Florence BIF § ZF + 18, Soffici associa des caractères d'imprimerie, des lettres découpées dans des affiches et des photogravures existantes, (technique que les dadaïstes allemands repriront par la suite). C'est un véritable hymne à la typographie. La couverture est composée d'un collage polychrome, la première partie du livre est tirée en rouge, la seconde en bleu. Dans les planches, la forte tension entre la surface blanche et les caractères imprimés d'un noir très dense, la différence de grandeur des lettres et la disposition asymétrique des parties textuelles induisent une sensation de dureté. Soffici introduisait de brusques changements dans le style et la taille des caractères à l'intérieur des colonnes de texte classiques : tantôt un caractère de corps élevé, tantôt des lignes de texte minuscules. Et pour pousser la provocation un peu plus loin, il ponctuait ses pages de fragments de publicités.



BIF § ZF + 18, Soffici, 1915

4.3.2. Carrà

Le collage *Manifestation interventionniste*, réalisé par Carrà en 1914, jette aux yeux du spectateur une profusion de textes : certains se présentent sous la forme de fragments de journaux ou d'annonces publicitaires collés sur le carton, tandis que d'autres ont été peints à la main. Dans une lettre à son ami Severini, Carrà explique que dans cette œuvre il a « expérimenté l'exclusion de toute représentation de la figure humaine et son remplacement par une abstraction plastique du tumulte de la ville ». La profusion des textes fait partie de cette abstraction. L'œuvre doit être lue pour être comprise, mais l'acte de lecture se trouve remis en question par les réactions de nos sens, car les mots se situent dans un champ visuel complexe et chargé. On parvient à distinguer le drapeau italien, des fragments de partitions et de journaux, ainsi que le nom et la signature de l'artiste. L'éclatement de la syntaxe contraint le spectateur à tenter de réunir les fragments de mots en un tout compréhensible, mais l'intelligibilité de l'œuvre est compromise par la variété déconcertante des mots, se rassemblant en un point central tourbillonnant. Il y a aussi des orthographe phonétiques, et Carrà semble avoir inclus le son d'une sirène, donnant au tableau une dimension orale et auditive. Le spectateur est en présence l'expérience moderne de la simultanéité. De plus en l'absence de toute syntaxe claire, il est obligé d'endosser un rôle plus actif et d'établir des liens entre les différentes parties de l'œuvre. L'effet dynamique du tableau de Carrà s'inspire de l'impact de la publicité, mais les œuvres de ce type démontrent surtout que dans une culture de plus en plus dominée par les médias, les événements ne sont plus vécus que de manière indirecte. Dans une certaine mesure, l'œuvre est elle-même une sorte de publicité pour le futurisme (évoqué au travers de divers textes, comme c'est souvent le cas dans les collages futuristes) mais aussi pour un principe politique cher aux futuristes. La *manifestation interventionniste* à laquelle fait référence le titre de cette œuvre réalisée juste avant le début de la Première Guerre Mondiale avait été organisée pour inciter les gouvernants italiens à prendre une part plus active dans les relations internationales.

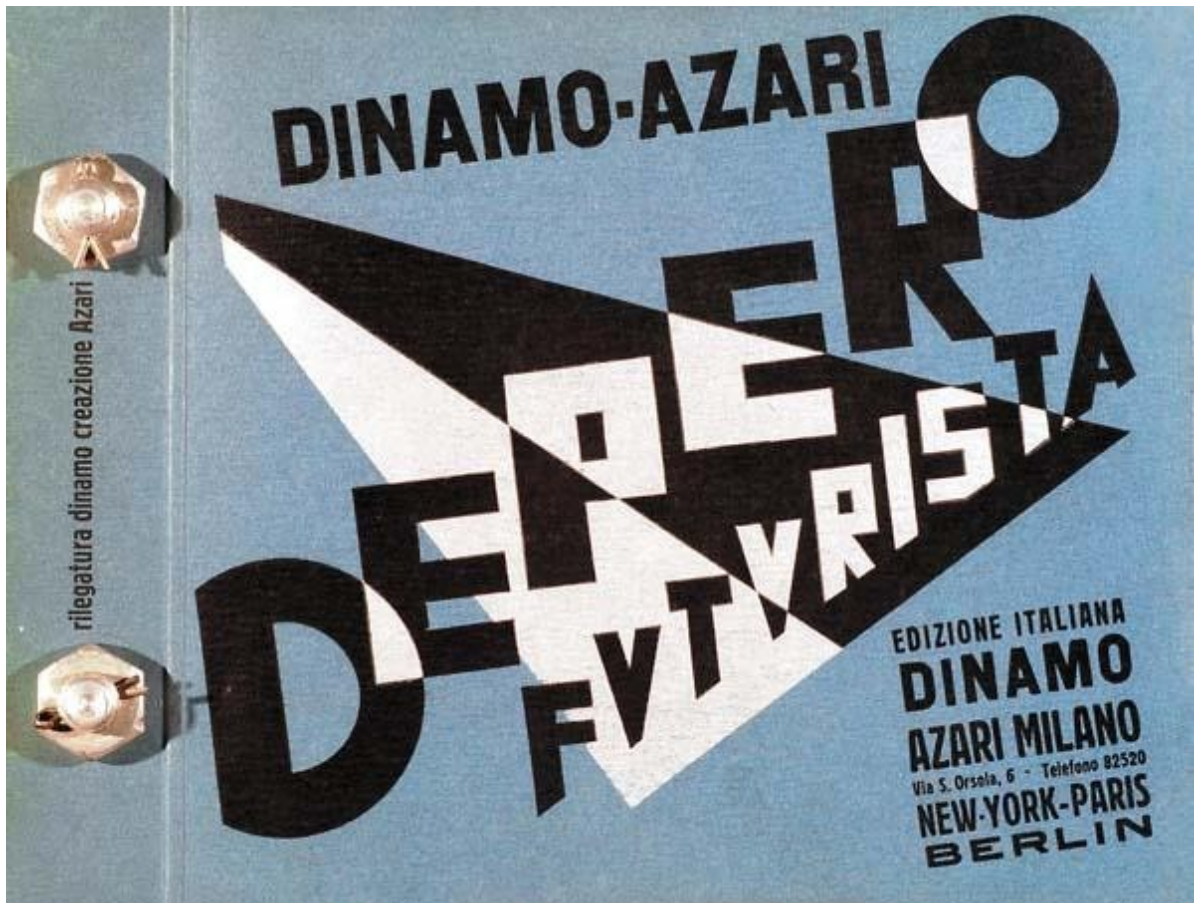


Manifestation interventionniste, Carrà, 1914

4.3.3. Depero

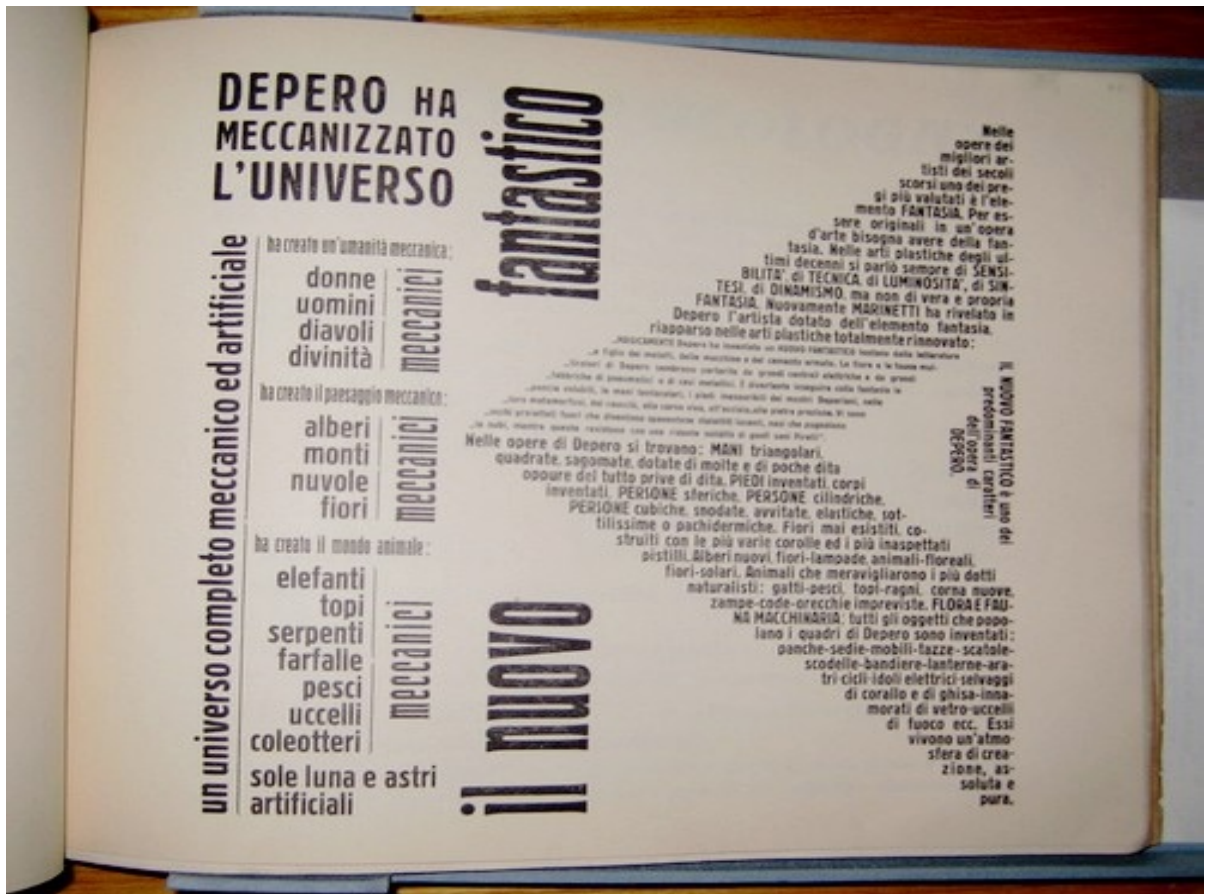
Fortunato Depero se distingue comme un acteur majeur du futurisme. Très polyvalent, il travaille entre autres dans les domaines du théâtre, de la musique, de la mode et de l'espace, et se montre très actif au sein des arts appliqués. Il découvre le futurisme vers 1913 et opte pour des graphismes où peuvent prévaloir une disposition ordonnée. Ses travaux graphiques concernent aussi bien le domaine de l'édition que celui de la publicité. Depero utilise en mai 1927 la notion « *d'architettura tipografica* », il conçoit, à la *Biennale Internazionale delle Arti Decorative* de Monza, un pavillon du livre, haut de neuf mètres, aux couleurs blanc et blanc bleuté, où le volume et la forme des gigantesques lettres d'imprimerie se transforment en matériaux d'architecture. Ainsi la lettre n'est plus plaquée en façade mais sert d'élément de construction. Cette œuvre fut ensuite détruite.

Toujours en 1927, Depero publie son célèbre livre boulonné, *Depero futurista*. L'ouvrage présente des créations de son atelier et se compose de quelques quatre-vingts planches fermées par deux couvertures en carton, le tout fixé par deux boulons. Trois exemplaires de ce livre ont une couverture en métal chromé. *Depero futurista* est un livre où la typographie prend des formes originales pour créer un effet optique percutant. À l'intérieur du livre, Depero s'amuse avec la mise en page, il imprime son texte en jouant sur la forme géométrique, celui-ci prenant des formes tantôt rondes, tantôt triangulaires. Il confronte les caractères typographiques en variant leurs graisses, leurs corps et leurs polices, le plus souvent sans empattements, hormis quelques exceptions. Il utilise également la verticalité et la diagonale et met en valeur le texte par des jeux de parallèles et de perpendiculaires avec la présence de lignes plus ou moins épaisses qui cernent certains mots. Le tout donne un effet de rigueur et de dynamisme. Son style annonce celui des constructivistes. Les couleurs utilisées à l'intérieur sont le rouge et le noir. La couverture, elle, est bleue et annonce ce qui va suivre avec un titre imprimé en diagonale et majuscule dans un jeu géométrique de couleurs noire et blanche.

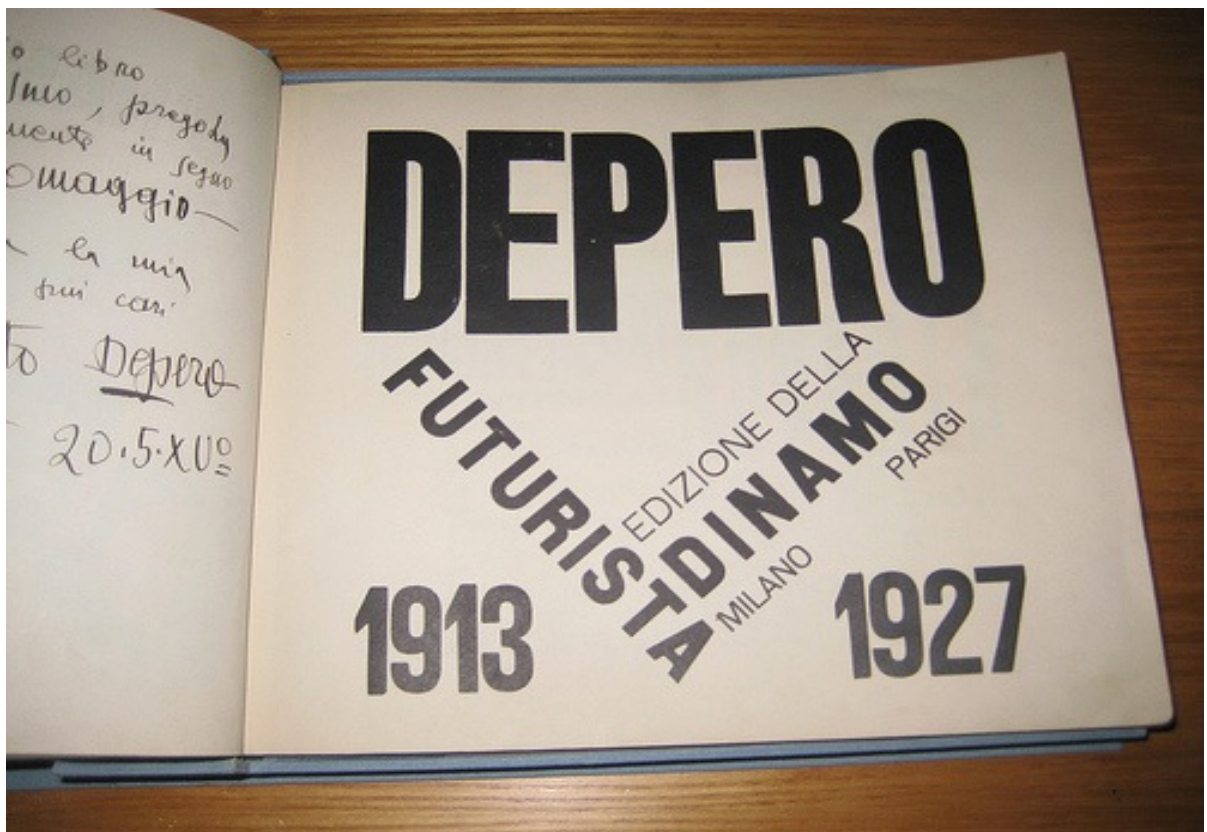


Depero futurista, 1917.





Depero futurista, 1917.





Depero futurista, 1917.



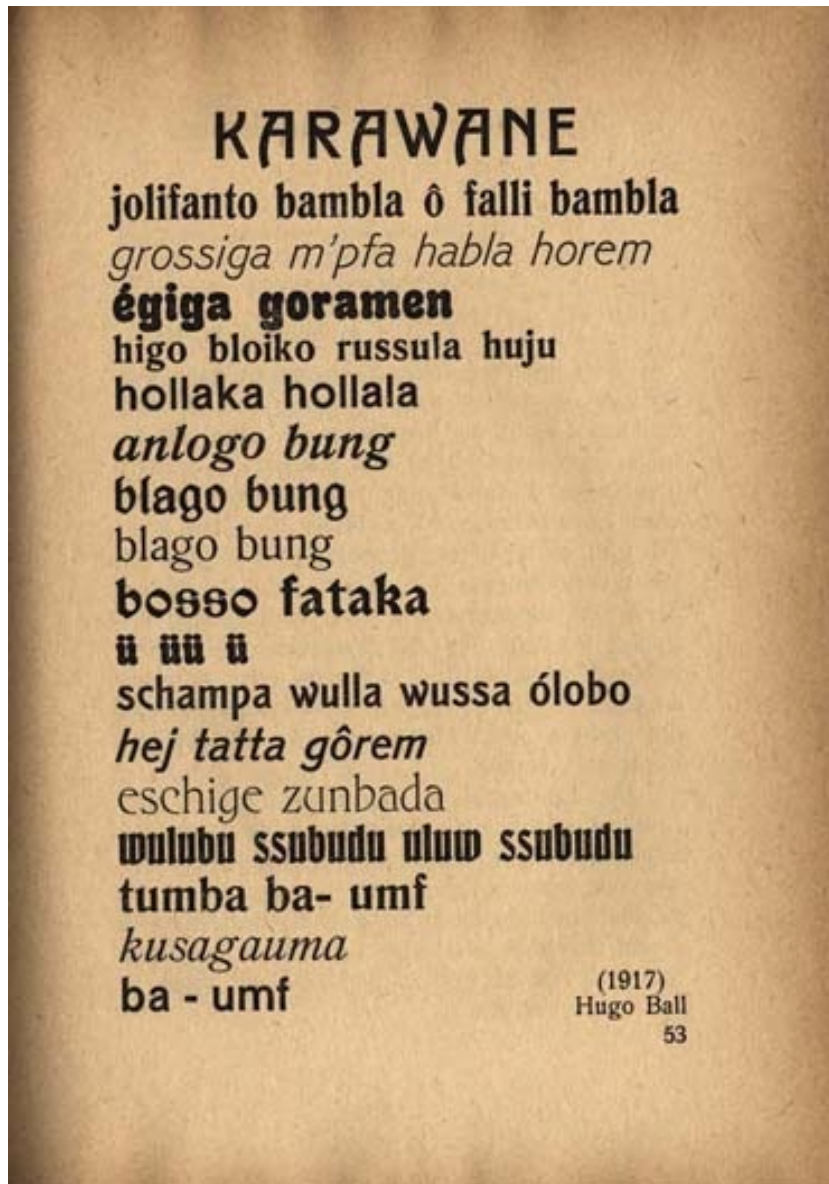
4.4. Influence et déclin du futurisme.

L'influence de ces nouveaux rapports entre texte et image n'allait pas tarder à se faire sentir dans toute l'avant-garde artistique. Mais l'enthousiasme qui accueillit ces œuvres fut souvent tempéré (surtout à Paris), par certaines réserves envers les futuristes, suscitées par leur adoption inconditionnelle des nouvelles technologies et leur apologie de la violence anarchique. Les artistes parisiens les plus proches des futuristes furent Robert et Sonia Delaunay qui considéraient les médias et la culture de masse plus comme un moyen de diffuser les leçons tirées de l'expérimentation artistique que comme une source d'inspiration. Ils vidèrent cependant le futurisme de son militantisme politique. Sonia Delaunay conçut nombres d'affiches publicitaires reproduisant des compositions dynamiques et colorées dans lesquelles textes et images se mêlaient. Le tout d'une manière assez éloignée aussi bien de l'ironie des œuvres de Picasso et Braque, que des provocations des futuristes. Les théories futuristes eurent aussi une influence sur la poésie française, aussi bien sur son contenu que sur sa forme. Dans *Calligrammes* (1916) par exemple, Guillaume Apollinaire disposa les mots sur la page afin qu'ils fassent écho au sujet évoqué, fonctionnant alors comme des images iconiques ou des dessins poèmes.

Le futurisme deviendra un modèle de référence pour les avant-gardes des années dix et vingt : le cubo-futurisme et le constructivisme russe, le vorticisme anglais, le dadaïsme et le surréalisme, etc. On retrouvera dans la plupart de ces mouvements, à la manière futuriste, la stratégie du manifeste et des soirées et l'organisation de spectacles. Son rôle historique a été immense de part son retentissement. Mais le futurisme se sabordera lui même, en soutenant le mouvement fasciste et en proclamant des idées particulièrement provocantes. La culture italienne va opérer un véritable acte de refoulement des années de dictature et le futurisme qui apparaît comme historiquement compromis avec le régime de Mussolini, ne peut que sombrer dans l'oubli. Ce qui explique pourquoi aujourd'hui ce mouvement est si méconnu du grand public, comparé par exemple au mouvement Dada en activité à la même époque.

5. Le mouvement Dada

En février 1916, le poète Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings, arrivés d'Allemagne, ouvrent à Zurich, le Cabinet Voltaire. Art, littérature et créations langagières s'y pratiquent de façons inédites, inspirées des expériences atypiques des futuristes telles leurs déclamations publiques. La formation du groupe dadaïste rassemble Richard Huelsenbeck, Jean Arp, Tristan Tzara et Marcel Jacno. Au fil du développement du mouvement, plusieurs villes deviennent des « foyers dada » : Berlin, Zurich, Paris, Hanovre, Cologne et jusqu'à New-York. Une culture d'échange se met en place et participe grandement à la dynamisation ambiante. « Dada », par ce terme, dont l'origine est controversée, on désigne un événement dans lequel le jeu, le hasard et une totale liberté sont les éléments déterminants de la réalisation artistique. C'est un mouvement qui fonde son langage sur une position de profonde critique vis-à-vis des formes de l'art et de la société de l'époque. Dada est tout et la négation de tout, c'est le hasard et la règle, la liberté du jeu et la tentative de donner un ordre quelconque au chaos du monde, c'est l'art et la négation de l'art. Dada cherche à sortir des règles étroites de la peinture, de la sculpture et de la poésie, pour ouvrir de nouvelles possibilités esthétiques qu'offrent les matériaux et les événements de la vie quotidienne. À l'origine littéraire, pacifiste, anti-artistique et anti-institutionnel, le mouvement Dada expose pour la première fois sa conception du graphisme dans les poèmes d'Hugo Ball, où différents caractères sont mêlés de façon délibérément illogique et absurde, dans une parodie de la forme poétique. Hugo Ball déclare « *le mot et l'image ne font qu'un* », témoignant ainsi de sa volonté d'intégrer la signification verbale et visuelle des mots et des pages dans un ensemble cohérent ou incohérent.



Karawane, Hugo Ball, 1917

« *Qu'est ce que le dadaïsme?* » s'interrogeait l'artiste et poète allemand Richard Huelsenbeck. Il en fait ainsi la définition suivante :

« Le mot Dada symbolise le rapport le plus primitif avec la réalité environnante, avec Dada une nouvelle réalité prend possession de ses droits. La vie apparaît comme un tintamarre simultané de bruits, de couleur et de rythmes de l'esprit que l'art dadaïste intègre sans hésiter à tous les cris et toutes les fièvres sensationnelles, à l'audacieuse mentalité du quotidien et à la tonalité de la réalité brutale. »⁵

⁵Extrait d'un discours de Richard Huelsenbeck, lors d'une conférence sur le dadaïsme donnée à Berlin en avril 1918

5.1. Rapport entre image et langage dans le mouvement Dada.

Dans l'effervescence du mouvement Dada, le langage allait connaître une déconstruction radicale. Remaniés de manière à prendre la forme d'entités matérielles dénuées de sens, les mots furent délibérément appauvris : plutôt que d'en faire un véritable moyen d'expression, les dadaïstes les mirent au service d'un discours insensé, plutôt que de leur donner un contenu nouveau et original, ils jouèrent avec les clichés les plus communs. Les poètes du mouvement Dada utilisèrent des mots énigmatiques, inventés de toutes pièces, sans établir de transitions claires entre les différents propos. Leur style semble parfois télégraphique, tout un pan de significations se trouvant condensé en un seul mot ou en tournures incompréhensibles en l'absence des informations nécessaires à leur compréhension. Ces poètes employèrent souvent les mots usuels d'une manière particulière, en compliquant le contexte habituel du langage utilisé. Ils dépouillèrent aussi le langage de sa dimension métaphorique, et mirent davantage l'accent sur l'opacité que sur la transparence, leur intérêt se portant avant tout sur l'aspect auditif de la langue orale et la matérialité visuelle de la langue écrite.

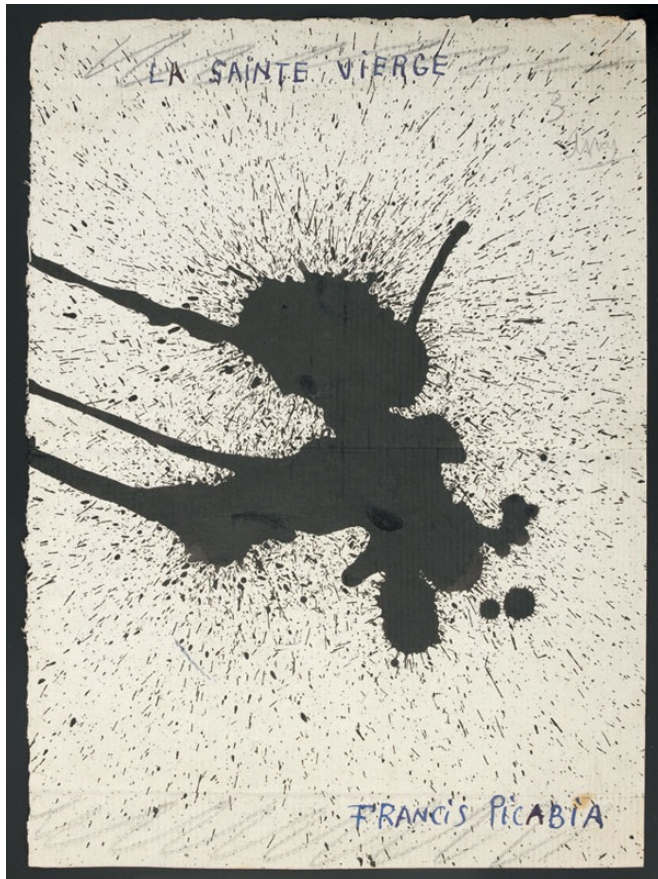
Le signe linguistique est un produit de la raison à la fois complexe et déterminant. S'attaquer au langage est donc une façon de remettre en question une des valeurs les plus illustres de notre monde. Ainsi la « recette » de composition poétique due à l'écrivain d'origine roumaine Tristan Tzara (« Comment faire un poème ») ne visait-elle pas uniquement la syntaxe et la sémantique du langage verbal. Pour lui, la culture était un leurre sans consistance. On peut lire dans le manifeste Dada qu'il rédigea en 1918 « *DADA NE SIGNIFIE RIEN.* »

Les dadaïstes cherchèrent à rassembler les arts dans une nouvelle (dés)union. Leur désir était de provoquer une fusion interactive entre la peinture, la sculpture, la poésie, la prose, les arts de la scène et la musique. Cependant, l'objectif n'était pas de créer une œuvre d'art totale, mais plutôt d'effacer toute démarcation entre l'art et le non-art, entre l'art et la vie. L'œuvre du peintre français Francis Picabia illustre cette hybridation des genres. Après avoir flirté avec le cubisme et le futurisme, Picabia ne tarda pas à se rendre compte de l'adéquation parfaite existant entre ses propres objectifs et l'esprit naissant de Dada. Influencé

par Tzara, Picabia étudia le langage, créant dans les revues qu'il éditait des effets typographiques saisissants. Il cherchait à s'attaquer à toutes les valeurs établies, mais visait surtout le lien unissant l'objet et le nom. Pour cela, Picabia mit au point un certain nombre de stratégies troublantes. Dans une de ses œuvres par exemple, il associa les mots « *LA SAINTE VIERGE* » à une tache d'encre noire, contestant par la même les idées reçues sur la nature du lien entre le mot et l'image. Dans « *prenez garde à la peinture* » de 1919 par exemple, un curieux amalgame de pièces mécaniques s'accompagne d'une variété de mots disposés sur la toile comme des légendes. Le spectateur ne se trouve cependant pas en présence d'éléments de clarification, mais d'une série d'expression qui, dans ce contexte, semblent dénuées de sens. En empruntant des images à des manuels techniques et en couplant ces fragments devenus énigmatiques à des mots et des tournures sans rapport avec eux, Picabia a détruit la fonction traditionnelle du mot par rapport à l'image. Ainsi Picabia voulait détruire tout espoir de compréhension mutuelle à partir d'un code sémantique commun. Pour Duchamp, les mots peuvent se prononcer de manière identique, tout en ayant des orthographes et des sens différents. Le jeu de mot le plus célèbre, formé de la sorte par Duchamp en 1919, est l'inscription apposée au bas d'une reproduction de la Joconde affublée d'une moustache. Prononcé à voix haute, cette suite de lettres « L.H.O.O.Q. » prend un sens équivoque.



Duchamps, *LHOOQ*



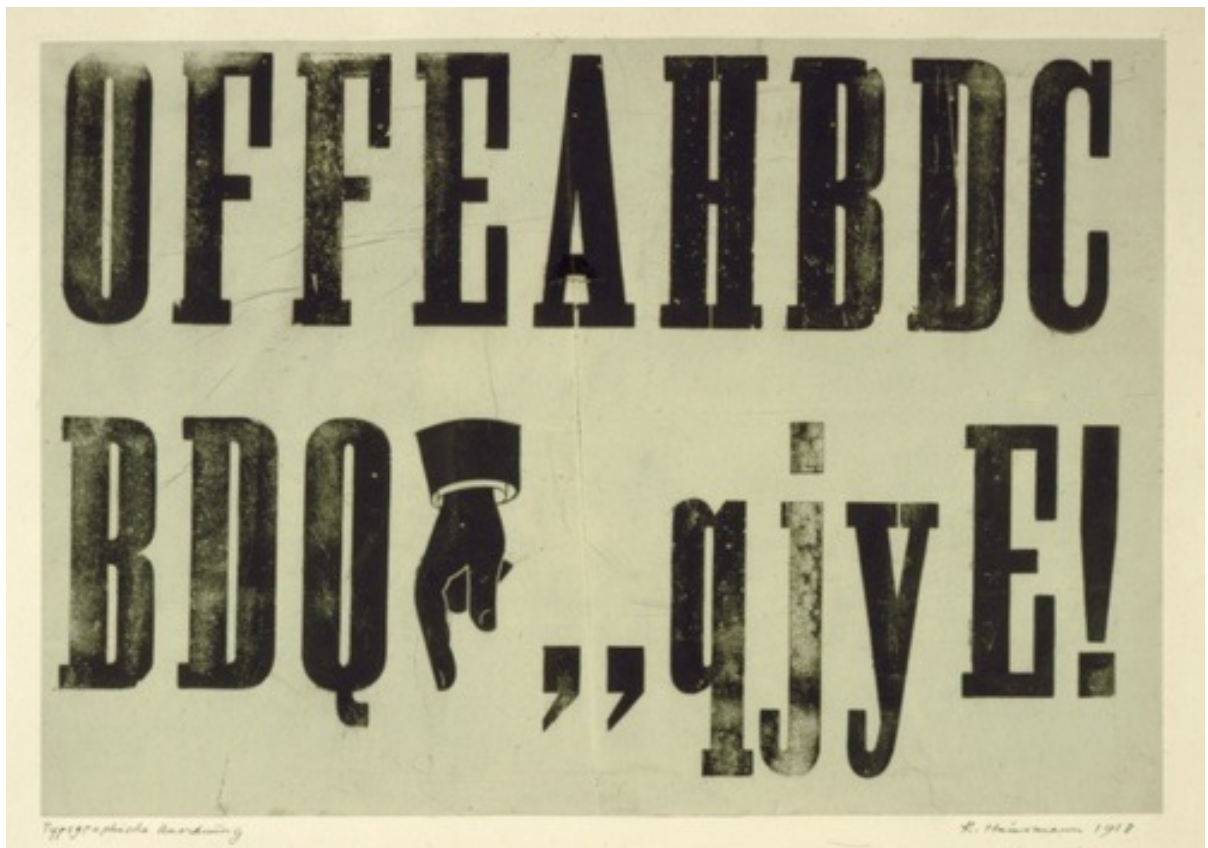
Picabia, *La sainte Vierge*

5.2. La typographie Dada

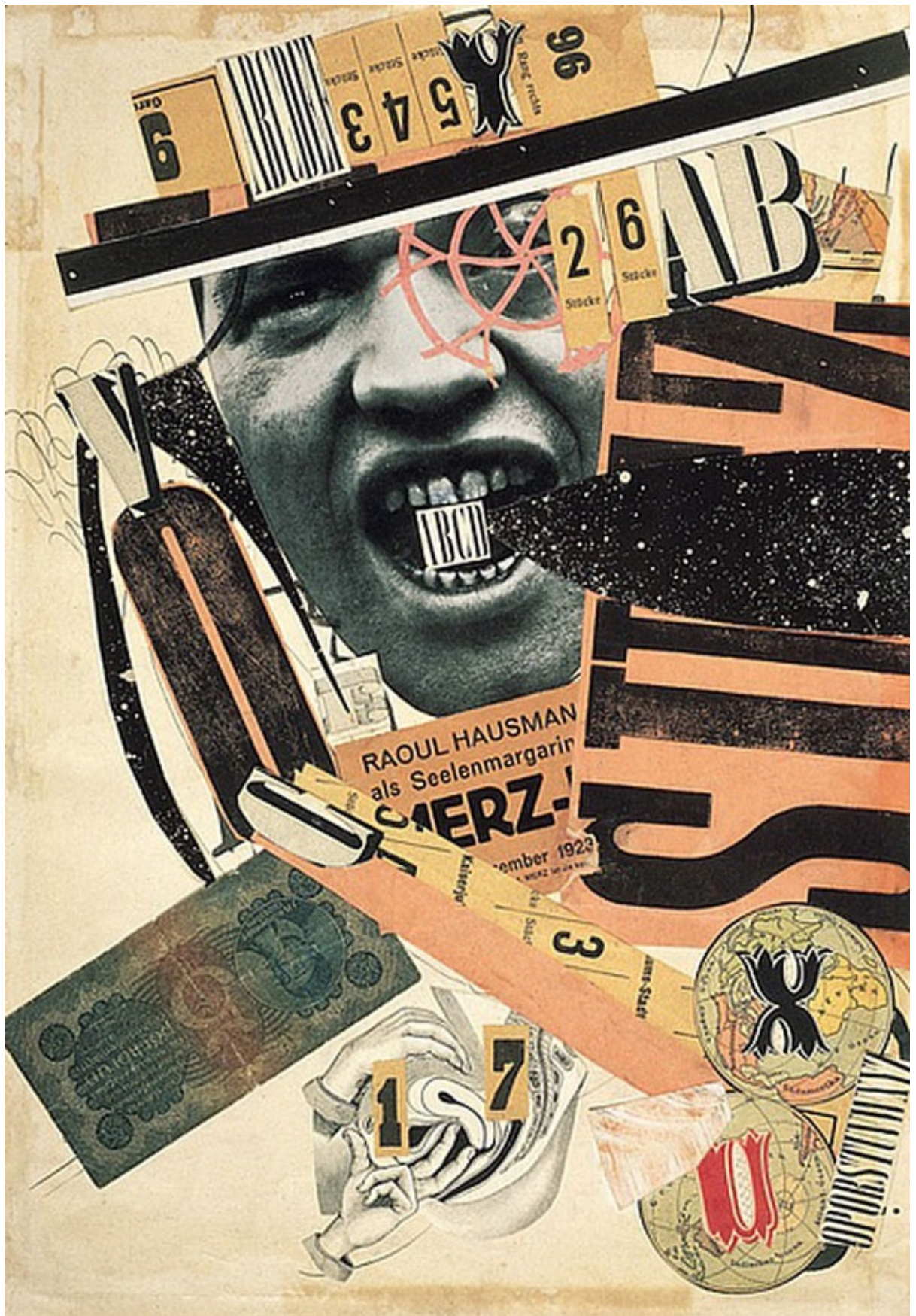
Sous les coups de Dada, la tradition typographique est mise à mal, démontée petit à petit, elle finit par éclater en toutes directions. Si bien que la page peut à la fois contenir des compositions typographiques utilisant le registre complet des parangonnages (alignement de caractères de corps différents sur une même ligne) alors disponibles (cf. illustrations p.5, p.). Cette utilisation de la typographie permet de créer des combinaisons dues au hasard du geste, en associant tous types de caractères dans des rapports inaccoutumés. A travers Dada, typographie et graphisme se montrent étroitement liés à l'écriture, à la poésie, aux revues, à la sonorité de la lecture, sur fond de contestation ou de subversion. Face au langage, il s'agit de mettre à mal les habitudes et de se détourner de la signification, en enchaînant ou en associant différemment lettres, mots, syllabes et signes. En écho à la catastrophe que représente la guerre, les

créateurs s'expriment par l'utilisation du fragment, du hasard, par les procédés du montage et du collage. L'ensemble de ces ingrédients, déjà expérimentés par le cubisme et par le futurisme, métamorphose graphisme et typographie, le dadaïsme se répartissant de façon très inégale sur les supports graphiques. Si tracts, petits pamphlets, affichettes, textes et collages divers prolifèrent, les affiches se font moins nombreuses.

La typographie moderne, mécanisée, était l'une des principales cibles de Hausmann, car elle était très éloignée de la source première du langage. Lorsqu'il créa ce qu'il appelait ses « *poèmes affiches* », il utilisa des caractères modernes allongés, à graisse épaisse et empattements adoptant ainsi les formes présentes dans les médias. Dans ces poèmes, l'artiste n'a pas employé les lettres en tant qu'éléments rattachés à un code qui leur donne du sens, mais en tant que phénomènes purement optiques et acoustiques.



OFFEABCD (poème affiche), Raoul Hausmann, 1918



ABDC, Raoul Hausmann, 1924

Des fragments de l'un de ces poèmes affiches apparaissent sur les côtés de son photomontage de 1923-1924 intitulé *ABDC*, une œuvre qui reflète les pratiques éditoriales de la presse et de la publicité de cette époque, tant au niveau du texte que de l'image : formes non linéaires, ruptures sémantiques, jeux de mots, juxtapositions de textes et d'images. Mais l'œuvre se démarque des intentions des médias. Au centre figure une photographie de l'artiste, tenant entre ses dents les quatre premières lettres de l'alphabet, des caractères allongés à empattements. Hausmann semble ainsi avoir voulu faire allusion à la fonction de l'alphabet, qui est de visualiser la parole. En donnant aux caractères un aspect si particulier, il souligne aussi la dimension concrète, matérielle de la lettre. L'autoportrait est entouré d'un mélange d'éléments mécaniques et typographiques, dont un billet de banque tchèque et une photographie d'étoile. Cette œuvre illustre ce que Hausmann considérait être, dans cette nouvelle ère technologique, le véritable rôle de l'artiste : celui d'un artiste ouvrier qui se mêle au chaos de la vie urbaine moderne.

Quant à Hugo Ball, il désarticule le langage en créant des poèmes phonétiques composés de rythmes sonores et visuels comme par exemple le célèbre *Karawane* de 1917 (cf. illustration p.49). Sur dix-sept lignes en plus du titre, Ball alterne les polices, les grasses, les italiques, donnant l'impression d'un poème lu à différentes voies, variant rythme et intonation. Tzara utilisera, quelques mois plus tard le même procédé de forme. Mais ses poèmes, *Boxe* et *Bilan* par exemples, sont écrits en français lisible et compréhensible contrairement à *Karawane*. Les variations de typographie les rapprochent de celui de Ball mais il y a d'autres nuances encore, les lignes que forment les mots ne sont plus seulement alignées à gauche, l'espace est donc investi différemment. Alors que chez Hugo Ball, l'esthétique anticonformiste Dada se traduit par une désarticulation de fond du langage lui-même, c'est çà dire sur sa capacité à signifier quelque chose, chez Tzara nous distinguons une déconstruction de forme plus marquée. Il s'agit des deux champs principaux de modification du mouvement Dada. Le fond et la forme seront rapidement tour à tour bouleversés et métamorphosés pour créer une nouvelle signification propre au mouvement.

BILAN

arc voltaïque de ces deux nerfs qui ne se touchent pas
près du cœur

on constate le frisson noir sous une lentille

est-ce sentiment ce blanc jaillissement

et l'amour méthodique

partage en rayons mon corps

pâte dentrifice

billets

transatlantique

la foule casse la colonne couchée du vent

éventail de fusées

sur ma tête

la revanche sanglante du two-step libéré

répertoire de prétentions à prix fixe

folie à 3 heures 20

ou 3 Frs. 50

la cocaïne ronge pour son plaisir lentement les murs

horoscope satanique se dilate sous ta vigueur

VIGILANCE DE VIRGILE VÉRIFIE LE VENT VIRIL

des yeux tombent encore



TRISTAN TZARA

BOXE

I

les bancs craquent
regarde au milieu le tapis

viens patience passer 14 merci



ATTENTION c'est la plaie que je sonde

Une lampe tumeur nacrée

craie cramoisie

Tout à coup un coin qui tombe

Quelques cartes bousculent les artères dans l'ombre

tambour au poings de cuir tendu

grelots suspendus agrandis roulent sous la loupe

spécialisée sur la

lenteur aggravée

„surprises réservées,, supprimées pour
cette représentation (La Direction

le grotesque professionnel

: préface l'ambiguïté lasse

qu'ils pratiquent

LE SIFFLET:

QUOI?

croire les yeux de fiel

effet

ont oublié le ciel

reflet

Moi je ne crois pas

Ils sont d'ailleurs de bons amis

TRISTAN TZARA

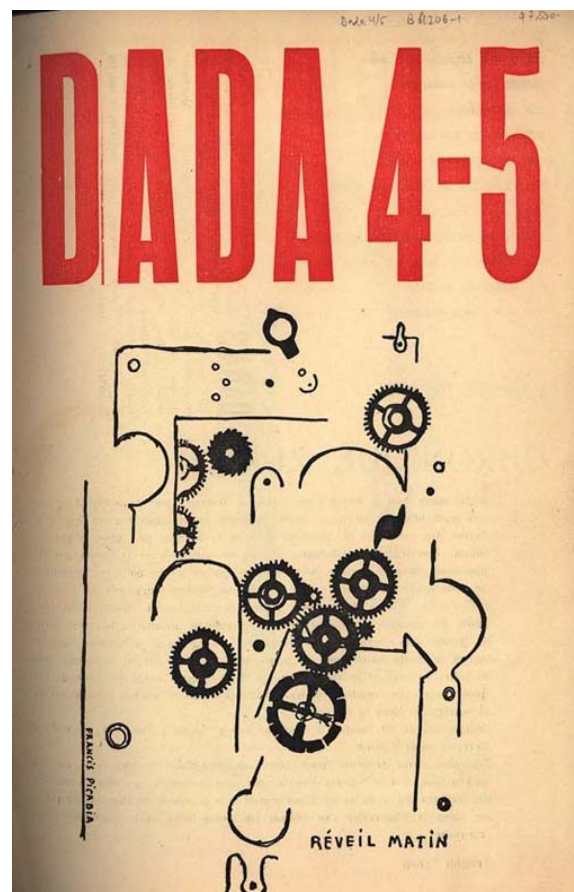
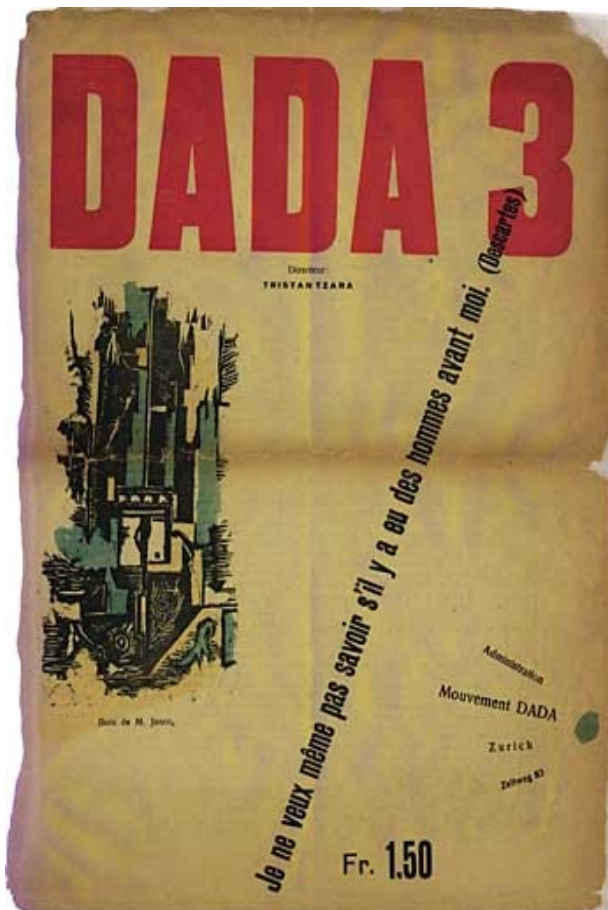
5.3. Les revues dadaïstes.

C'est à travers leurs nombreuses revues que les dadaïstes font partager au reste du monde leur nouvelle vision de l'art littéraire. Les revues Dada sont nombreuses mais nous retrouvons dans chacune d'elles des traits propres au mouvement. Qu'elles soient écrites en allemand ou en français, importe peu, le but est toujours le même pour les dadaïstes, ils veulent faire bouger les codes stricts de l'art en bouleversant les règles de la composition. Pour cela ils utilisent des signes propres au mouvement, que l'on retrouve également dans leurs œuvres d'art. Il s'agit des jeux autour de l'écriture, des dessins et du décalage humoristique que cela produit. Typographie délirante, collages, photomontages, caricatures et toiles ridiculisant les valeurs traditionnelles, sont leur matériaux favoris.

Le texte a moins d'importance que l'effet produit par la mise en page qui se veut nouvelle, surprenante, parfois déconcertante. Les titres sont la plupart du temps courts, surdimensionnés, et en majuscules de couleurs vives. Cela produit un effet imposant, les yeux du lecteur sont directement attirés par le titre comme si en un mot tout était dit, cela est particulièrement vrai pour *Dada*, *Der Dada* et *Merz* (cf. illustrations p.59, 60, 62). Ces mots, d'ailleurs, n'ont pas de sens réels, ils n'ont pas besoin de signification, ils se rapportent sans équivoque au mouvement dadaïste, ils font et ils sont le mouvement. On les retrouve dans toutes sortes de publications, tels que des almanachs, des tracts, des affiches, etc. Le seul mot Dada veut tout dire, il sonne comme une « marque » représentative d'un style et d'une idéologie propre. L'impact de Dada a été si fort qu'aujourd'hui, une revue d'art en a fait son propre titre, reprenant les hautes majuscules colorées reconnaissables à leur typographie épaisse.

Les revues dadaïstes se caractérisent par leur titre mais également par le thème récurrent des jeux de mise en page. Phrases et mots imprimés dans tous les sens, néologismes, chiffres, œuvres d'art, la couverture Dada devient un espace de liberté où tout est possible. Les dadaïstes poussent le lecteur à se poser des questions, en faisant des jeux de mots, en les associant sans rapports, le tout sur la première page, ce qui laisse présager de l'intérieur de la revue. Les revues dada ont beau être différentes sur le plan visuel, nous retrouvons les mêmes isotopies de l'humour, du rejet des règles établies et du détournement. Le

tout mis en relation grâce à une typographie le plus souvent sans ornements, parfois imprécise. On peut dire que ce choix de la simplicité de l'écriture s'inscrit dans la vision du mouvement qui se veut proche du peuple et qui rejette toutes idées du luxe. Les mises en page ne sont pas non plus particulièrement harmonieuses, tout semble avoir été mis là au hasard, un peu comme les œuvres avec leurs morceaux de papier collés dans tous les sens. Il n'y a pas de respect de proportions entre les différents blocs et les blancs. Toute cette non-conformité crée, au final, du sens, celui propre à dada, c'est-à-dire former un tout avec une abondance de mots et d'objets hétéroclites.



Revue DADA 3 (1918) et DADA 4-5 (1919)



Revue Der Dada, parues en 1919



Les expérimentations typographiques et langagières se révèlent surprenantes, la typographie pouvant se trouver directement imbriquée au collage et au photomontage, elle envahit tracts, affichettes, dessins, poèmes, etc. Les compositions se déstructurent, les caractères se mélangent, les textes se cabrent, parfois aussi ils se rangent. Si les futuristes ont enflammé l'emphase du texte comme de la lettre, les dadaïstes accélèrent le concassement du langage. Ils l'utilisent par bribes, fragments et collages recomposés, le tout sur le mode de l'humour, de l'appel, de la dérision ou du non-sens.

5.4. L'esprit Dada de Théo Van Doesburg et Kurt Schwitters.

5.4.1. Kurt Schwitters

Kurt Schwitters, né à Hanovre, est un peintre et poète allemand, il a incarné l'esprit individualiste et anarchiste du mouvement Dada. Refusé par le Club Dada de Berlin c'est-à-dire par Richard Huelsenbeck, il réagit en fondant un mouvement parallèle qu'il nomme «Merz», d'après son tableau *Merzbild I* (1919) dans lequel le mot «Merz» est ironiquement tiré de la partie centrale du mot «Kommerzbank» (Banque commerciale en allemand), découpé dans une annonce. De ce mouvement «Merz» découle une revue du même nom qui parut entre 1923 et 1932 et à laquelle participèrent de nombreuses personnalités artistiques de l'époque. Cet artiste est souvent relié au mouvement Dada, mais son travail et ses contributions en font quelqu'un d'un peu à part. Certaines de ces œuvres peuvent s'apparenter à celles des cubistes de part la présence de formes géométriques se superposant sous forme de collages. Il semble inspiré par nombre de mouvements de cette époque et c'est naturellement qu'il propose une synthèse des idées Dada, De Stijl ou encore constructivistes.

Ses travaux contiennent plus d'éléments humoristiques et satiriques que ceux de ses contemporains. En arrière-plan à son œuvre, on décèle un sens de la dislocation, efficace dans les couvertures et les affiches. Son intérêt pour la typographie se remarque tout d'abord dans sa revue *Merz*. Sur la couverture on trouve des jeux de parallèles et de perpendiculaires au sein de la disposition des textes, mais aussi la présence de lignes plus ou moins épaisses et colorées qui

quadrillent les différents numéros. Des jeux typographiques sont également perceptibles, en effet le titre « Merz » est facilement reconnaissable grâce sa police particulière, notamment la barre du milieu du « E » qui est penchée. Il y a des différences dans les polices utilisées pour l'intitulé du journal et pour les textes présents autour. La taille, la graisse des caractères peuvent aussi changer au sein même des mots. Le quatrième numéro de la revue Merz, présentait un texte du peintre russe Lissitzky, *Topographie de la typographie*, un ensemble de sept principes qui commençait ainsi « *On voit les mots sur la page imprimée, on ne les entend pas* ».



Revue Merz, Avril 1924

L'année 1920 fut très productive pour Kurt Schwitters en termes d'œuvres incorporant des éléments typographiques. *Merz 133* ; *Mz 158*, *Das Kostbild* ; *Merzbild 32A*, *Das Kirschbild* ou encore *Merz 458*, *Wriedt* sont des œuvres mêlant peinture et collages ou le signe typographique occupe une place prépondérante, parfois sous forme de lettres peintes au pochoir ou plus souvent sous forme de mots et phrases issus de journaux découpés. Par exemple en 1920, il réalise *Oskar*. Le matériau est constitué par des fragments de papiers que Schwitters conformément à l'habitude qui est aussi sa méthode, a trouvés et ramassés au cours de ses promenades. Les couleurs, les textes, les bords déchirés témoignent d'usages antérieurs, d'une circulation ou d'un vieillissement qui donne à chaque fragment une qualité visuelle particulière. Les lettres et les mots n'intéressent pas Schwitters par ce qu'ils pourraient signifier ; ce qui compte, c'est leur forme, leur impact graphique (l'opposition entre les lettres gothiques et les caractères de la partie inférieure, plus moderne). L'œuvre de Schwitters est également très marquée par ses nombreuses collaborations avec Théo Van Doesburg, bien que leurs styles soient radicalement différents, comme nous allons le voir.



Kurt Schwitters, *Merz-133*, 1921

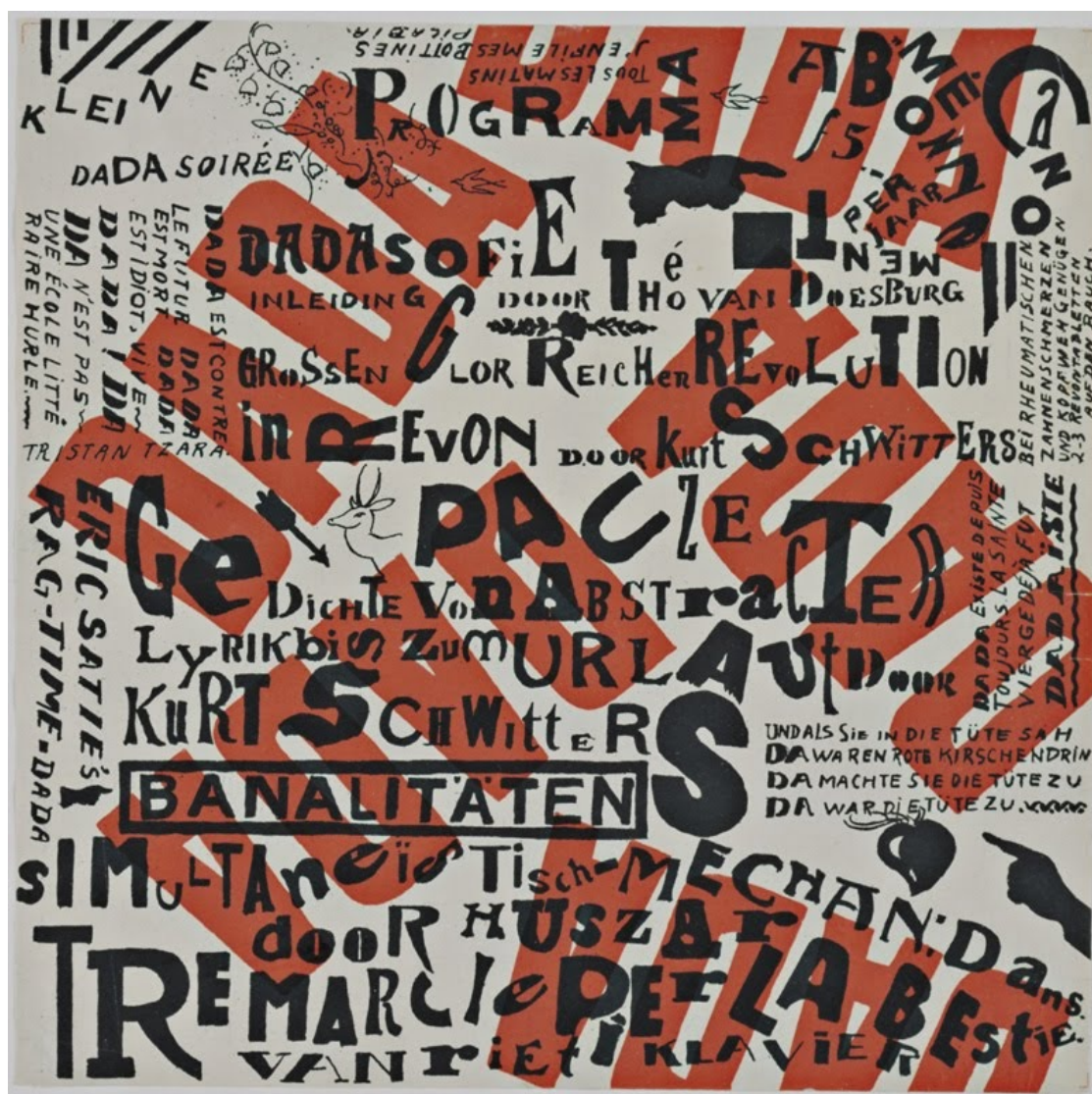
5.4.2. Théo Van Doesburg

Théo Van Doesburg, lui aussi est à l'origine d'une revue et d'un mouvement. En compagnie de Gerrit Rietveld il fonde d'arts plastiques et d'architecture *De Stijl* (publiée de 1917 à 1928), mouvement hollandais d'avant-garde d'art, se caractérisant par l'utilisation du rectangle tel qu'il apparaît dans la peinture abstraite de Piet Mondrian. Dans celle-ci, les éléments sont le plus souvent une grille de lignes noires sur une toile blanche accompagnée de rectangles de couleur primaire ou gris. Théo Van Doesburg, était donc à la fois peintre, architecte, poète et également éditeur de sa revue *De Stijl*, dont il assurait la mise en page. Il élaborait un graphisme et une typographie dont la stricte géométrie annonçait les œuvres du Bauhaus. Pour *De Stijl*, il fit imprimer le titre en noir sur les lettres rouges NB (Nieuwe Beelding, nouveau plasticisme), technique courante dans l'imprimerie commerciale et prise des artistes dada. En 1920, il modifia la maquette de *De Stijl*, délaissant la présentation du texte sur une seule colonne au profit de deux colonnes. En effet, la revue était le plus souvent pliée pour être envoyée et la pliure pouvait ainsi se faire entre les deux colonnes du texte. Van Doesburg publia également quatre numéros de la revue dadaïste *Mecano* (1922-1923). Le troisième numéro impliquait une lecture circulaire, indiquée au centre de la couverture grâce au dessin d'une scie circulaire. Cette technique avait déjà été utilisée en Allemagne par Schwitters, qui collabora à la revue *De Stijl* et aimait comme Van Doesburg, explorer les possibilités offertes par la typographie pour représenter les sons. Par exemple, l'une des couvertures de *De Stijl*, le numéro 12 datant de 1924 montre une œuvre de Pietro Saga, il s'agit d'un poème typographique.

5.4.3. Collaborations entre Van Doesburg et Schwitters.

Kurt Schwitters collabore à plusieurs reprises avec Théo Van Doesburg. Tout d'abord en 1922 avec l'affiche *Kleine Dada-Soirée* (« Petite soirée Dada »). Cette affiche est caractéristique des œuvres Dada, en effet la superposition des textes en rouge et noir provoque une confusion qui témoigne de l'anarchie graphique propre au mouvement. Ils utilisent la diagonale comme dispositif

dynamique, ainsi que l'effet de superposition des lettres, la combinaison de différentes polices et tailles, et l'emploi de lettres manuelles pour bouleverser l'ordre de la lecture et mettre le message en relief. On retrouve également beaucoup de références au mouvement Dada avec la couleur rouge du mot titre « Dada », la petite main noire de profil avec l'index tendu, des noms d'artistes dadaïstes (Tristan Tzara) et le mélange des langues française et allemande. Cette affiche, qui à première vue ressemble à une simple œuvre d'art dada, s'avère être la description du programme de la tournée Dada de 1923 aux Pays-Bas. On y annonce une introduction (*Dadasofie*) par Théo Van Doesburg, la glorieuse révolution à Revon par Schwitters, de la poésie abstraite ou de sons primitifs, les « banalités » de Kurt Schwitters, etc.

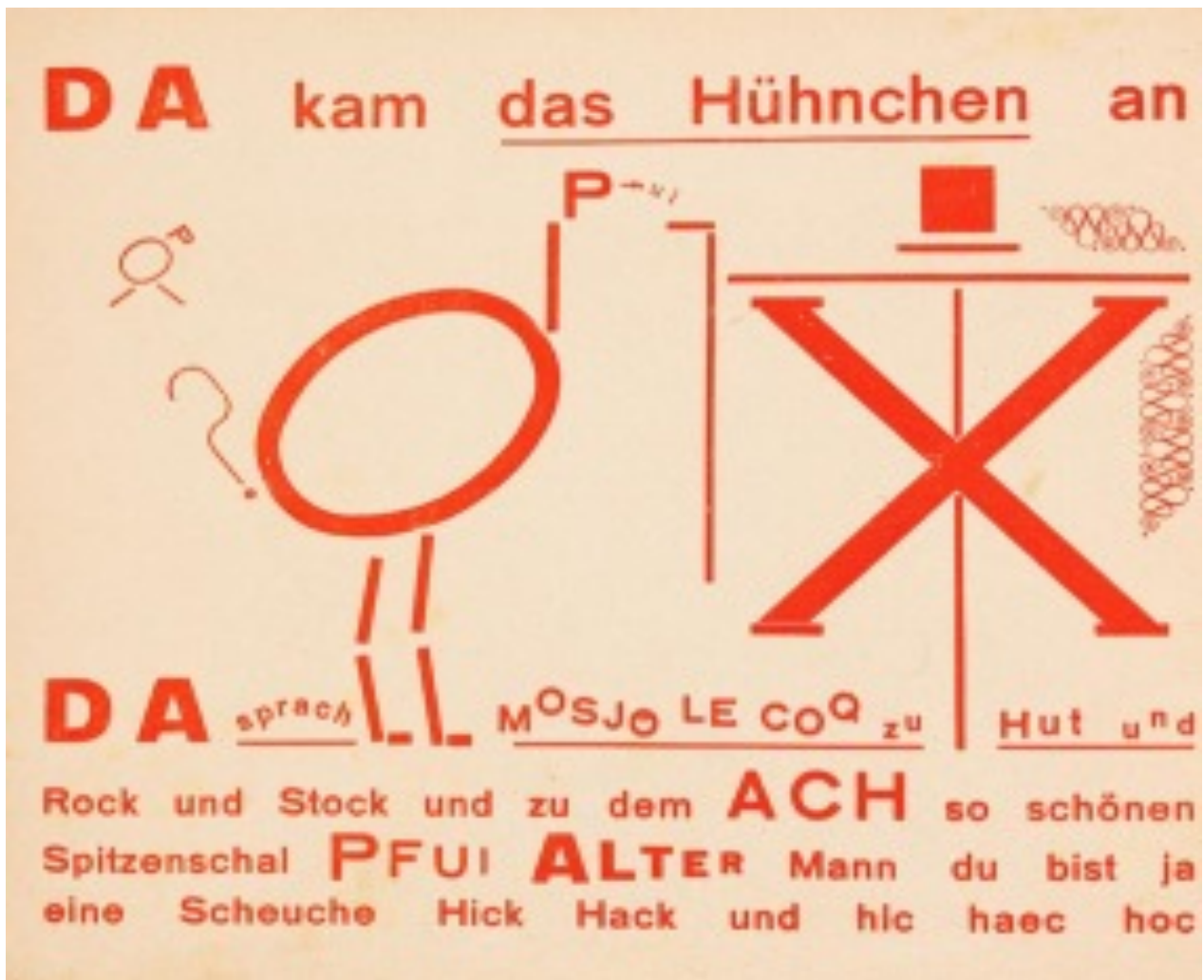


Théo Van doesburg & Kurt Scwhitters, *Kleine Dada-Soirée*, 1922

Une autre de leurs collaborations se solde par la parution de *Die Scheuche Marchen* (« L'épouvantail »), en 1925. Il s'agit d'un livre pour enfant imprimé en rouge et bleu où ils déconstruisent l'iconographie habituelle. Pour raconter l'histoire, ils se servent uniquement de caractères d'imprimerie faisant figure d'illustrations. Ces illustrations prennent place au cœur du texte, lui aussi travaillé typographiquement grâce aux jeux sur la graisse, la taille et la disposition des caractères.



Theo Van doesburg & Kurt Schwitters, *Die Scheuche Marchen*, 1925.



Theo Van Doesburg & Kurt Schwitters, *Die Scheuche Marchen*, 1925.

4.5. Piet Zwart

Piet Zwart, architecte, designer et typographe néerlandais, rencontra en 1923 Schwitters et Lissitzky aux Pays-Bas. Lissitzky offrit à Zwart son livre *Pour la voix*. Zwart prit conscience des possibilités graphiques qu'offrait le matériel typographique. Il n'adhéra pas aux règles traditionnelles de la typographie, mais utilisa les principes du constructivisme dans son travail commercial. Celui-ci est marqué par l'utilisation de couleurs primaires, des formes géométriques, et par la répétition de motifs de texte et l'usage du photomontage. Avec l'aide d'un imprimeur, et dans un esprit « dadaïsant », il se servit de caractères, de vignettes

et de filets pour créer des compositions libres et ludiques, où les mots courraient dans tous les sens sur la page. Dans les dix années qui suivirent, au cours desquelles il réalisa près de trois cents publicités, Zwart évolua de la typographie pure au photomontage accompagné de caractères d'imprimerie.

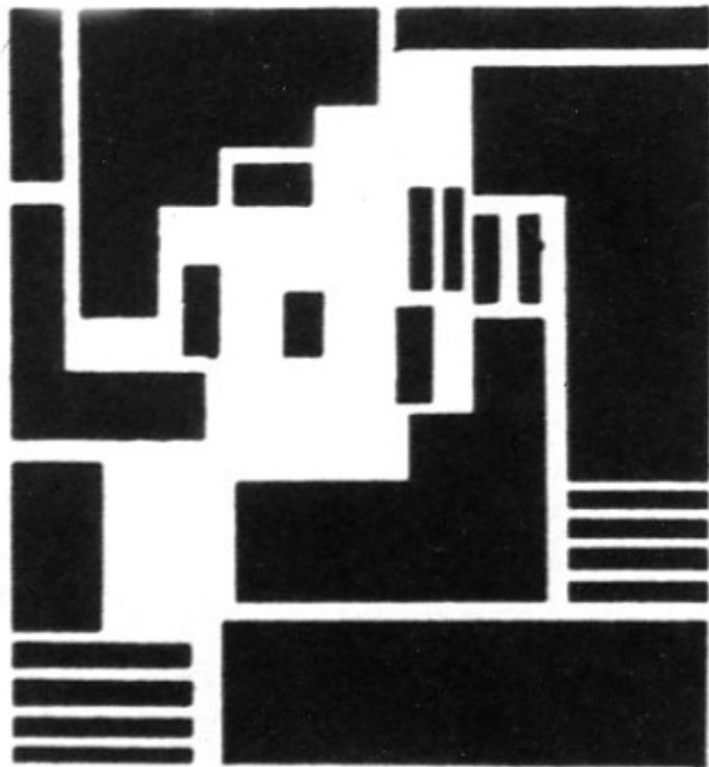


Piet Zwart, 1924, *Agendaseite*



Piet Zwart, 1924, *Einwickelpapier*

DE STIJL



**MAANDBLAD VOOR DE MO-
DERNE BEELDENE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOES-
BURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN**

Revue De Stijl

Les travaux de Zwart et les collaborations de Théo Van Doesburg et Kurt Schwitters privilégient une typographie aérée, plus claire que chez les autres artistes dadaïstes, avec la présence de beaucoup de linéales et d'un fond blanc très visible. Ce choix de mise en page appelle clairement les mouvements russes qui vont suivre. Des artistes tels que Zwart ou Van Doesburg sont d'ailleurs bien difficiles à ranger dans une catégorie, leur travail pouvant s'apparenter à la fois à Dada ou aux constructivistes.

6. Les mouvements avant-gardistes russes

Entre 1910 et 1920, on assiste en Russie à un grand virage culturel et artistique qui aboutit à d'importants mouvements d'avant-gardes : le rayonnisme, le suprématisme et le constructivisme. Le rayonnisme, lancé par Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova, est influencé par les travaux de Turner, il suit les pas du futurisme pour lequel pourtant Larionov déclare avoir un mépris total, il cherche à donner une représentation picturale du rayonnement énergétique des objets dans l'espace. Le suprématisme de Malevitch débute avec son œuvre *Carré noir sur fond blanc*, en 1915, dans laquelle l'artiste se défait de la représentation en faveur de la pure sensibilité en peinture. Le constructivisme de Tatlin, El Lissitzky et Rodchenko, cherche à travers la structuration de l'œuvre, une identité entre beau artistique et justesse politique.

6.1. Les Cubo-futuristes

Les futuristes russes, aussi baptisés cubo-futuristes, sont très éloignés de leurs homologues italiens. Ils s'inspirent de la rupture cubiste mais ne souscrivent pas aux manifestes de Marinetti. En 1912, paraît *La gifle au goût du public*, manifeste véhément qui lance le mouvement. Si les Russes empruntent aux Italiens vitalité et disposition à la révolte, ils rejettent leurs positions politiques et leur nationalisme exacerbé. Ils refusent l'héritage culturel tsariste, ne revendiquant pas pour autant, face au passé, l'attitude de la table rase propre au futurisme italien. Le futurisme russe s'étend de 1912 à 1916 environ. Il s'intéresse de très près à la typographie, à la lettre, à la composition des textes et à leur mise en page. Plasticiens et poètes travaillent souvent de concert pour aménager leurs publications. Ils ne cherchent pas, à la différence de leur pairs italiens, à célébrer la mécanisation en recourant à des matériaux métalliques et industriels; ils utilisent plutôt des procédés artisanaux simples et économiques : pochoir, récupération de papiers peints, lettrages manuscrits, jusqu'à imprimer au moyen de pommes de terres gravées. Ils se définissent en réaction contre l'art symboliste russe et la culture tsariste et prônent un retour à des formes plus élémentaires. Durant leur période d'activité, ils s'associent pour créer toutes sortes d'œuvres, dont de

nombreux livres et objets imprimés. Ces ouvrages se caractérisent par une absence de typographie : ils étaient imprimés en lithographie et les textes étaient écrits de la main même des artistes qui réalisaient les dessins. Dans *Mirskontsa* (1912) et *Vzorval* (1913), Kroutchenykh emploie différentes techniques comme des tampons en caoutchouc, des lettres au pochoir ou à la pomme de terre pour imprimer ses poèmes. Les innovations des futuristes russes vont à l'encontre de celles des italiens : au lieu de célébrer les vertus de l'ère industrielle, ils optent pour le rejet des méthodes modernes. Kroutchenykh est considéré comme l'inventeur en 1913 du « zaoum », il s'agit d'un type de poésie assimilé aux futuristes russes qui se caractérise par l'absence de règles grammaticale et sémantique. Son but est principalement phonique, il a été créé pour exprimer des sensations et des émotions.



Kroutchenykh, *Mirskontsa*, 1912



Krutchenykh, *Vzorval*, 1913

Le groupe des futuristes russes, bien qu'éphémère, est à l'origine de mouvements qui eurent un effet retentissant sur la typographie. Dès 1916 apparaissent les toiles suprématises, non figuratives et géométriques de Malévitch, qui explorent la relation des formes simples et de la couleur. Elles proposent une nouvelle conception du plan bidimensionnel et de ses relations formelles, qui vont influencer la typographie des années à venir. El Lissitzky fait évoluer le lien entre les principes suprématises et la communication typographique. L'une des références de son œuvre typographique est le mouvement anglais du vorticisme. Les vorticistes avaient leur propre revue : *Blast*, si elle est considérée comme une des avancées majeures dans la révolution du

design graphique, avec des caractères d'affiches en bois et du papier de couleur, elle n'apporte pas grand chose sur le plan typographique.

Vladimir Maiakovski et David Burliuk conçoivent en 1914, le livre *Tragedie* (pièce de Maiakovski) dans lequel on trouve des jeux de graisses, des capitales insolites, et des blancs qui confèrent une texture original à la page imprimé. Le décalage expressif des lignes et les caractères gras, les noms des personnages écrits en italique dans la marge ou les chiffres disposés pour créer un contraste, font de ce livre un exemple marquant de l'abandon des conventions et un précurseur des œuvres constructivistes.



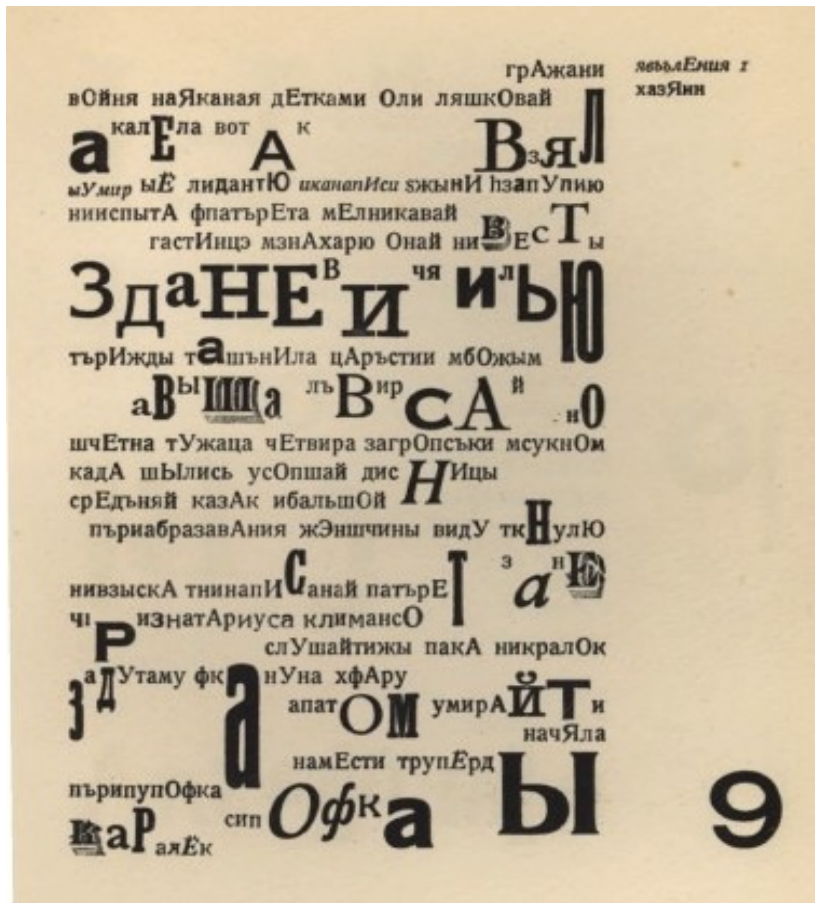
Vladimir Maiakovski & David Burliuk, *Tragedie*, 1914.

Dans la pièce en zaoum de 1923, *Ledentu Faram*, d'Illia Zdanevitch, telle qu'elle est imprimée, la typographie relie mots et pages afin que le contenu transcende la fonction habituelle du langage imprimé. Ainsi chaque double page est une composition qui permet différentes lectures. Les vignettes servaient à

construire des lettres et à créer des choix de sens visuels ou verbaux sans tenir compte de la plupart des conventions de mise en page. Cet ouvrage marque la fin du futurisme russe, annonce le surréalisme et témoigne de l'influence des mouvements De Stijl et Dada.



Couverture de *Ledentu Faram*, d'Ilia Zdanevitch, 1923.



Exemple de pages intérieures de *Ledentu Faram*.



Dans les années qui suivirent la révolution de 1917, les arts graphiques devinrent, avec le cinéma un outil de communication de masse. Ce nouveau langage eut une profonde influence en Allemagne et aux Pays-Bas pendant l'entre-deux guerres. Sous l'influence du futurisme, des privations physiques et dans une époque ravagée par la guerre civile et les révoltes politiques, la Russie qui avait une intelligentsia artistique décidée, se servit des images et des mots comme agents de la Révolution. L'affiche servit de moyen d'expression, criant des slogans visuels et illustrant des allégories politiques.

6.2. Les Constructivistes

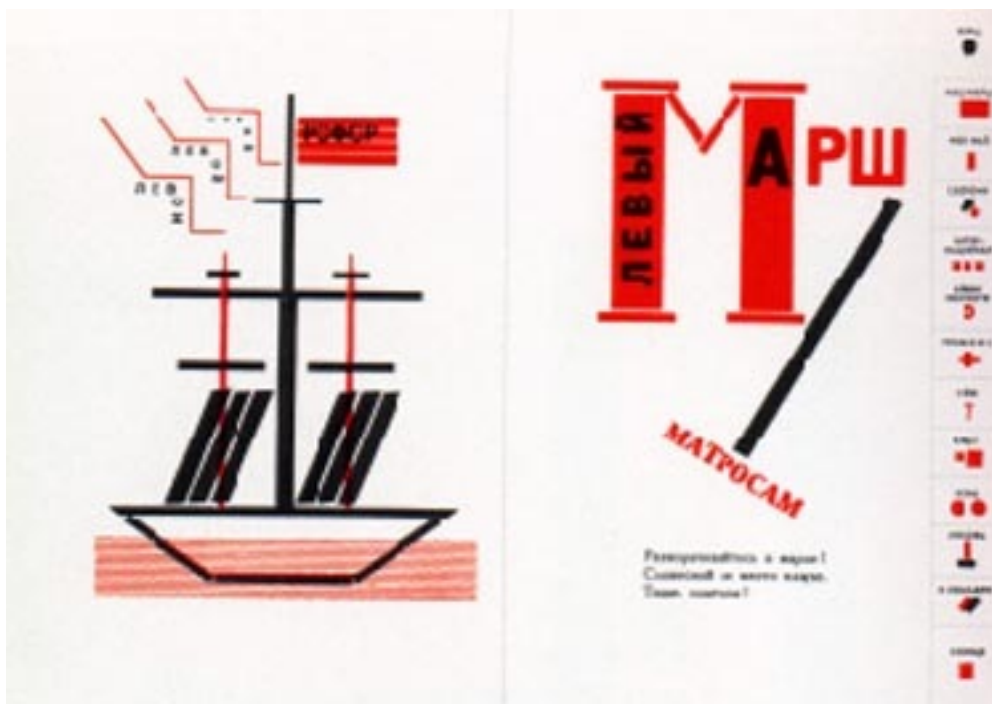
Les constructivistes rejetaient l'idée de l'œuvre d'art unique et, armés des formes nouvelles de la peinture abstraite, ils voulaient détruire le clivage entre l'art et le travail. La production mécanique d'images rendues possible grâce à la photographie, convenait parfaitement à cette idéologie. De même, la reproduction industrielle par l'imprimerie allait dans le sens de leur volonté de coopérer à l'avènement du communisme.



El Lissitzky, *Battez les Blancs avec le coin rouge*, 1920

La fameuse affiche ci-dessus, *Battez les Blancs* (les contre-révolutionnaires) avec le coin rouge montre un lien plus cohérent entre ce que suggère l'image et ce que disent les mots. Cette affiche datant de 1920 est l'œuvre d'El Lissitzky, personnage représentatif du constructivisme par ses multiples activités. Il fut un grand pionnier du photomontage, cet assemblage de divers éléments qui donne vie à la photographie par la juxtaposition ou la superposition, la combinaison de différents points de vue, le cadrage, l'exploitation de contrastes violents et des changements brutaux d'angles.

Les livres conçus par Lissitzky expriment l'idée selon laquelle les mots imprimés sont vus et non pas entendus et qu'une suite de pages fait du livre un véritable film. Dans *Histoire suprématiste de deux carrés*, la narration se développe via les légendes des dessins, composées dans une typographie dynamique et placées dans la marge. En 1923, il réalisa un recueil de poèmes de Maiakovski, *Dlia Golosa* (*Pour être lu à voix haute*, littéralement : Pour la voix), qui se présente comme un répertoire à onglets avec un symbole pour chaque poème. Les illustrations étaient réalisées à partir d'outils d'imprimerie, notamment de « filets » (pièce en métal ou en bois servant à imprimer des lignes d'épaisseurs différentes).



El Lissitzky & Vladimir Maiakovski, *Dlia Golosa*, 1923.

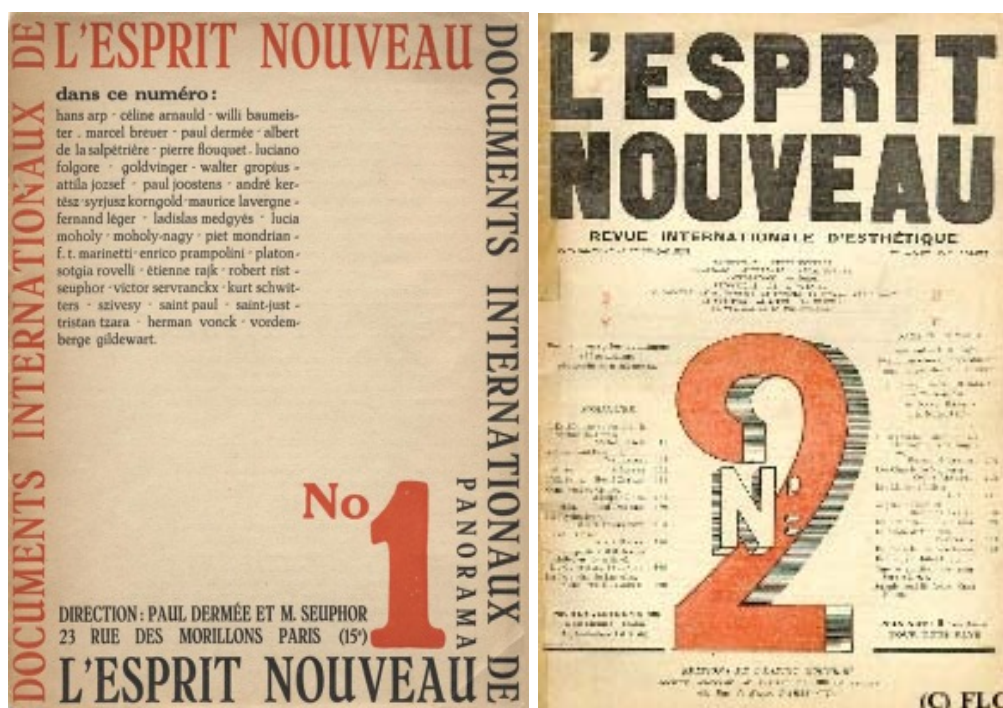


El Lissitzky & Vladimir Maiakovski, *Dlia Golosa*, 1923.

En 1924, à Paris, la revue *l'Esprit Nouveau* (n°21), publia une illustration qui juxtaposait deux types d'écriture : le même texte y apparaissait d'abord sous forme manuscrite, puis dactylographié. La légende invitait le lecteur à comparer la version manuscrite, qui portait la trace des mouvements de la main de son auteur, à celle tapée à la machine, dont les caractères avaient été ordonnés mécaniquement. Loin de déplorer la perte, dans la seconde version, de la dimension individuelle et artistique de l'écriture, l'auteur affirmait que le fragment manuscrit faisait subir à l'œil les tortures de l'informe, tandis qu'il jugeait préférables les caractères froids, faciles à déchiffrer et impersonnels de la machine à écrire qui, toujours selon lui, se conformait mieux à « nos fonctions naturelles » et permettaient une communication efficace.

Comme cette analyse le laisse entendre, les collaborateurs de *l'Esprit Nouveau* étaient des adeptes du nouvel esprit rationaliste, venu remplacer après la première guerre mondiale, le chaos futuriste et dadaïste. Les nouveaux rationalistes voyaient dans la machine à écrire une preuve du triomphe du schéma ordonné de la culture sur celui désordonné de la nature. Alors que les courants artistiques précédents avaient dans une large mesure, déclaré la guerre à la

raison et au langage, les constructivistes étaient convaincus qu'il fallait purger la culture des déformations à l'origine des « tortures » que subissait l'œil. Ils étaient décidés à choisir la raison. Il était nécessaire de purifier les anciens modes de communication (art, écriture, parole), de se débarrasser du désordre des styles précédents, et de les remplacer par un fonctionnalisme limité à l'essentiel (la forme géométrique et la forme mécanique). Cela dans le but d'une expression d'un contenu clair, sans équivoque. Une nouvelle ère devait s'accompagner d'un nouveau langage, logique et construit.



Revue *L'esprit Nouveau* n° 1 & 2

Aux yeux des artistes du nouvel esprit, le mouvement dada, avec ses pulsions destructrices, n'avait été qu'une étape avant l'apparition d'activités constructives, le travail de démolition ayant permis de déblayer le terrain sur lequel ils allaient pouvoir édifier leur utopie. Il n'existait donc pas d'incompatibilité absolue entre les objectifs de Dada et les leurs. Theo Van Doesburg, le fondateur de *De Stijl*, avait des affinités avec le mouvement dada, allant jusqu'à composer de la poésie phonétique et typographique d'inspiration dadaïste. Mais il était aussi attaché à l'esthétique constructiviste, et cherchait à diriger l'énergie de Dada de manière à la mettre au service d'un programme positif. Selon lui, l'artiste devait participer à

l'élaboration d'un langage plastique et verbal nouveau, pouvant prétendre à une valeur universelle.

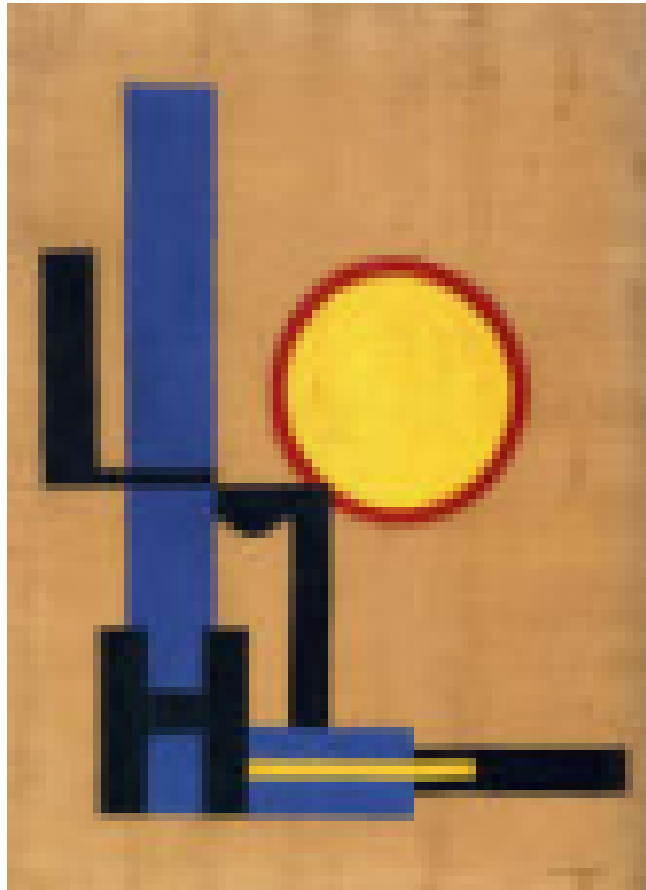
Les artistes étaient fascinés par la variété des lettrages qui envahissaient les villes et les campagnes, et par la vivacité des couleurs des affiches publicitaires. Abondant dans le sens de Marinetti, El Lissitzky fit remarquer, quant à lui, que la publicité avait radicalement modifié les habitudes de lecture. Il déclara :

«Le livre traditionnel avait vu ses pages arrachées, agrandies une centaine de fois, colorées pour plus d'effet, et placardées dans la rue sous forme d'affiches »

« Le livre, est en train de devenir l'œuvre d'art la plus monumentale : ce n'est plus un objet que seules caressent les mains délicates de quelques bibliophiles ; des centaines de milliers de pauvres gens sont déjà en train de s'en emparer ».⁶

L'attention que les constructivistes portaient au langage écrit se traduisait par une tendance à le désarticuler encore d'avantage. Le tableau *Disque jaune*, peint par Moholy-Nagy en 1919-1920 en témoigne. Cette composition, à première vue abstraite et géométrique, s'avère être constituée de lettres enchevêtrées, ce que confirme l'autre titre de l'œuvre : *Peinture typographique avec les lettres de MOHOLY*. Moholy-Nagy a tiré parti de la forme géométrique de l'alphabet, mais il a omis de fournir au spectateur les indices nécessaires à l'interprétation du tableau. Doit-il être lu ou vu ? Le grand « O », par exemple, peut être perçu de différentes manières. Il occupe une position clé à l'intérieur de la composition, le contraste entre sa rondeur et les autres formes rectilignes crée une sorte de tension. Mais on peut voir dans cette forme une figure métaphorique, peut-être un soleil ou une lune. Si on l'associe à une forme de l'alphabet, le « O » appartenant au nom de l'artiste, cette forme ferait partie de la signature du peintre. On peut enfin penser, que ce « O » représente, par un procédé de type métonymique, les lunettes rondes de l'artiste, le tableau devenant alors une sorte d'autoportrait stylisé. Moholy-Nagy n'a cependant indiqué par aucun signe visuel quelle est la bonne interprétation. La pluralité des titres qu'il a donné à cette œuvre ne fait que souligner le caractère relatif tant de la lecture que de la perception. Le constructivisme a notamment inspiré les théories enseignées à l'école du Bauhaus en Allemagne (1919-1933). Il donna lieu également à l'art cinétique.

⁶ El Lissitzky, *Notre livre*, 1926



Disque jaune, Moholy-nagy, 1919-1920.

6.3. Influences constructivistes sur le Bauhaus.

Les Bolcheviks s'opposant finalement aux idées d'avant-garde, ce fut surtout l'école du Bauhaus en Allemagne qui, du milieu des années 1920 jusqu'à sa fermeture par les Nazis en 1933, permit aux constructivistes de développer leur pensée. Moholy-Nagy y enseigna. Comme d'autres membres du Bauhaus, il inscrivit au cœur de ses préoccupations la relation entre le signe verbal et le signe visuel ainsi que la recherche d'un système de signes universel. Dans un essai de 1925, il dit souhaiter exploiter au maximum la potentialité de la machine, et ce, surtout dans le domaine de la typographie :

« La forme future des communications typographiques dépend en grande partie du développement des méthodes mécaniques. »⁷

⁷ Moholy-Nagy, *La typographie contemporaine : buts, pratique, critique*, 1925

Dans le même article, il passait en revue les transformations qu'avait subies le domaine de l'écriture notamment le fait que la typographie n'était plus qu'un simple outil mais était dotée d'une puissante présence verbale :

« Depuis Gutenberg, jusqu'à la première affiche, la typographie n'était qu'un médiateur (indispensable) entre le contenu d'une information et l'homme qui la recevait : avec la première affiche, une nouvelle étape apparaît dans le développement. On a reconnu que le matériel typographique considéré jusqu'ici comme un simple outil, pouvait avoir une existence propre et des effets nouveaux. On a compris que la forme, la taille, la disposition du matériel typographique (caractères, signes) sont aptes à susciter des effets optiques importants. L'organisation de ces effets optiques latents donne une forme significative, également du point de vue optique, au contenu de l'information. Cela signifie qu'à l'aide du travail typographique, le contenu peut avoir un caractère d'image. Soutenir, renforcer, accentuer, propager et représenter ce processus est la tâche véritable de la création optico-typographique. »⁸

Le *Typo-collage* de Moholy-Nagy (1922) illustre ce type de « création optico-typographique » que recherchait l'artiste. Les lettres, les formes dépouillées, ne constituent plus des blocs de construction servant à la production de mots, mais à une architecture monumentale dédiée à la fonctionnalité. Moholy-Nagy a choisi des lettres sans empattements, (un type de caractères que les constructivistes estimaient le plus proche de l'esprit dans lequel ils travaillaient). En fait, on retrouve cette absence d'empattements dans trois familles de lettres différentes : les linéales grotesques, les linéales humanistes aux contours nets, et enfin, les linéales géométriques, dont le tracé ne s'inspire d'aucun modèle historique, mais repose sur le maniement du compas et de l'équerre. Les caractères sans empattements de la première famille apparus au début du XIXe siècle, étaient associés au monde antique, mais ils furent aussi beaucoup utilisés pour les gros tirages bon marché, car ils étaient résistants et faciles à mettre en place. Les constructivistes, en appréciait l'aspect géométrique : cette forme typographique, réduite à l'essentiel, pouvait ainsi servir de vecteur à une communication directe et universelle. Selon les professeurs du Bauhaus, cette rationalité des lettres sans

⁸ Moholy-Nagy, *La typographie contemporaine : buts, pratique, critique*, 1925

empattements avait le pouvoir de mettre la typographie au service de la collectivité.

Les livres du Bauhaus, conçus pour la plupart par Moholy-Nagy, révèlent une grande diversité de maquettes fondées sur la typographie. Toutes font appel aux éléments de base de la « typographie Bauhaus » : linéales, chiffres surdimensionnés et barres horizontales ou verticales (utilisées pour hiérarchiser l'information et parfois pour décorer). Au sein du Bauhaus, une analyse de la communication visuelle commença par celle de l'alphabet. En Allemagne, le problème était particulier : le style le plus utilisé était le gothique, dont la forme archaïque n'était pas adaptée à la reproduction mécanique. On décida d'une approche radicale quant à l'utilisation des majuscules pour les premières lettres des substantifs. La première déclaration des objectifs de cette « Nouvelle typographie » n'établissait aucune préférence pour tel ou tel caractère. « Nous utilisons tous les caractères et toutes les tailles, formes géométriques et couleurs, etc. », écrivait Moholy-Nagy, en 1923. On remarque que son œuvre comporte des majuscules, mais celle-ci allait bientôt être jugées trop complexes et inutiles, les universalistes estimant que les minuscules suffisaient à couvrir les besoins en typographie. Ainsi le Bauhaus mit-il fin à l'utilisation des majuscules en 1925.

Les avant-gardistes Russes cherchent avant tout à soumettre la typographie au texte, contrairement aux dadaïstes qui eux, cherchent à libérer la forme du sens des mots. Ils veulent communiquer le plus efficacement possible les messages écrits, pour cela ils utilisent une majorité de linéales. C'est pourquoi d'épaisses lignes horizontales et verticales, ainsi que des formes géométriques structurent la lecture. Souvent, c'est une composition asymétrique, imprimée en noir et blanc, avec parfois du rouge. La typographie constructiviste est donc caractérisée par une certaine économie des moyens, le blanc prenant ainsi une place conséquente dans les oeuvres.

Conclusion

Au début du XXe siècle, de nouvelles théories apparaissent et font éclater le mode de représentation artistique habituel. On assiste dans toute l'Europe à une remise en question fondamentale du contenu et de la raison de la représentation graphique. Plusieurs mouvements complémentaires, animés par des aspirations divergentes mais s'entrecroisant souvent, s'engagent dans cette révolte artistique. Artistes et écrivains remettent en cause les lois de l'optique et du langage, critiquant les valeurs existantes pour en proposer de nouvelles. Pour cela, comme nous l'avons vu, ils utilisent la typographie, en lui faisant prendre toutes sortes de formes au profit de leurs idées. L'écriture dans l'art a été une formidable avancée et n'a plus cessé depuis de se métamorphoser. Allant du lisible au visible, les avant-gardes l'ont déstructurée, jusqu'à la vider de son sens premier et en faire un objet artistique au même titre qu'une image. La typographie dont l'utilité primordiale est celle d'assembler simplement des caractères dans le but de former des mots et des phrases, n'est plus. Nous pouvons dire qu'au XXe siècle, la typographie est devenue l'art de désassembler les caractères, de les défigurer pour les rendre plus expressifs et enclins à rendre une sensation ou une idée. Tour à tour les mouvements avant-gardistes s'en sont emparés, s'inspirant les uns les autres et créant une multitude de changements novateurs.

Mallarmé est le premier à avoir donné à la typographie un nouvel essor, l'écriture reste parfaitement lisible, le changement s'opère du point de vue de la mise en page, les variations de la voix sont appliquées sur papier. C'est le début d'une révolution à la fois graphique et linguistique. Par la suite, les cubistes ont utilisé la typographie dans un but ludique, pour eux la forme et la disposition des mots ou des chiffres était surtout un moyen de jouer avec des éléments présents dans la vie de tous les jours. Entrant ainsi dans l'œuvre, ils furent les seuls à faire le lien entre la culture populaire et l'art. La plupart du temps, quand il s'agit de mots entiers, l'écriture cubiste reste lisible. Mais il faut parfois chercher attentivement dans les tableaux, les mots ou leurs morceaux qui s'éparpillent au milieu de représentations plus ou moins abstraites. Quant aux chiffres ou aux lettres seules, ils forment des entités bien visibles à l'œil, mais qui peuvent poser

un problème de lisibilité. En effet, il est assez aisé de les identifier mais il devient plus compliqué de les faire entrer dans un processus de lecture ou de leur donner un sens précis. Ici la lisibilité est donc compromise. Les cubistes ne se préoccupaient pas des questions purement typographiques, ils font simplement entrer dans leurs œuvres des fragments d'écriture aussi bien imprimées que manuscrites, et c'est au spectateur de recréer des mots, ou de faire des associations avec les figures qui les entourent. Pour cela, ils se différencient des mouvements suivants qui joueront davantage avec les variations typographiques.

Chez les futuristes, la relation à la typographie est radicalement différente. Ils l'utilisent de manière plus technique pour donner à leurs réalisations une fonction émotive. Ils désirent imposer leurs idées, et pour cela, ils mettent en pratique l'utilisation d'une typographie percutante, en adéquation avec le monde industriel et mécanique qui est en train de naître. Les phrases sont saccadées, les mots jetés sur le papier tels des slogans appelant à la révolte et imitant les bruits de la ville. Les futuristes font la part belle aux onomatopées, l'écriture se veut sensible aux intonations de parole et au brouhaha citadin. La lisibilité est donc mise en péril, notamment à cause de leur désir de reproduire sur une page ou une toile, l'agitation et le vacarme extérieur. Les mots se chevauchent, s'allongent et se disloquent, à l'image du titre du livre de Marinetti, ils sont en « libertés ». Avant de servir une lisibilité pure, ils servent à mettre en relief l'émotion et l'expression des états d'âme. Cette fonction expressive est une particularité propre au mouvement futuriste. Mais l'on retrouve une technique similaire à celle des futuristes chez les dadaïstes. En effet, leurs manifestations intentionnellement désordonnées et rythmées par le désir de choquer et de scandaliser, permettent d'entrevoir l'influence futuriste, bien que le fond soit très différent. Les dadaïstes utilisent l'humour et l'absurde pour faire partager leurs idées. Ils créent des associations saugrenues entre images et mots, et assortissent des mots hétéroclites pour former des phrases illogiques ou insensées. Parfois même, ils créent de nouveaux mots, jouant simplement avec leur typographie, mettant en avant leur forme, et leur prononciation au détriment de leur sens. La force de la typographie, et du rendu du phrasé, l'emporte sur la rationalité. La vue et l'ouïe sont mises en valeur quand la raison est laissée de côté. Si l'écriture dadaïste reste parfaitement visible aussi bien sur les poèmes que sur les tableaux, il n'en va pas de même pour sa

lisibilité. Lorsque les artistes inventent des poèmes en jouant sur la phonétique, il est possible de les déchiffrer, mais pas de les comprendre. La lisibilité est donc un terme à double sens, d'un côté il se rapporte au simple fait de lecture et d'un autre à l'intelligibilité. Chez les dadaïstes, la plupart du temps, il est possible de lire sans pour autant en saisir le sens. Il peut y avoir deux raisons à cela, soit il s'agit d'une langue que nous ne maîtrisons pas, soit il s'agit de mots inventés. Chez Dada, l'absurde domine, la clarté est donc souvent mise à l'épreuve, mais l'écriture reste lisible. Hormis cet humour propre à Dada et cette opacité de compréhension, on retrouve certaines composantes constructivistes dans les imprimés dadas. Les polices de caractères sont diversifiées, et les linéales nombreuses. Le rouge est fréquemment employé, tout comme l'oblique. Certaines pages sont très structurées, notamment car Dada utilise abondamment les filets et les encadrés, et affectionne les compositions où les blocs de textes orientés dans tous les sens, s'imbriquent les uns aux autres.

Les constructivistes semblent être aussi influencés par les futuristes italiens, ils utilisent une typographie forte, mais sans aucune fonction émotive. Leur travail et leur art se base principalement sur une nouvelle idéologie politique. On retrouve souvent la présence de formes géométriques et les couleurs rouge et noire propres à la Russie de cette époque. Il s'agit du mouvement avant-gardiste le plus marqué politiquement, en effet, bien que les futuristes aient ardemment soutenu le régime fasciste, cela ne transparaissait pas outre mesure dans leurs œuvres. Les constructivistes, eux, mettent un point d'honneur à associer leurs travaux graphiques et typographiques, au nouveau mouvement communiste. La fonction idéologique est donc présente aussi bien à travers les textes que les images. Ils veulent aller à l'essentiel en utilisant une typographie dynamique dans un cadre dépouillé, en effet les représentations graphiques sont pour la plupart du temps abstraites et géométriques, il n'y a pas de place pour les fioritures. Dans cet environnement, l'écriture est donc parfaitement visible et lisible. Le style constructiviste est très reconnaissable, bien qu'il puise son influence dans les mouvements avant-gardistes précédents, il reste néanmoins parfaitement différentiable d'eux grâce à son style carré et épuré. La lisibilité n'est pas compromise par une profusion anarchique de matière écrite, comme elle aurait pu l'être chez les futuristes, elle est même mise en valeur par l'utilisation d'une

typographie aux caractères gras et imposants, de couleurs noire et rouge se découpant parfaitement sur fond blanc. Ce dépouillement et cette géométrisation de la typographie se feront sentir plus tard dans les travaux du Bauhaus.

Au fil du temps, les mouvements avant-gardistes font évoluer leur choix en matière de typographie, une vingtaine d'années séparent les cubistes, qui commencèrent par le simple fait d'introduire quelques signes linguistiques dans leurs œuvres, et les constructivistes, qui font de la typographie un outil artistique à part entière. La lisibilité compromise des débuts laisse peu à peu la place à une écriture puissante et parfaitement visible. Entre temps, les divers courants avant-gardistes ont expérimenté la confusion, l'entremêlement et la superposition. Ils se sont appropriés différemment la mise en page et la typographie, comme nous l'avons vu, mais il reste toujours un tronc commun. Celui de l'écriture qui s'est trouvée désarticulée, vidée de son sens, parfois même transfigurée, prenant l'apparence d'une forme figurative. Son espace de signification a changé, ce n'est plus seulement les mots et les phrases qui font sens mais aussi leurs dispositions, leurs aspects visuels au sein de l'œuvre. La signification allie désormais l'écriture et l'image, l'écriture prenant un sens différent selon la forme que les artistes lui donne. La lisibilité se fait toujours, mais à différents niveaux, elle n'est plus simplement linguistique car elle transparaît aussi dans la représentation typographique.

Ainsi la visibilité typographique prend-elle de plus en plus d'importance, à tel point qu'à cette période, l'art pictural se fera moins prononcé, laissant la place aux caractères d'imprimeries. Ils envahissent les toiles, les affiches, les tracts, aussi bien au service de l'humour que d'une idéologie. La typographie, au début simple accessoire, devient essentielle dans l'œuvre avant-gardiste et elle s'étendra bien au delà du simple cadre artistique. En effet, son pouvoir de persuasion, son impact et la multiplicité des possibilités qu'elle offre, font d'elle un outil indispensable aussi bien dans le monde de l'édition, du journalisme que dans celui de la publicité. Les avant-gardes nous ont prouvé à quel point l'écriture et la typographie pouvaient être utilisées différemment aussi bien sur le fond que la forme. La typographie a subi une évolution telle, qu'elle n'est plus seulement utilisée à des fins de sensibilisations commerciales ou politiques, mais elle devient une discipline

artistique au même titre que le design ou la photographie. En effet, elle fait l'objet de recherches et d'un enseignement au Bauhaus. Cette période faste pour la typographie a laissé place aujourd'hui à un intérêt moindre, notamment en France où les recherches semblent assez minimales.

Bibliographie

- Roxanne Joubert, *Graphisme Typographie Histoire*, Flammarion, 2005
- Catalogue de l'exposition *Poésure et Peinture, "d'un art, l'autre"*, au centre de la vieille Charité, Marseille, 12 février-23 mai 1993
- Bernard Blistène, *Une histoire de l'Art du XXe siècle*, Beaux-arts éditions, 2009
- Sarane Alexandrian, *Panorama du Cubisme*, Editions Filipacchi, 1976
- Frederico Poletti, *Les Avant-gardes, l'art au XXe siècle*, Hazan, 2006
- Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS, 2005
- Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Pierre Terrail, 2001
- Site web du centre Pompidou, Dossiers pédagogiques
- Site web "*Design et Typo*", Peter Gabor

Table des matières

Introduction	p.2
1. L'éclosion d'une nouvelle typographie avec Mallarmé	p.5
2. Le mouvement Cubiste	p.8
3. Blaise Cendrars et ses collaborations	p.21
4. Les Futuristes Italiens	p.29
5. Le mouvement Dada	p.48
6. Les mouvements avant-gardistes Russes	p.70
Conclusion	p.84
Bibliographie	p. 89