

La commande de l'identité visuelle du Cnap (1982-1985)

Partie 2 : Le processus de création.

« Écrire est un geste. [...] Mettre dans la page est un geste. La page est une scène où les mots virevoltent, s'appellent, se répondent, se répètent, se reprennent, se repoussent ou s'équilibrent.¹ »

En février 1983, le collectif Grapus² et l'agence Topologies³ sont sollicités pour la réalisation de l'identité visuelle du Centre national des arts plastiques (Cnap) via une consultation restreinte dont ils sont lauréats en mai 1983⁴.

En dépôt aux Archives municipales d'Aubervilliers⁵, plusieurs documents (maquettes, esquisses, épreuves d'impression, etc.) retracent différentes étapes et pistes graphiques explorées par le collectif. Ils témoignent des échanges entre les différents protagonistes engagés dans la création de l'identité, et avec le commanditaire (le ministère de la Culture), notamment lorsqu'ils sont mis en perspective avec la correspondance et les comptes rendus conservés, quant à eux, aux Archives nationales. En effet, la complémentarité des documents permet de retracer une partie du processus et des étapes de création qui ne pourraient être compris sans la consultation croisée de ces différentes sources, ni sans la constitution d'archives orales auprès de certains acteurs de cette commande⁶.



[Ill. 1] Gérard Paris-Clavel, Laurence Madrelle et Jean-Pierre Grunfeld au ministère de la Culture, n.d.. Photographie : Alex Jordan. Archives personnelles de Jean-Pierre Grunfeld.

1. Michel Butor, « Écrire est un geste », *Œuvres complètes*, X, Éd. de la Différence, 2009, p. 98.

2. Grapus est un collectif de graphistes fondé en 1970 par Pierre Bernard, François Miehe et Gérard Paris-Clavel. Ils sont rejoints en 1975 par Jean-Paul Bachollet et en 1976 par Alex Jordan.

De nombreux graphistes, français et étrangers, ont collaboré au sein de Grapus. Le collectif se sépare en 1990.

Pour plus de détails voir notamment Léo Favier, *Comment, tu ne connais pas Grapus ?*, Leipzig : Spector Books, 2014 et Béatrice Fraenkel, Catherine de Smet (dir.), *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990. Entretiens et*

archives, Paris : B42, 2016.

3. À l'origine « un atelier de design au service des causes publiques » appelé Signis fondé par Claude Braunstein, Jean-Pierre Grunfeld et Françoise Jollant et intégré au département de communication de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA), Topologies est reprise en 1974 par une société de *venture capital* qui la revend à Publicis. Elle devient une filiale autonome du groupe et se consacre au secteur public.

4. Concernant la mise en œuvre et les étapes de cette commande voir le texte de Caroll Maréchal, « La commande de l'identité visuelle du Cnap (1982-1985). Partie 1 : L'exemplarité comme leitmotiv »,

disponible sur le site de *Graphisme en France*.

5. Les archives de travail du collectif Grapus ont été déposées, par ses membres, en 1992 aux Archives municipales d'Aubervilliers. Le fonds d'épreuves et maquettes est accessible sur autorisation préalable des déposants ou de leur mandataire, tout comme leur reproduction. Pour plus d'information voir le site des Archives de la ville d'Aubervilliers. Les éléments concernant l'identité visuelle du Cnap se trouvent dans les séries 57 Z 31, 57 Z 174-177, 59 Z 11-14.

6. Ont été entretenus à ce sujet David Caméo (Chef de la communication, 1982-1997), Jean-Pierre Grunfeld (Topologies), Jack Lang (Ministre de la Culture, 1981-

[Ill. 2] Grapus + Topologies, esquisse du logo du ministère de la Culture (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 12.



[Ill. 3] Grapus + Topologies, maquette pour une édition du Cnap (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 12.



De la cocarde à l'œil, du système tricolore aux couleurs primaires

L'histoire de l'élaboration du logo du Cnap est d'abord marquée par la volonté de formaliser deux identités visuelles : une pour le ministère de la Culture, et une autre pour le Cnap ; cette dernière devant jouer le rôle « de prototype pour l'image totale du ministère⁷ ».

Grapus fonde l'ensemble sur les figures du cercle et du point⁸, « un système de signes à la fois forts et complètement ouverts » pour marquer la stabilité et la dynamique du ministère, et permettant de « rendre compte d'une série d'activités, d'actions à caractère organisationnel sur un sujet, vers des publics qui impliquent la plus grande des libertés⁹ ».

Les esquisses de cocardes tricolores présentes dans le fonds d'Aubervilliers, montrent l'intention des graphistes de s'attarder sur un emblème éminemment républicain pour positionner l'identité visuelle du ministère dans un caractère résolument institutionnel.

Originellement de forme ronde, la cocarde tricolore devient, dans les premières ébauches grapusiennes, une ellipse rouge avec un point central bleu duquel émane un faisceau lumineux jaune ouvrant ainsi le signe, tout en dessinant la lettre « C » [ill. 2].

« Vouloir dire ce qu'est une institution nationale oblige à traiter avec l'héraldique.

On peut considérer comme une chance plastique de disposer d'un système tricolore (et de ces trois couleurs là). Encore faut-il s'emparer de cette chance avec quelques précautions ; il s'agit d'être national sans être nationaliste, d'être institutionnel sans être guerrier, d'où la présence de l'Histoire sous la forme « jouée » de la cocarde.¹⁰ »

Symbole historique et évocateur déjà présent dans la production du collectif¹¹, la cocarde redevenue ronde est par la suite apposée, dans un petit format en simili¹², au côté de la mention « MINISTÈRE

DE LA CULTURE » et du logo du Cnap [ill. 3]. Pour ce dernier, la cocarde se mue en un œil éclaté de couleurs dont la pupille bleue, point central, est entourée d'un cercle rouge qui, arrivé à mi-distance, s'évade en convertissant sa couleur dans sa fuite, passant du rouge au bleu, du bleu au jaune.

1986), Claude Mollard (Délégué aux arts plastiques, directeur du Centre national des arts plastiques, 1981-1986), Gérard Paris-Clavel (Grapus), Margo Rouard (chargée de la mission pour la création industrielle, 1983).

7. Jean-Pierre Grunfeld, entretien avec l'auteur, 3 juillet 2019.
« Le Cnap est une déclinaison de l'identité du ministère. Moins normée, qui était considérée comme un prototype puisque c'était un département nouveau. Ce département devait devenir prototype de l'image totale du ministère. »

8. Étude d'image de marque.

1^{ère} phase / Avant-projet, avril 1983.

Archives nationales 20060377/72 Art. 75.

9. Compte-rendu de la réunion sur la ligne graphique chez Jacques Sallois, 11 juillet 1983. Archives nationales, 19940053/7

10. Étude d'image de marque.

1^{ère} phase / Avant-projet, avril 1983.

Archives nationales 20060377/72 Art. 75.

11. Elle apparaît notamment dans l'affiche de l'exposition « Aus Plakatkunst Grapus Frankreich 1970 » à Essen en Allemagne, puis dans celle de l'exposition de leurs travaux au Musée de l'Affiche, l'année précédent la consultation, en 1982. Elle apparaît également

dans les esquisses pour l'identité visuelle du bicentenaire de la Révolution (1988), série 59Z6, Archives municipales d'Aubervilliers.

À propos des affiches d'expositions voir notamment le texte de Boris Atrux-Tallau, « Grapus s'expose (1979-1985) » dans Béatrice Fraenkel, Catherine de Smet (dir.), *op.cit.*, p. 150-171.

12. Technique de reproduction photomécanique d'une image, grâce à l'interposition d'une trame, qui rend les différentes valeurs des dégradés sous forme de points de taille variable.

Il est souligné par un second cercle calligraphique composé de lettres manuscrites qui inscrivent « centre national des Arts Plastiques ».

De l'évocation politique aux évocations figuratives – cocarde, cible, œil, palette –, « le symbole de la liberté politique devient le symbole de la liberté de l'expression artistique.¹³ » Ce signe repose sur un contraste formel et sémantique qui opère une unité de sens¹⁴ complexes. « Les couleurs primaires, le centre et la périphérie, il y a une symbolique assez intéressante de mouvement jaillissant, de dynamique.¹⁵ »

Ces premières intentions sont retravaillées à la suite d'une réunion à propos de la « ligne graphique » avec des agents de la Délégation aux arts plastiques (Dap) chez Jacques Sallois¹⁶, en juillet 1983. Au cours de cette réunion, les membres soulignent la nécessité de retravailler les signes graphiques, en particulier celui du ministère de la Culture. Ils préconisent d'abandonner la cocarde en faveur de l'œil :

« La proposition initiale de logo, de préférence à toutes autres présentées ultérieurement, devra être affinée, avec accentuation de l'évocation de l'œil, de l'ouverture en priorité sur celle de la cocarde qui ne retient pas l'adhésion.¹⁷ »

Les nombreuses maquettes dans lesquelles l'œil cocardé est présent, permettent de saisir les modifications que celui-ci a subit au cours du projet [ill. 4]. Des plus légers au plus extrêmes, ces changements, corrections, évolutions, s'achèvent sur un signe stylisé, synthétisé, qui se rapproche du schéma anatomique de l'œil humain [ill. 5].

Finalement, ce signe est abandonné, tout comme l'identité du ministère de la Culture alors même que certains documents d'archives confirment que le projet avait été validé par Jack Lang, Ministre de la Culture¹⁸. Les raisons de cet abandon restent floues¹⁹. Seule la mention « ministère de la Culture » restera de cette volonté initiale. Elle accompagnera le logo du Cnap qui sera le seul des deux à être mis en application.



[ill. 4] Grapus + Topologies, maquette pour le logo du Cnap (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 12.



[ill. 5] Grapus + Topologies, maquette pour le logo du Cnap (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 12.

13. Hugues Boekraad, *Pierre Bernard, Mon travail ce n'est pas mon travail*, Zürich : Lars Müller publisher, 2007, p. 21.

14. Gérard Blanchard, « Le discours de la marque : le logotype », *Communication et langages*, n° 36, 1977, p. 68. « Il s'agit d'un discours unifié, typifié par le logotype. Ce dernier [le logo] détermine donc une unité de sens. »

15. Gérard Paris-Clavel, entretien avec l'auteur, 4 octobre 2018.

16. Directeur de Cabinet de Jack Lang (1981-1984).

17. Compte-rendu de la réunion sur la ligne graphique chez Jacques Sallois, 11 juillet 1983. Archives nationales, 19940053/7.

18. « Compte-rendu de la réunion du samedi 17 décembre 1983 », 22 décembre 1983 ; « Compte-rendu de la réunion du 17 janvier 1984 », 20 janvier 1984. Archives nationales, 19940053/7.

19. Il semblerait selon plusieurs protagonistes interrogés que « l'Administration ait repris le pouvoir » et que la création de ces identités auraient été

conflictuelle. Certaines correspondances présentes aux Archives nationales viennent confirmer cette information, notamment une correspondance entre Jack Lang et Pierre Beregovoy. Pour plus de détail voir l'article de Caroll Maréchal, « La commande de l'identité visuelle du Cnap (1982-1985). Partie 1 : L'exemplarité comme leitmotiv », *Graphisme en France* [en ligne]. L'identité visuelle du ministère de la Culture sera repensée en 1989 et réalisée par Pippo Lionni.



Si l'identité visuelle du Cnap n'est pas remise en question lors de la réunion, elle est cependant retravaillée. La forme graphique du logo est précisée, affinée. Séparée dans l'espace du signe du reste de ses éléments, l'écriture manuscrite de la mention « Centre National des Arts Plastiques » et son positionnement sont repensés dans un geste plus dynamique. Plus tard, les contreformes remplies d'encre, dénaturant, de fait, cette caractéristique de la lettre, marqueront davantage l'aptitude du texte à faire lui-même dessin, et la singularité individuelle de l'écrit.

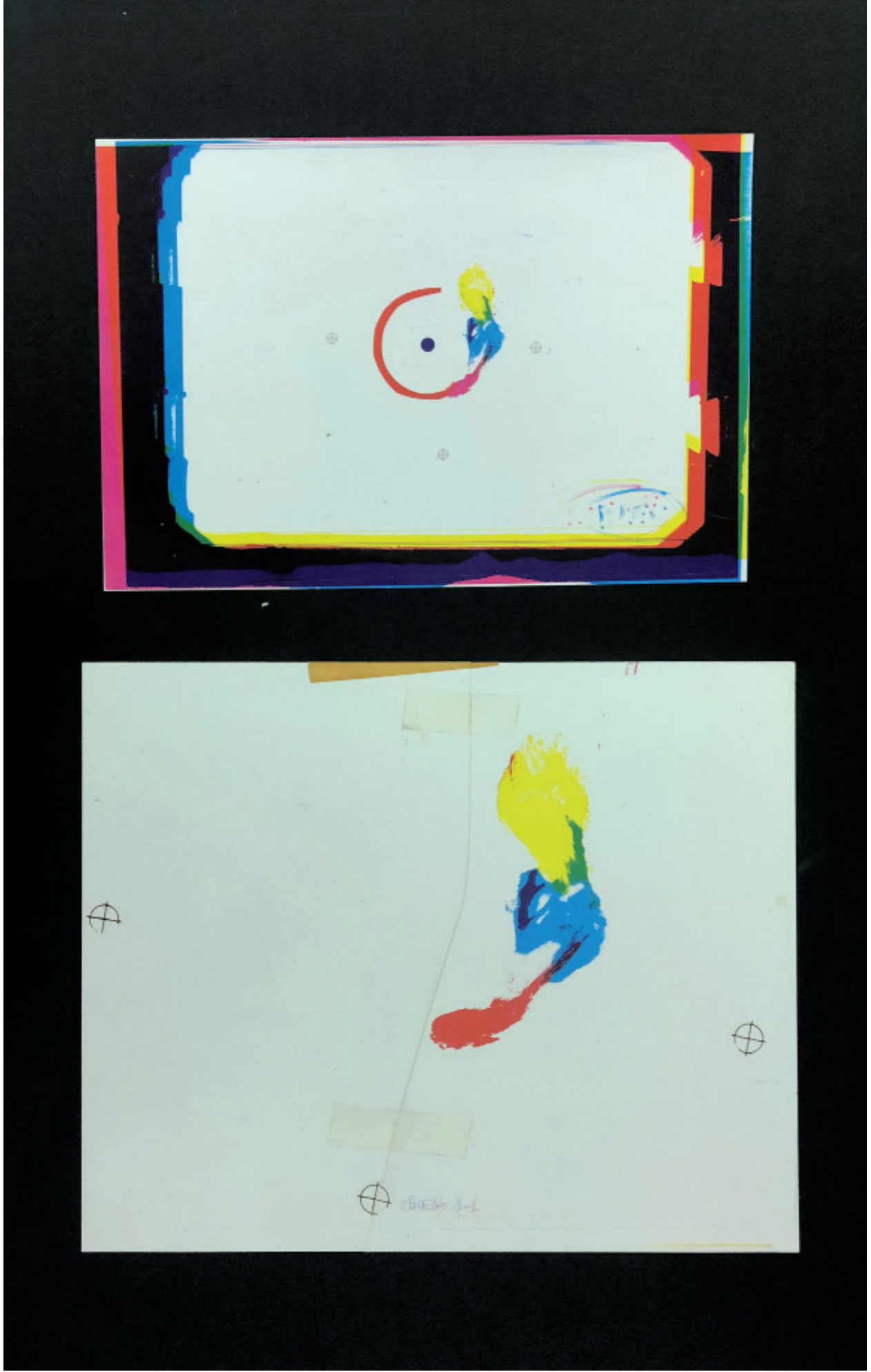
Le cercle noir qui délimite le logo est, quant à lui, retracé à main levée, laissant apparaître ses imperfections. Mais ce qui semble avoir occupé davantage les graphistes c'est le travail colorimétrique sur la tache trouble dans laquelle le cercle rouge se dissipe. Plusieurs variations de cette palette de couleurs sont en effet visibles sur les différentes maquettes, ce qui suggère qu'un grand nombre d'essais a été réalisé pour obtenir l'effet et la forme souhaités. Les outils – pinceaux, doigts –, les supports – papier, rhodoïd –, les couleurs – primaires (magenta, cyan, jaune), violet, vert –, se déploient sur les différentes maquettes. Les essais de taches de couleur sont découpés, décomposés, assemblés, reproduits, jusqu'à obtenir satisfaction [ill. 6].

Ce travail de précision picturale se remarque également au moment du passage du « dessin » à l'imprimé, de la main à la reproduction mécanique. Les détails de trame Benday²⁰, de rapports de dégradés, les annotations sur les documents de fabrication (bromures, films, chromalins, similis, etc.) montrent matériellement le travail des graphistes, et leur exigence vis-à-vis de la justesse, de l'exactitude du rendu de la forme graphique au moment de sa reproduction, que celle-ci soit en quadrichromie ou en niveau de gris [ill. 7-8-9]. En effet, les graphistes prennent en compte les moyens techniques à la disposition des agents du ministère, en particulier les moyens de reproduction (photocopieuses)²¹, pour créer des « interprétations » en noir et blanc du logo original en couleur, afin qu'il soit facilement reproductible.

20. Technique d'impression tramée utilisée pour reproduire une couleur sans dégradé.

21. Jean-Pierre Grunfeld et Gérard Paris-Clavel ont passé plusieurs jours dans les bureaux des agents du ministère

pour étudier les moyens techniques de reproduction mis à leur disposition, et le fonctionnement de chaque service.



[ill. 7] Grapus + Topologies. Reprémaister du logo du Cnap, n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 11.

[ill. 8] Grapus + Topologies, maquette pour le logo du Cnap (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 11.



[ill. 9] Grapus + Topologies, bromure du logo du Cnap (détail), n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 11.



Le signe proposé se démarque, de par sa forme et son esthétique, des autres logos de l'époque, davantage marqués par la géométrie du courant suisse. « C'était l'idée d'associer de la lettre, du dessin, de la géométrie, de la peinture, de la palette, c'était essayer de créer un signe qui soit pluriel dans les codes utilisés.²² » L'utilisation de la couleur dans une identité visuelle de l'Administration centrale française est également novatrice puisque c'était la première du genre²³.

Du logotype aux déclinaisons.

À côté de ce travail de création du logotype, les maquettes de déclinaisons de l'identité sur divers documents de papeterie ou d'objets éditoriaux permettent également d'appréhender le processus de création et les étapes de son élaboration. En outre, elles formalisent les échanges entre Grapus et Topologies. En effet, Grapus est chargé de l'aspect créatif, Topologies de ses applications signalétiques et de ses déclinaisons²⁴.

Si les différentes maquettes de papeterie sont rassemblées et regroupées indistinctement dans un même ensemble aux Archives municipales d'Aubervilliers²⁵, une étude attentive permet de distinguer différentes étapes de création. Deux d'entre elles présentent des esquisses et/ou maquettes, deux autres des épreuves d'éléments de papeterie. Parmi elles, une planche en particulier [ill. 10] révèle différentes interventions et temporalités réunies sur un seul support/espace. Elle se compose d'éléments de maquettes – papiers colorés découpés, pliés –, d'esquisses du logotype, et d'un grand nombre d'annotations man-

scrites qui sont des indications essentielles puisqu'elles rendent tangible le processus de création, malgré leur aspect anecdotique au premier abord.

Son étude permet, d'une part, d'en saisir les fonctions :

- Rassembler les informations techniques et notes au fur et à mesure de l'élaboration des déclinaisons.
- Être une surface d'échanges et de travail entre les différents membres de Grapus et de Topologies²⁶.
- Penser la mise en page des éléments pour une présentation au commanditaire.

Elle matérialise par ailleurs une étape essentielle du processus de création en design graphique : celle du passage de la création à la fabrication.

D'allure composite, à l'image d'un *pinboard* ou autres *moodboard*, cette planche revêt des documents de natures, de matières, de techniques différentes, mais qui ont tous en commun d'être un support de l'écrit.

22. Gérard Paris-Clavel, *op.cit.*

23. Claude Mollard, *La culture est un combat*, Paris : Puf, 2015, p. 76.

24. Jean-Pierre Grunfeld, *op.cit.* Laurence Madrelle et Annie Demongeot s'occupaient des déclinaisons graphiques au sein de Topologies.

25. Les différentes maquettes de papeterie sont regroupées aux

Archives municipales d'Aubervilliers dans l'ensemble « Série 59 Z 12 ».

26. « Les dissensions à cette époque au sein de Grapus sont créatives, il y a même une scénographie. Ils sont autour d'une table ronde. Il y a les murs où ils affichent et tout le monde "s'engueule". Les différences existent, mais ces différences sont au service du projet, et c'est assez spectaculaire. Laurence [Madrelle],

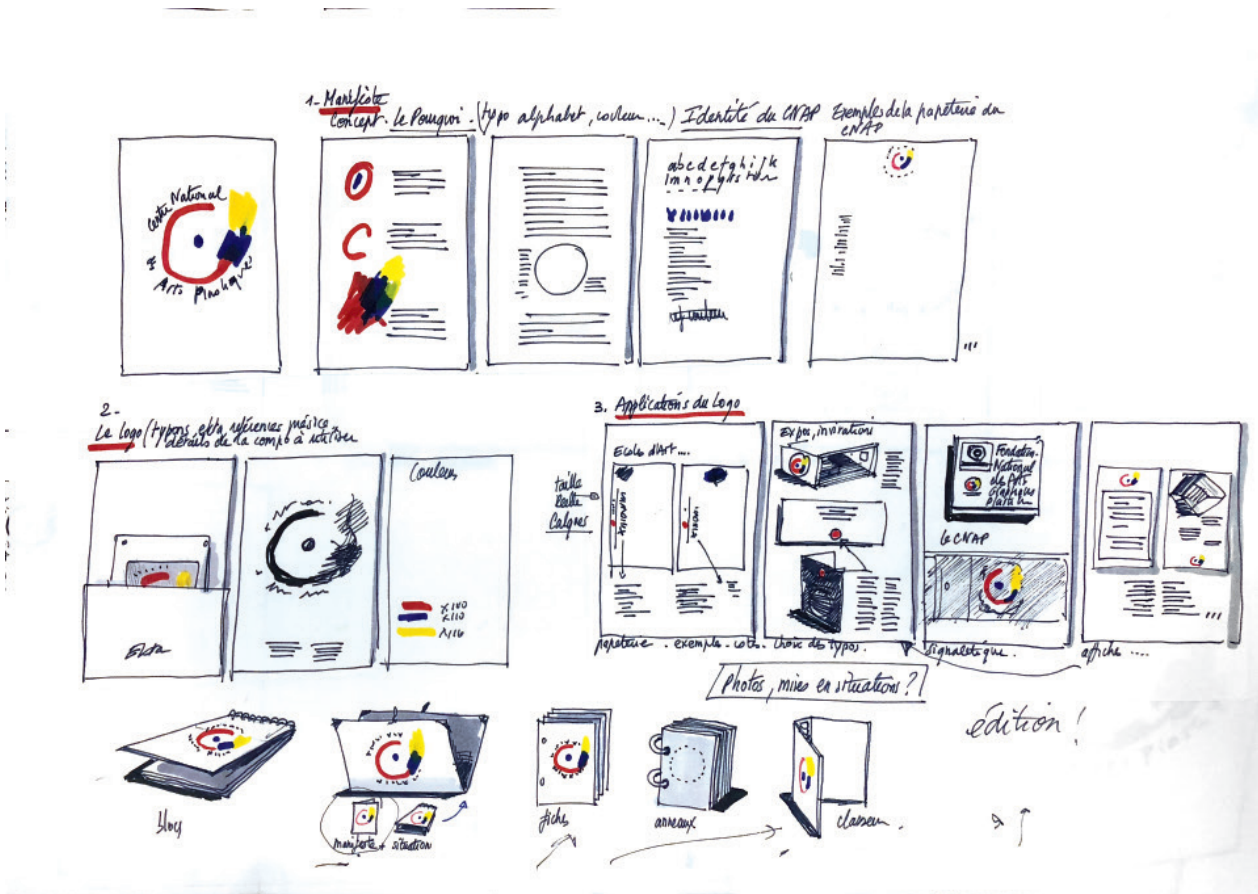
Annie [Demongeot] et moi nous assistons à ça. Ce qui nous permet d'être "intelligents" sur les déclinaisons. Ils nous confient la création et au fur à mesure chez Topologies, Laurence et Annie font les déclinaisons et ça revient vers eux pour avoir un accord du groupe. Nous avons fonctionné en totale intégration et en totale harmonie. » Jean-Pierre Grunfeld, *op.cit.*



[Ill. 10] Grapus + Topologies, maquette de la papeterie du Cnap, n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 12.

Quatre interventions différentes s'en dégagent :

1. Dans la partie supérieure, et en bas à gauche, la réalisation de maquettes de l'identité, esquisses aux feutres, découpées et collées directement sur la planche noire (maquettes d'autocollants), ou sur du papier blanc pour figurer le rendu de la papeterie.
2. Dans la partie droite, des papiers de couleurs (jaune, bleu, rouge) coupés, pliés, collés, figurent les maquettes des chemises cartonnées sur lesquelles les graphistes sont intervenus une seconde fois au stylo bleu pour noter des informations techniques (fabrication, matériaux).
3. Aux abords des éléments précédemment cités, cinq papiers blancs découpés puis collés, servent de support à des notes manuscrites au stylo bleu ou noir. Y figurent des indications de fabrication (« les petits en planche » « les grands en découpe »), de matériaux (« voir chemises commerce ou marchand vierge ») et de tirage (comme le nombre d'exemplaires : « 15.000 », « 5.000 et 1000+ »).
4. Sur les différents éléments, ainsi que sur le support noir lui-même, des écritures manuscrites au crayon graphite semblent être des notes de travail. Les directions variées qu'elles empruntent renforcent cette hypothèse.



De l'élaboration d'une identité visuelle au cahier des normes

Une vingtaine d'éléments (maquettes, esquisses, bromures, photocopies, etc.) permettent de saisir l'élaboration d'un autre objet essentiel dans la réalisation d'une identité visuelle, le cahier des normes ou charte graphique²⁷.

Ce document qui prend généralement la forme d'une édition, rassemble toutes les règles relatives à l'utilisation de l'identité : choix du caractère typographique, corps du texte, placement et taille du logo, techniques d'impression, références colorimétriques, etc. Il peut également expliciter les choix opérés par les graphistes, et ainsi éclairer l'utilisateur sur l'origine du signe (logo) qu'il utilisera et qui le représentera.

Ici aussi, plusieurs étapes se dégagent des esquisses et maquettes. Elles se matérialisent par les différentes techniques employées et le contenu qui y figure.

Une première esquisse [ill. 11] réalisée au feutre présente les différentes parties (« 1. Manifeste ; 2. Le logo ; 3. Applications du logo ») qui doivent figurer dans la norme, ainsi que les différentes formes éditoriales qu'elle pourrait prendre (blocs, carton à dessin, fiches, anneaux, classeur).

Divisée en trois parties, ce croquis témoigne du travail éditorial qui précède la réalisation graphique : « Qu'est-ce qu'on raconte ? », « Comment ? », « Quelle hiérarchie d'informations ? » sont autant de questions dont il rend compte.

Si l'ensemble est manuscrit, certaines annotations semblent issues d'une seconde intervention qui précise les choix graphiques (« édition ! », flèches, éléments entourés).

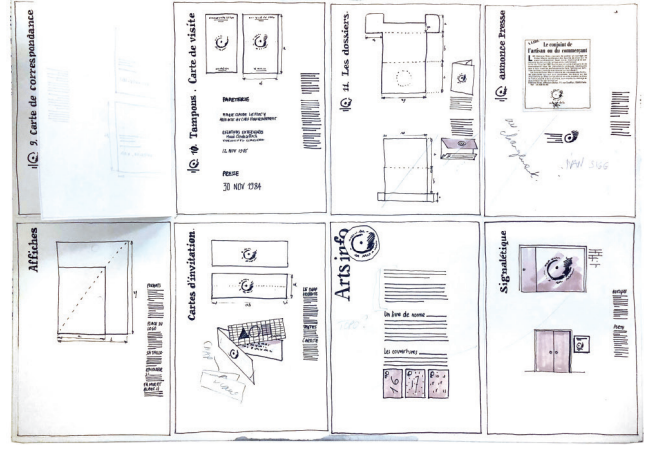
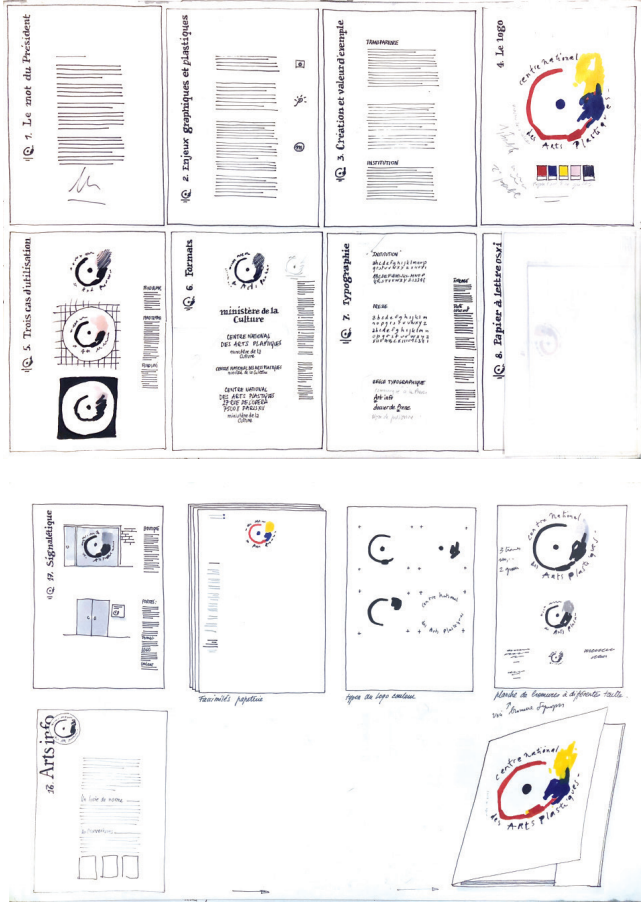
Seconde étape, le chemin de fer [ill. 12] détaille le contenu page par page. Esquissé à la main, celui-ci se déploie sur six planches (deux versions de trois planches chacune), et reprend la hiérarchie énoncée dans le croquis précédent. Placement de textes, de titres, d'iconographies se succèdent, se précisent et se finalisent. Les annotations au crayon graphite viennent compléter, corriger, interroger certains éléments des planches.

La troisième étape se matérialise par les maquettes de page [ill. 13], qui ne sont plus esquissées mais construites rigoureusement à l'aide d'une grille et de repères pour placer les éléments qui sont eux contrecollés sur la planche. Recouvertes d'un calque, ce sont ces maquettes qui serviront à la reproduction via divers procédés : photocopies (qui permettent une phase de corrections notamment sur les réglages typographiques, orthographiques, ou du contenu), bromures, épreuves [ill. 14].

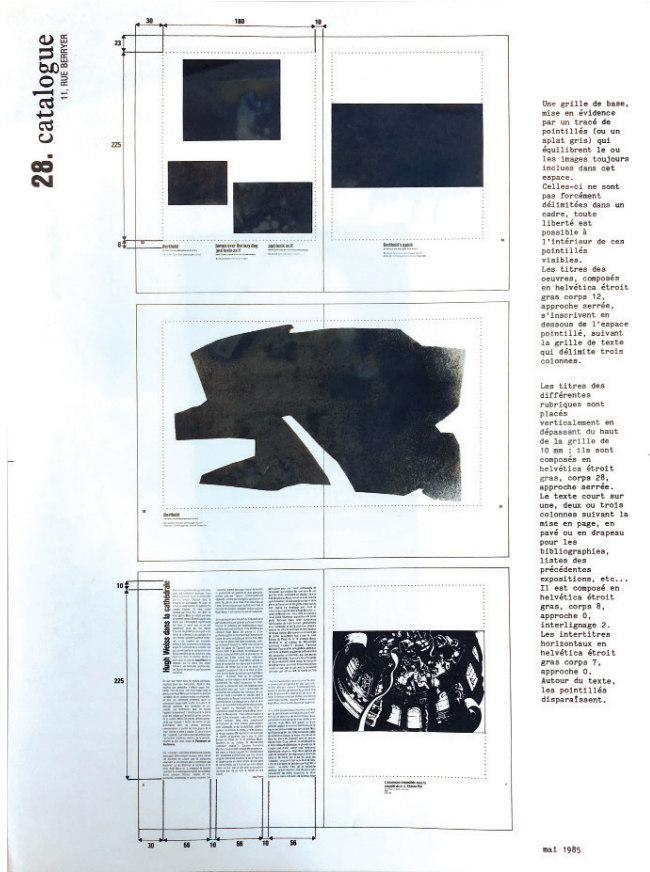
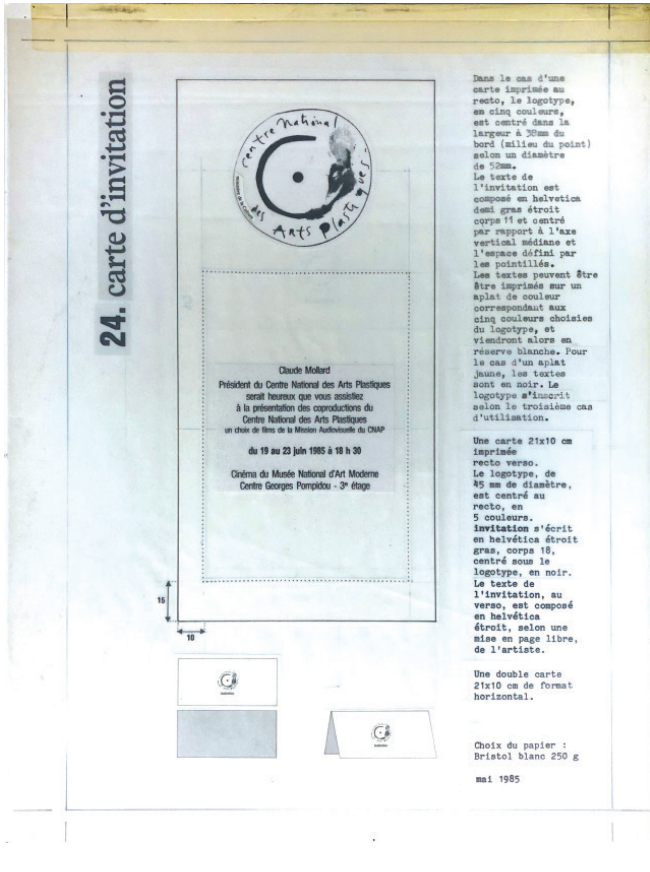
Enfin, une maquette au format et reliée [ill. 15-16] permet une dernière phase de corrections avant l'impression finale. Les annotations, au stylo rouge, se concentrent ici davantage sur les éléments manquants ou sur la colorimétrie des éléments que sur la mise en page qui elle a été fixée par l'étape précédente.

Outre sa fonction première de renseigner les utilisateurs sur les règles d'usage de l'identité visuelle, le cahier des normes permet de voir également les modifications qu'elle a subies dans le temps. Les papiers en tête par exemple ont évolué, à l'origine chaque service est indiqué (« chaque service présente les autres²⁸ ») et le service qui émet « s'allume ». Jack Lang avait validé cette proposition mais l'ensemble des collaborateurs n'étaient pas en accord avec ce principe qui a peu à peu été abandonné.

[FIL. 12] Grapus + Topologies, chemins de fer pour le cahier des normes du Cnap, n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 11.



[FIL. 13-14] Grapus + Topologies, maquette et bromure de pages du cahier des normes du Cnap, n.d. Archives municipales d'Aubervilliers, fonds Grapus, série 59 Z 11.



7. typographie

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1/1234567890%
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
[.,-:;!?:]'»«''''+ - = /\$%&*&\$

Exemple: ministère de la Culture

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
12345678901=+-
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆ
\$%&!*:/: "»«-.,?!'@%()

Centre National des Arts Plastiques
27, avenue de l'Opéra
75001 Paris

Exemple

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
12345678901=+-
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆ
\$%&!*:/: "»«-.,?!'@%()

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture
et Secrétariat d'État
au Québec
le 7 juillet 1985
"Jules St."

Centre National des Arts Plastiques

La Délégation aux Arts
Plastiques a soutenu
auprès de votre police de
développement culturel du
ministère de la Culture en
convenant un projet qui
soutiendra le développement
des artistes du monde
académique et francophone
et qui soutiendra les
activités d'exploration
tendant à mener
Le texte est imprimé
dans ce document le
matériau qui dans le
système des arts
plastiques et des lettres
d'art peuvent être le support
d'un projet de
développement
d'activités culturelles.
Le matériel utilisé de

Galerie GALEA

Galerie GALEA
5, rue des Capucins
La galerie GALEA présente
des artistes contemporains
et parfois des
expositions à thème.
Contact:
Émile GALEA
Tél.: (514) 85.57.51

LA MANSE

Centre des Beaux-Arts, 85, rue
de la Gauchetière
C'est une association qui a
pour but le développement
des Beaux-Arts. Elle organise
des expositions et des voyages
d'études pour les élèves.
L'adresse: 85, rue de la

Deux caractères
coexistent :
- le plantin demi-
gras étroit.
- Typographie de
"l'institutionnel".
Celle-ci est
condensée à 20 %.
Si cela n'est pas
possible, utiliser
du plantin en
phototirage.

l'Helvetica étroit
gras

l'Helvetica étroit
maigre

Les textes courants
sont composés dans
l'un de ces trois
caractères.
Dans le cas où un
imprimeur ne
posséderait pas la
police du plantin,
le times roman
peut être utilisé.

Texte et titres
sont composés en
minuscules (bas de
casse). On emploie
la majuscule
(capitale) en début
de phrase, début de
nouveau paragraphe
(pour les préfaces),
et pour désigner
dans le titre
l'importance du
sujet traité.
Exemples : dossier
de Presse,
Arts info...

ministère de la Culture Arts info

4. le logotype



Le logotype est
imprimé en 5
couleurs :
- 3 couleurs
primaires à plat
- le noir à plat
- le gris de la
typographie à plat.
Dans le cas d'une
impression à 4
couleurs, le gris de
ministère de la
Culture est en noir
trasmé à 40 %. Ceci
est valable jusqu'à
une réduction
maximale de 43 mm
de diamètre. En
deça de cette
réduction, se
référer à la
planche
"formats" n° 6.

Des typons couleur
sont joints.

mai 1985



Conclusion

L'ensemble étudié ici rappelle la distinction des « trois états » successifs du manuscrit opérée par Cendrars dans « Pro Domo. Comment j'ai écrit Moravagine²⁹ » sur le processus de conception et de production de ses textes :

- la « formulation » ou « sténographie » (qui est « un état de pensée ») – que l'on peut rapprocher des notes d'intention ;
- la « modulation » ou « calligraphie » (« un état de style ») – qui rappelle les esquisses et maquettes ;
- la « fixation » ou « typographie » (« un état de mot ») – qui évoque l'objet imprimé.

Si ce rapprochement est possible (notamment par l'emploi de Cendrars d'un vocabulaire graphique et typographique, pratiques dont il était proche), reste que la notion de « manuscrit » ne peut s'appliquer au domaine qui nous concerne. La présente étude révèle bien l'importance de l'écrit dans le processus d'élaboration d'objets graphiques, les annotations manuscrites présentent ici pourraient d'ailleurs faire l'objet d'une étude génétique plus poussée, à l'instar de

celles réalisées sur la littérature ou les arts plastiques³⁰, et en la rapprochant des recherches sur les pratiques d'écriture au travail³¹. En effet, les études menées sur ces sujets invitent à interroger ici la nature de ces traces « graphiques³² » et « non verbales³³ » qui accompagnent la pratique du graphiste, qui participent à l'élaboration d'un projet de commande, et qui permettrait de mieux comprendre la dynamique de création et ses processus qui caractérisent les pratiques du design graphique.

Une approche du design graphique en terme de critique génétique reste à mener, mais celle-ci ne pourra être pensée qu'en terme de procès, en étudiant précisément les documents d'élaboration pour en comprendre les fonctions et les caractéristiques au sein de la « chaîne de création ». Certes, ces documents font état et témoignent d'une époque, d'un savoir faire manuel où « le graphisme reste encore une activité artisanale qui se colle à la fabrication très matérielle des supports (maquettes papier, colle, ci-

seaux, films...)»³⁴ ; mais ils invitent en premier lieu à une étude des conditions matérielles de la production graphique pour retracer les différentes étapes d'un projet – de l'esquisse à la finalisation imprimée.

De telles recherches permettraient en outre de dégager un vocabulaire précis pour décrire et inventorier ces objets. L'élaboration d'un tel thesaurus commun, qui fait défaut aujourd'hui notamment dans les lieux qui détiennent des fonds de design graphique³⁵, est pourtant nécessaire pour obtenir une connaissance rigoureuse de ce domaine, permettant ainsi une conservation adéquate des éléments constituant cette pratique, et une valorisation de ces ensembles.

29. Blaise Cendrars, « Pro Domo. Comment j'ai écrit Moravagine » dans *Moravagine*, Paris : Grasset, 1956.

30. Pierre-Marc de Biasi, « Génétique des arts plastiques », *Littérature*, n° 178, 2015, p. 64-79 ; « Formes », *Genesis*, n° 24, 2004. Voir également les études sur les manuscrits d'écrivains, sur le processus de création photographique (Monique

Sicard, « Photo-graphies », *Genesis*, n° 40, 2015)

31. Voir notamment les recherches menées par Claire Bustarret, Béatrice Fraenkel, Bruno Latour, etc.

32. Entendre ici « graphique » au sens de *graphê* (écriture)

33. Aurèle Crasson et Louis Hay, « Verbal – Non verbal », *Genesis*, n° 37, 2013.

34. Philippe Quinton, « Le design de la recherche », *Communication et langages*, n° 178, 2013, p. 63.

35. À ce sujet, voir le compte-rendu de la journée d'études sur les collections de design graphique, qui s'est tenue au Cnap en novembre 2018, disponible en ligne sur le site de *Graphisme en France*.