

WATERBURY

10/10/11

11/11

Pourquoi aujourd'hui, à travers les quatre coins du monde, le design graphique semble-t-il identique ? Si la globalisation uniformise nos visuels, ses origines prennent pourtant racine dans la modernité du début du xx^e siècle. De l'Art déco à la Nouvelle Typographie, l'émergence de nouveaux langages visuels a transformé le graphisme en liant étroitement forme, idéologie et engagement social. En circulant hors de l'Europe, ces courants ont rencontré d'autres systèmes de pensée.

En Asie de l'Est — notamment en Chine, au Japon et en Corée (les caractères CJK), cette modernisation a fait de la typographie un espace intermédiaire où les significations sont reconfigurées, et où le modernisme global se réinvente dans des contextes non occidentaux. Entre logiques occidentales et écritures locales, une négociation culturelle s'opère, révélant les tensions et l'entrelacement du design typographique et de la politique.

Cet ouvrage explore cette « fissure de la traduction culturelle » : ce troisième espace intermédiaire où le modernisme européen se réinvente. À travers l'édition et la typographie, nous verrons comment l'Asie de l'Est a imité, adapté, détourné ou résisté à la modernité graphique pour redéfinir les rapports entre écriture, technologie et évolution sociale.

La modernité typographique

**en Asie de l'Est
au début du
XX^e siècle**



La modernité typographique
en Asie de l'Est au début du xx^e siècle

Auteur & graphiste
Yibo Jiang

Relecture
André Baldinger
Guia Berard
Pierre-Alexandre Fillaire

Typeface : Eddi Grotesk & Anto Round Mono par b·v·h type
Paper : Olin Soft White 90g

Ce livre est basé sur le mémoire de Master
sous la direction d'André Baldinger à l'EnsAD Paris.

7 exemplaires imprimées à l'EnsAD Paris, France, 2026.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5	
DE BELLEVILLE À SANS SERIF		
I	L'ORIGINE DE LA MODERNITÉ TYPOGRAPHIQUE	11
I.I	Une histoire ambitieuse:	12
	La crise de l'ordre visuel après la révolution industrielle	
I.II	La rupture de l'ordre visuel:	16
	l'avant-garde et la typographie	
I.III	Un manifesto: la Nouvelle Typographie	28
	et la modernité	
I.IV	Que signifie la «modernité»	35
	en Asie de l'Est?	
II	LA DIFFICULTÉ DE LA RÉVOLUTION DES TECHNIQUES DE L'IMPRESSION	37
II.I	La «rationalisation pré-moderne»	39
	des caractères chinois	
II.II	Intégrer les caractères chinois dans	40
	une logique alphabétique en Europe	
II.III	Missionnaires et système des	46
	caractères mobiles en plomb	
II.IV	Les difficultés de la machine	50
	à écrire mécanique	
II.V	La controverse du sens de	55
	composition et l'intervention de l'État	

SOMMAIRE

III	TRADUCTION AVANT-GARDISTE ET RÉSISTANCE POSTCOLONIALE	61
III.I	L'entrée du vocabulaire constructiviste dans la morphologie des sinogrammes japonais	63
III.II	Le design typographique de l'avant-garde japonaise	69
III.III	Japon : esthétique éclectique et langage visuel fascisant	77
III.IV	L'avant-garde chinoise	84
III.V	Chine : entre modernité et politique visuelle de résistance	87
III.VI	Dans l'idéologie : imitation, hybridation et résistance	99
IV	CONCLUSION ENTRE LES LANGUES, ENTRE LES FORMES ET ENTRE LA TRADUCTION	111
IV.I	Comparer l'incomparabilité	112
IV.II	La fissure de la traduction	113
	BIBLIOGRAPHIE	115

Introduction: de Belleville à Sans Serif

INTRODUCTION



Pendant ma vie en France, j'ai remarqué que de nombreuses enseignes dans les rues utilisent côte à côte des caractères chinois et des lettres latines, notamment dans les restaurants et dans les quartiers chinois. Par exemple, dans le quartier de Belleville à Paris, beaucoup de restaurants utilisent encore des enseignes en caractères chinois au style fortement calligraphique, accompagnées d'une translittération en alphabet latin [1]. Ce type de design prolonge souvent un style visuel adopté par les immigrés chinois qui ont ouvert des restaurants à l'étranger au début du xx^e siècle : les caractères chinois sont généralement des polices marquées par une esthétique de calligraphie traditionnelle, et l'ensemble présente une sorte de langage visuel « rétro ». Ce style typographique est aujourd'hui relativement rare dans les sociétés asiatiques contemporaines qui utilisent encore le système d'écriture des caractères chinois, comme en Chine, au Japon ou à Singapour. Au cours du siècle passé, la conception typographique en Asie de l'Est a connu un processus de modernisation significatif, notamment avec l'apparition et la diffusion massive des polices sans empattement [2]. En comparaison, les caractères chinois figurant sur les enseignes des restaurants asiatiques en Europe semblent être restés dans le contexte visuel du début du xx^e siècle. Pour une personne habituée au design typographique contemporain en Asie de l'Est, ces enseignes ressemblent à une sorte de « capsule temporelle », figeant un langage graphique historique dans l'espace urbain contemporain. En tant que chercheur en design chinois vivant et travaillant en France, ce décalage visuel dans le temps a suscité ma curiosité : dans quel contexte historique le design typographique des caractères chinois en Asie de l'Est s'est-il progressivement transformé, passant des formes traditionnelles de calligraphie aux polices modernes que nous connaissons aujourd'hui ?

Bien que cet article comporte dans son titre « Asie de l'Est », l'objet principal de l'étude se concentre surtout sur le système d'écriture de la « sphère culturelle des caractères chinois », constitué principalement par le chinois et le japonais. Le début du xx^e siècle fut une période de transformations profondes pour les sociétés d'Asie de l'Est : les structures sociales traditionnelles se sont désagrégées sous l'effet de l'expansion du capitalisme, de la mise en place de systèmes coloniaux, de la diffusion des idées occidentales et de l'impact des mouvements révolutionnaires, tandis que l'État moderne et la société moderne prenaient progressivement forme. Dans ce contexte historique, la conception typographique et l'impression des livres ont également connu des transformations profondes. Pendant longtemps, l'impression des caractères chinois reposait principalement sur deux traditions : d'une part, la tradition manuscrite fondée sur la calligraphie ; d'autre part, le système de caractères gravés sur bois largement utilisé depuis la dynastie Ming (xvi^e siècle). Au début du xx^e siècle, les designers et les maisons d'édition ont commencé à mener des expérimentations et des explorations rationalisées à partir de cet héritage traditionnel, transformant progressivement les « polices



[2]

classiques », autrefois étroitement liées à l'impression des livres anciens, en un système typographique diversifié capable de répondre aux besoins de l'édition moderne, de la publicité et de la communication de masse.

Du point de vue géographique et culturel, l'Asie de l'Est comprend généralement la Chine, le Japon, la Corée du Sud, la Corée du Nord, la Mongolie et le Vietnam. Ces sociétés ont longtemps été profondément influencées par la culture des caractères chinois et par la culture confucéenne, formant ainsi une base culturelle relativement similaire. En ce qui concerne les systèmes d'écriture, l'Asie de l'Est utilise principalement les systèmes suivants : le japonais (kanji, hiragana et katakana), le chinois (caractères simplifiés et traditionnels), le coréen (hangeul) et le vietnamien (quốc ngữ, basé sur l'alphabet latin). Cependant, le coréen et le vietnamien ne constituent pas les principaux objets de recherche du présent article, pour deux raisons.

Premièrement, avant le xx^e siècle, la péninsule coréenne et le Vietnam utilisaient pendant longtemps les caractères chinois comme système d'écriture officiel. Bien que les langues parlées différaient selon les régions, le système d'écriture des caractères chinois permettait une forme de communication translinguistique par la lecture lettrée (« lecture savante »). Deuxièmement, malgré l'invention du hangeul dès le xv^e siècle, les caractères chinois occupaient encore une place prépondérante dans l'éducation, l'édition et les documents officiels de la société coréenne du début du xx^e siècle. Certes, la Corée disposait de son propre système d'écriture dans la société au début du xx^e siècle, durant la période de domination japonaise, restait principalement fondé sur les caractères chinois, et le processus de modernisation de l'écriture suivait une trajectoire largement synchronisée avec celle du Japon et de la Chine. La situation du Vietnam est plus complexe : à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e siècle, sous la domination coloniale française, afin de promouvoir l'éducation de base et de renforcer l'administration coloniale, le gouvernement colonial français a progressivement imposé l'usage du quốc ngữ, un système d'écriture vietnamien basé sur l'alphabet latin, remplaçant les systèmes d'écriture antérieurs fondés sur les caractères chinois et le chữ Nôm. Cette réforme a finalement établi le vietnamien comme langue écrite en alphabet latin. Par conséquent, lorsqu'il s'agit de discuter de la modernisation de la typographie des caractères chinois, le Japon et la Chine constituent les objets d'étude les plus centraux.

En retraçant le développement du design typographique des caractères chinois en Asie de l'Est au début du xx^e siècle, on peut clairement ressentir une sorte de discontinuité historique. Dès que l'on évoque la culture

écrite de l'Asie de l'Est, on pense souvent d'abord à la tradition calligraphique : soit aux lignes cursives, fluides et abstraites, imprégnées d'une certaine esthétique zen, soit aux structures rigoureuses de style *kaishu* (楷書, l'écriture régulière). Pourtant, les formes d'écriture les plus utilisées aujourd'hui en Asie de l'Est ne sont plus ces styles, mais des polices modernes standardisées, conçues pour être coordonnées et harmonisées avec les systèmes typographiques de l'alphabet latin. Dans les classifications typographiques modernes, la police « Songti » (style Ming) est souvent considérée comme l'équivalent des polices à empattements dans les caractères latins, tandis que la « Heiti » correspond aux polices sans empattement. Comment cette transformation considérable entre la calligraphie traditionnelle et la typographie moderne s'est-elle produite ? Peu de personnes connaissent réellement cette histoire.

9

Dans l'histoire du design des caractères latins, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle constituent également une période clé de modernisation des systèmes d'écriture. L'un des textes théoriques les plus emblématiques de cette période est le livre *La Nouvelle Typographie*, publié en 1928 par le typographe allemand Jan Tschichold. Cet ouvrage est considéré comme un manifeste majeur de la théorie typographique moderniste et a profondément bouleversé le monde du design typographique et du graphisme en Europe. Pourtant, *La Nouvelle Typographie* reste encore largement méconnue dans le domaine du design graphique en Asie de l'Est. En 2026, il n'existe toujours pas de traduction officielle en chinois ou en japonais de cet ouvrage. Cette absence de diffusion textuelle reflète aussi, indirectement, la connaissance limitée du public concernant cette période de l'histoire du design typographique. Ce qui m'intéresse précisément, c'est la manière dont les ondes de choc de ce modernisme ont traversé montagnes et océans pour atteindre l'autre extrémité du globe et comment elles ont influencé le design typographique des caractères chinois en Asie de l'Est.

Au début du XX^e siècle, dans *Über den Begriff der Geschichte* (Sur le concept d'histoire) et dans *The Arcades Project*, le critique culturel allemand Walter Benjamin a évoqué le concept de « constellation historique ». Cette théorie met l'accent sur une conception structurelle du temps et de l'histoire, formant ainsi une « constellation historique structurée ». « Cette constellation est formée par l'époque propre et par une époque déterminée du passé. Elle établit ainsi un concept de présent comme *maintenant*.¹ » La tâche du chercheur en histoire n'est pas de « reconstituer » le passé, mais, par un certain sentiment d'urgence du présent, de relier instantanément un certain « passé » spécifique avec le « présent ». À partir de cette perspective, étudier les caractères typographiques d'Asie de l'Est au début du XX^e siècle ne vise

ni à nourrir une nostalgie, ni à écrire une « chronologie des polices chinoises » aride. En réalité, cette histoire détermine la manière dont nous regardons aujourd'hui le monde : ces éléments ne sont pas des poussières isolées du passé, mais des particules qui continuent encore aujourd'hui à émettre leur lumière. C'est aussi parce que cette période historique possède, dans le contexte mondialisé et numérisé d'aujourd'hui (2026), une certaine pertinence inévitable. Ce n'est qu'en établissant cette « constellation » que cette histoire acquiert une véritable « contemporanéité ».

Ainsi, cet article vise à rassembler et à organiser des documents et des archives afin de reconnecter ces fragments historiques dispersés et d'esquisser une image historique plus complète. À l'image de la manière dont on relie des étoiles éparpillées dans le ciel pour former une constellation, il s'agit d'examiner, depuis une perspective plus globale, le processus de modernisation du design typographique en Asie de l'Est au début du xx^e siècle. Plus précisément, cette recherche s'intéresse à la manière dont les idées typographiques modernistes représentées par les mouvements futurisme, dadaïsme et La Nouvelle Typographie (qui est arrivé après ces deux autres mouvements) ont été introduites, traduites, mises en pratique et parfois contestées en Asie de l'Est – en particulier au Japon et en Chine – au sein du système d'écriture idéographique le plus ancien et le plus complexe du monde. Cette histoire riche et complexe du développement typographique possède non seulement une grande valeur de recherche, mais offre également des perspectives stimulantes pour comprendre les problématiques du design contemporain. Bien que certains chercheurs aient déjà mené des études sur des designers, des maisons d'édition ou des cas typographiques spécifiques, il manque encore une narration relativement complète de l'histoire de la modernisation des caractères chinois. Par ce retour historique, nous pourrions peut-être obtenir de nouvelles perspectives permettant de réfléchir aux tendances internationalistes du design contemporain ainsi qu'aux questions de design postcolonial.

L'origine de la modernité typographique

I.1

Une histoire ambitieuse : La crise de l'ordre visuel après la révolution industrielle

Qu'est-ce que la modernité ? Avant d'entrer dans le contexte du design en Asie de l'Est, il est nécessaire de se tourner vers l'Europe du début du xx^e siècle, où la modernité est alors en train de se former. L'Europe se trouve à ce moment au sommet de la deuxième révolution industrielle. La découverte et l'application de l'électricité ont profondément transformé les modes de production. Ce changement n'a pas seulement remodelé la structure économique, il a également modifié la manière dont les êtres humains comprennent le temps et l'espace. Autour de 1900, une série de processus de transformation dans les domaines social, politique, culturel et artistique s'active pleinement. Dans les sciences humaines et la philosophie, de nouvelles manières d'observer, d'analyser et de comprendre apparaissent ou se développent : le marxisme, la psychanalyse, la phénoménologie ainsi que la linguistique connaissent alors un essor remarquable, invitant à repenser la structure des sociétés en cours de modernisation. Ces idées nourrissent profondément la culture intellectuelle et les pratiques artistiques du xx^e siècle. Parallèlement, ces mutations profondes attirent de plus en plus l'attention du public à travers des médias tels que l'image, le texte et le son.

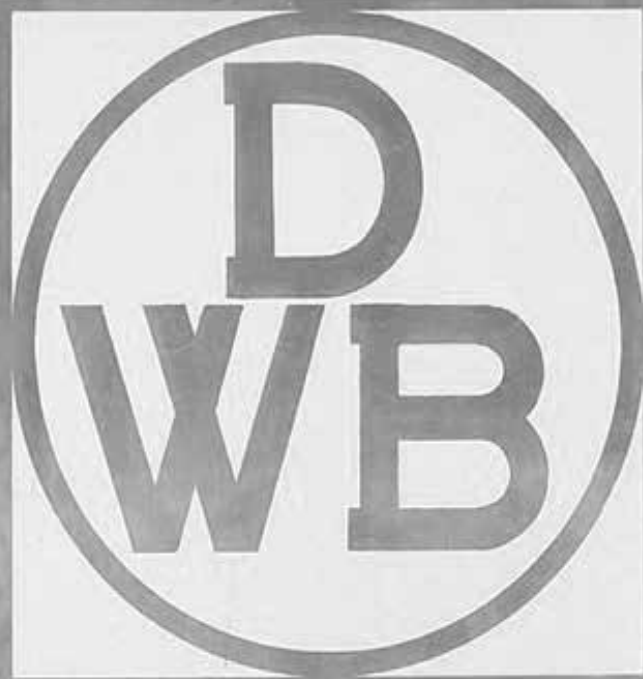
Avec l'avancée du processus d'urbanisation et le développement des technologies de communication, la culture urbaine prospère et le taux d'alphabétisation du grand public continue d'augmenter. Dans ce contexte, le design graphique, dont la publicité devient le principal médium, se répand progressivement partout et connaît une transformation importante ainsi qu'une redécouverte. Ces évolutions proviennent des mutations de la structure sociale engendrées par le processus d'industrialisation. Alors que les créateurs

tendent de reprendre la maîtrise de l'ensemble du processus de création et de production, la transformation du mode de production industriel renforce au contraire la séparation entre conception, fabrication et production. Par ailleurs, le développement technologique exerce une influence considérable sur la pratique du design graphique, en particulier dans le domaine des techniques d'impression. Avec les progrès de l'impression en couleur, le design graphique et la composition typographique ne se limitent plus aux formes d'expression visuelle dominées auparavant par l'impression monochrome.

À la fin du xix^e siècle, le pionnier du mouvement britannique Arts & Crafts, William Morris (1834–1896), formule deux principes de design marqués par une position politique claire : « design for the people » et « design is a collective activity ». Par ces propositions, le design graphique commence progressivement à se détacher de sa simple fonction technique de travail de composition typographique pour entrer dans le domaine des pratiques artistiques capables d'influencer la culture sociale. Morris considère le design comme faisant partie d'un ensemble de problèmes sociaux plus vastes. De ce point de vue, sa pratique peut être interprétée comme une réponse active à la modernité, raison pour laquelle il est souvent considéré comme l'un des précurseurs majeurs du design moderne. Cependant, il existe une contradiction manifeste entre l'idéal socialiste qu'il défend et sa position esthétique opposée à la production mécanisée ; cette tension révèle dans une certaine mesure une tendance anti-moderne. À ce propos, Jan Tschichold a écrit dans *Die neue Typographie* (la Nouvelle Typographie) : « William Morris, se trompant de perspective, déclara la guerre aux machines et à la production mécanique [...] Dans ce contexte, les idées de Morris ne pouvaient qu'être stimulantes. C'est à lui principalement que l'on doit l'éclosion du *Jugendstil*.² »

Sur la base d'une série d'expérimentations radicales et audacieuses menées

**DEUTSCHER
WERKBUND**



**AUSSTELLUNG
ORTSGRUPPE-CREFELD
IM KAISER-WILH.-MUSEUM
5. APRIL-7. MAI 1911**

KUNSTGEWERBE
MUSEUM
ZÜRICH

**NEUES
BAUEN**

EUES

WANDER
AUSSTELLUNG
DES DEUTSCHEN
WERKBUNDES
8. JANUAR BIS
1. FEBRUAR 1928

AUEN

[4] Theo H. Ballmer. Neues Bauen (New Building), Affiche pour l'exposition du Deutsche Werkbund au Kunstgewerbe Museum, Zurich, 1928.

dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le mouvement britannique Arts & Crafts, représenté par Morris, inspira l'émergence d'une série de mouvements de design en Europe continentale, tels que *Jugendstil* (Art nouveau), Glasgow School, Wiener Werkstätte et Deutscher Werkbund. À cette époque, les créateurs prennent progressivement conscience qu'ils sont de plus en plus profondément impliqués dans la logique de production engendrée par l'industrialisation, ce qui devient un point de départ théorique important pour la réflexion des designers sur la question de l'industrialisation du design. Après plusieurs décennies de développement, l'attitude du monde du design envers la technologie change de manière significative : on passe de l'aversion de Morris pour la production mécanique et de son idéal romantique de l'artisanat médiéval à une reconnaissance de la valeur de la machine, accompagnée de l'idée selon laquelle le design doit conférer forme et sens à tous les produits fabriqués par machine, y compris l'architecture. Ainsi, le Deutscher Werkbund prône précisément l'attribution de nouvelles formes et significations aux produits industriels, y compris aux bâtiments, par le design [3]. Fondé en 1907 à Munich, ce collectif vise à promouvoir la collaboration entre l'art et la technique. Parmi ses figures centrales se trouvent Walter Gropius, Hermann Muthesius, Peter Behrens et Henry van de Velde, tous influencés à divers degrés par la pensée de Morris et par le mouvement Arts & Crafts. Ces designers, animés d'une forte volonté de réforme, ont promu l'idée de *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire la construction d'une nouvelle culture universelle dans

un environnement artificiel entièrement transformé. Dans ce cadre conceptuel, le design est considéré comme une force motrice du progrès social et du renouvellement culturel. Des années plus tard, nombre de ces designers participèrent ou enseignèrent au Bauhaus, ce qui permit aux idées de design industriel développées par le Werkbund d'être institutionnalisées et approfondies dans le système éducatif [4].

Si la communication visuelle du XIX^e siècle reposait principalement sur la production industrielle à grande échelle de supports imprimés tels que les affiches, les journaux et les tracts, ces médias connurent au XX^e siècle un développement nouveau entre les mains des artistes d'avant-garde. Les arts visuels commencèrent à intégrer activement l'écriture, la typographie, l'image imprimée, les formes publicitaires et la photographie. Sous l'impulsion de mouvements artistiques d'avant-garde tels que cubisme (1907), futurisme (1909), dadaïsme (1916), l'espace graphique fut réorganisé, voire entièrement brisé. Une «révolution typographique» prit ainsi progressivement forme et joua un rôle majeur dans l'établissement d'un nouveau langage du design graphique. Le champ de la communication visuelle s'élargit continuellement : tracts, petites affiches, manifestes, poèmes déclamés, collages et gravures devinrent autant de supports d'expérimentation – l'art d'avant-garde joue avec les mots, les formes et les idées. Les artistes d'avant-garde défendaient l'interdisciplinarité et l'interaction entre les différentes disciplines artistiques.

I.II

La rupture de l'ordre visuel :
l'avant-garde et la typographie

Le futurisme naquit à Paris le 20 février 1909. Son événement fondateur fut la publication du *Manifeste du futurisme* par Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) en première page du journal *Le Figaro* [5]. Dans ce manifeste, Marinetti proclame, avec un ton énergique, provocateur et parfois violent, la nécessité d'une rupture totale avec le passé. En 1913, il élargit son premier manifeste futuriste : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. »³

Le *Manifeste du futurisme* place clairement l'expérimentation au cœur du changement. Marinetti propose le concept de « mots en liberté / parole in libertà », appelant à détruire la grammaire, supprimer adjectifs, adverbes et ponctuation. Au-delà de ces considérations littéraires, Marinetti joue également un rôle actif dans l'émergence d'une « révolution typographique ». En abandonnant les règles traditionnelles de composition, cette méthode produit des effets typographiques inattendus et suscite une perception inhabituelle. La taille, l'épaisseur, l'orientation et la disposition des lettres ne sont plus limitées par les lignes horizontales et verticales. En donnant à la typographie une puissance visuelle, les futuristes cherchent à simuler sur la page l'intensité des sons, leur rythme et les bruits mécaniques. Cette tentative de « typographie libre » attaque directement l'ordre esthétique fondé depuis des siècles sur la symétrie et l'harmonie, libérant le livre de la contrainte d'une lecture linéaire [6]. Parmi les artistes futuristes ayant appliqué le design graphique au domaine commercial avec le plus de succès

figure Fortunato Depero (1892–1960). Ses œuvres sont peuplées de personnages géométriques semblables à des marionnettes, d'angles aigus et de contrastes chromatiques intenses. À la fin du mouvement futuriste, en 1927, il publia le célèbre livre *Depero Futurista* (également appelé « le livre à boulons »), dont la reliure est fixée par deux grands boulons métalliques, rompant avec les formes traditionnelles de reliure [7]. Bien que ces dates soient légèrement plus tardives, elles réalisent parfaitement l'idéal initial de Marinetti : le livre lui-même est une machine, un produit industriel. Malgré les controverses ultérieures liées à ses positions politiques fascistes, l'importance du futurisme dans l'histoire du design graphique demeure incontestable. En considérant les mots comme des images et la mise en page comme une force visuelle, il a ouvert la voie au design graphique moderne du xx^e siècle.⁴

À la même époque, sous l'influence du futurisme, le dadaïsme émerge durant la Première Guerre mondiale. En 1916, le poète Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings fondent à Zurich le Cabaret Voltaire, marquant la naissance du dadaïsme. Dans ce petit espace artistique, l'art, la littérature et les expérimentations linguistiques se développent d'une manière sans précédent. Parmi les participants figurent Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck. Entre 1916 et 1917, les dadaïstes organisent à Zurich de nombreuses expositions et activités artistiques. Hugo Ball y donne notamment une conférence sur Wassily Kandinsky. Par ailleurs, la revue unique *Cabaret Voltaire* [8] publie et présente les œuvres de plusieurs artistes d'avant-garde, dont le futuriste Filippo Tommaso Marinetti [9], le poète Guillaume Apollinaire (1880–1918), créateur du calligramme [10] [11–1], ainsi que le poète suisse Blaise Cendrars (1887–1961), auteur de « simultaneous poem » [11–2] [12].

3 FT. Marinetti,
*L'immaginazione senza
filli e le parole in libertà,
Manifesto Futurista*, 1913.

4 Roxane Jubert,
*Graphisme, typographie :
histoire*, Paris :
Flammarion, 2005, p. 161.

LE FIGO

« Loué par ceux-ci, blâmé par ceux
de rire de tout... de soi

SOMMAIRE

PAGES 1, 2 ET 3

Le futurisme : F.-T. MARINETTI.
La Vie de Paris : « Le Roi » à l'Élysée...
Palace : UN MONSIEUR DE L'ORCHÈSTRE.
Le complet Gailloux : UN RENSEIGNÉ.
Le commerce franco-anglais menacé : LOUIS
CORVÉGE.
Le five o'clock du "Figaro" : FABIEN.
La Chambre : Histoire d'un instituteur : PAS-
PERDUS.
Autour de la politique : AUGUSTE AVELL.
Comment voterons-nous ? : La représentation
proportionnelle : GEORGES BOURDON.

PAGES 4, 5 ET 6

La Mède au théâtre : GHENYA.
Une curieuse aventure : CHARLES DAUMIS.
Le monde religieux : La dissolution de la diocèse
de la Grande : JULIEN DE NARBONNE.
En Allemagne : Mœnberg. — La Franconie :
JULES HURET.
Les Théâtres : *Cymbeline* : « L'Âne de Buridan » :
FRANÇOIS COMBARD. — *Théâtre*
Alexandre : Répétition générale de « la
Vieille morte » : R. M.
Dessin : Au *Cymbeline* : « L'Âne de Buridan » :
DE LOSQÛES.
« L'Âne de Buridan » : ROBERT DE FLERS ET
G.-A. DE GAILLAVET.

Le Futurisme

M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître dans tous les pays latins, a été d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'École du « Futurisme » dont les théories dépassant en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. Le *Figaro* qui a déjà servi de tribune à plusieurs d'entre elles, et non des moindres, offre aujourd'hui à ses lecteurs le manifeste des « Futuristes ». Est-il besoin de lire que nous faisons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement actualisées et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, surtout, partout respectées ? Mais il était intéressant de réserver à nos lecteurs un primat de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'on porte sur elle.

nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous déclarons nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre :

Manifeste du Futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, est plus belle que la *Vierge de Santhrace*.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont le rêve idéal traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. Le poète doit être un assaut violent contre les forces inconcuses, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quel bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse uniprésente.

9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde, — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme.

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la ré-

pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veillent bien nous jeter au premier comme des manuscrits inutiles !... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en houchant sur la cadence légère de leurs premières poésies, griffant l'air de leurs doigts arcbuts, et hurlant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissemés déjà promis aux catalogues des bibliothèques.

Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar planché par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images.

Ils s'amonteront autour de nous, balafants d'angoisse et de dépit, et, tous, exaspérés par notre fier courage inflexible, s'élançant pour nous lacer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la sainte injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus âgés d'entre nous n'ont pas encore treize ans, et pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'apré volonté, à la hâte, en délice, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-vous ! Nous ne sommes pas essouffés... Notre cœur n'a pas le moindre fatigue ! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse ! Cela vous étonne ? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu ! — Debout sur la tinte du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !

Vos objections ? Assez ! assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. — Peut-être ! soit !... Qu'importe !... Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Lève plutôt la tête !

Debout sur la tinte du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles !

F.-T. Marinetti.

LA VIE DE PARIS

en nous les vastes groupements de

Sur ce menu or présente en même celme, q fois de si You de l bert de J

Je ren pect for de jelles chatoyan tumes x geant d'è et des r' vent spir

A la r. Magnific cées Mr et Mily I savant portage, voir pas toutes le manchett suffi... G je vois p vant en

Mmes d L'archiduc Sautier, Gellée, a tans, fut superbe e révisant exquise e leur reg Leonida fleur des Larmes XV n'ait soie

Mais monstre cique ? E

Mmes c d'arrôgn 701, Hous Curmy, G Gaby Bo Paul Boy Boys, E raud, De Demay, ours, De Gallienit M. L. H Janner, I Blaud, I du Mérit M. L. H



INIZIO L'AVVIAMENTO DELLA MIA
DINAMO
 CON LA EDIZIONE DI
DEPERO
 FUTURISTA

Questo libro è:
MECCANICO
 inebriante come un motore
PERICOLOSO
 più esaltante ed'emo-proiettile
INCLASSIFICABILE
 non si può collocare in libreria,
 fra gli altri volumi.
 E' quindi anche nella sua forma
 saliente - ORIGINALE - INVADENTE - ASSILLANTE come
 DEPERO • LA SUA ARTE.

Il volume „DEPERO-FUTURISTA“ non sta bene in
 libreria e neppure sugli altri titoli che potrete scalfire.
 Perché sia veramente a suo posto, deve essere adagiato
 sopra un cuscino di avvenirismo e soffocato con il CUSCINO
 „DEPERO“ *)

AZARI

*) Chi non possiede nessun Depero si rivolga alla DINA-
 MO, Milano, via S. Orsola, 6 (Paris, Berlin, New-York)

DINAMO
 AZARI MILANO
 S. ORSOLA, 6 - TEL. 5050

MODERNITA' ORIGINALITA' LANCIAMENTO
 VELOCITA' SINTESI
 FUTURISMO
 PARIS • BERLIN • NEW-YORK

OFFICINA D'ARTE • CASA EDITRICE • MOSTRA DI QUADRI
 SCULTURE E PLASTICA VARIA • FABBRICA E MAGAZ-
 ZENO DI ORIGINAL-MODERNITA' • AFFICHES • ARTE IN-
 DUSTRIALE • ARTE APPLICATA • ARREDAMENTO MO-
 DERNO • COMPRA-VENTITA' DI IDEE • RASSEGNA DEL
 FUTURISMO E DI TUTTE LE AVANGUARDIE ARTISTICHE
 E SCIENTIFICHE • ESCLUSIVITA' DEPERO



CABARET VOLTAIRE

[8] La couverture de *Cabaret Voltaire*, Zurich, 1916.

Douces figures poignardées
 MIA YETTE
 ANNIE et toi MAREYE
 où vous êtes-
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Billy Dalie
 Omes amis partis en Suisse
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards en l'eau dormante
 Mergent mélancoliquement
 Ob sont ils Braque et Max Jacob
 Dervin aux yeux gris commes
 Cade qui sont partis à la guerre au nord de Battenberg
 Le soir tombe
 O
 Jardin où sauge abondamment le laurier rose fleur guerrière

[10] Guillaume Apollinaire, *La Colombe Poignardée et le Jet d'eau* dans *Calligrammes*, 1918.

DUNE 7. 8.

Parole in libertà

MOVIMENTO
 DI
 2 STANTUFFI

VENTO

negatore pigrizia inerzia
 congelare tutto con stelle
 letterarie sradicate della carne
 (NOTTE LIBRARIA)
 seppellire tutto con odore di
 ascelle materassi di profumi
 mammelle cotte nel piacere
 + 7000 ragionamenti scettici

SANGUE

affermatore ottimismo
 forza respingere il vento
 pessimista caldo o freddo
 andare senza scopo per
 FARE VIVERE CORRERE
 ESSERE

KARZUC ZUCZUC
 KARZUC ZUCZUC
 Nad I nad I A A A A A A A A A A

SOLE OLIATORE UNIVERSALE

MENU D'UN PRANZO DI 6 COPERTI
 AL LUME DI UNA LUCCIOLA

tlac
 tlac
 cic-cioc

1. sottopasto di kalavrisomastigis
2. impiccate al sugo
3. rimorchio di stiano
4. provostimandag alla spiedo
5. grappoli emersudali
6. orina d'acosta tapper

nih
 nih
 nih
 futuuuut

sedersi con odoranti in quattro
 nella porta d'uno spillo
 scintilla signorile grigiperta del vento
 che porta a spasso l'incendio-levetto-vestita-di-ovino

feroCISsIMO SOLE

SENTIMENTALE

accecato
 di
 lagrime

sul giovani esploratori traditi
 da mogli amanti
 solennità d'un cornuto sulla
 linea dell'equatore

accecante
 di
 lagrime
 rosse

(audante grinzoso con pizzicati)

letterina tiepida sudante sul petto
 dilatata**ARSI** di una parola scritta
 gonfio nudo affusolarsi di navola-mano-
 tenue nel caldo

3 giorni di marcia dune dune dane
 COSTA IL POSTALE
 8 GIORNI GENOVA Parma

eccomi baci zingzing zingzing tra-
 ditoriale di un letto di provincia
 KARAZUC-ZUCZUC KARAZUC

[9] La page sur *parole in libertà* dans *Cabaret Voltaire*, Zurich, 1916.

ARBRE

Tu chantes avec les autres tandis que les photographes gélopot
 Ou sont les aveugles ou s'en vont à l'air
 Le mot facile que l'air corail s'est échangé en plusieurs mirages
 Ne s'attendant pas pareil cette fois de formes au marché
 Ignorant s'est fait un ciel de carreaux dentelés de bois
 Et je remets avec, vers une route aux environs de Lyon
 Je n'ai pu sentir le son d'une clochette d'un marchand de sonnettes
 L'entends déjà le son aigu de cette voix à venir
 De casserole qui se promènent avec toi en Europe tout en restant
 En Amérique
 Un enfant
 Un vers déposé poids à l'état
 Un enfant
 Et cette bassesse de sable autour d'une parois ville au fond de l'Ital
 Un dessein se brise à l'œuvre en ange
 A la porte d'un merveilleux possible
 Et se ravage épique éternel dans la salle d'attente des premiers
 Engendrent Grande Bretagne
 Et la Tange-Aïme
 Non arive tout deux, coupés dans le transcrit
 Tout à leur sont devaient le voyage en Nigouta et moi
 Mais celui qui venait se cachait point un revolver à l'air
 Tu t'en pressent à Leipzig avec une femme noire déglaisée en femme
 Intelligente que volé ce que c'est qu'une femme intelligente
 Et il se livrait pas oublier les légendes
 D'une-Aboude dans un manoir il sort au fond d'un quartier d'ouest
 Je voyais une chaise haute que je voyais
 Et l'annonceur s'arrêtait à chaque étage
 Entre les portes
 Entre les situations multicolores de la vitrine
 Entre les charbons arides du marchand de marais
 Entre deux vastes savanes érigées amarrés à Rome
 Il y a ton image
 Elle passe entre les bureaux de la Finance
 Ce beau orgre en acier
 La plus grande trompe
 C'est quand le voyez une carte postale de la Congo
 Le vent vient de couchant
 Le soleil des carabiers
 Tout est plus beau qu'ailleurs
 Tous les deux traversent vieillissent
 L'univers se plait par le noir
 Et des livres nouveaux margines
 Tenus par bois
 GUILLAUME APOLLINAIRE

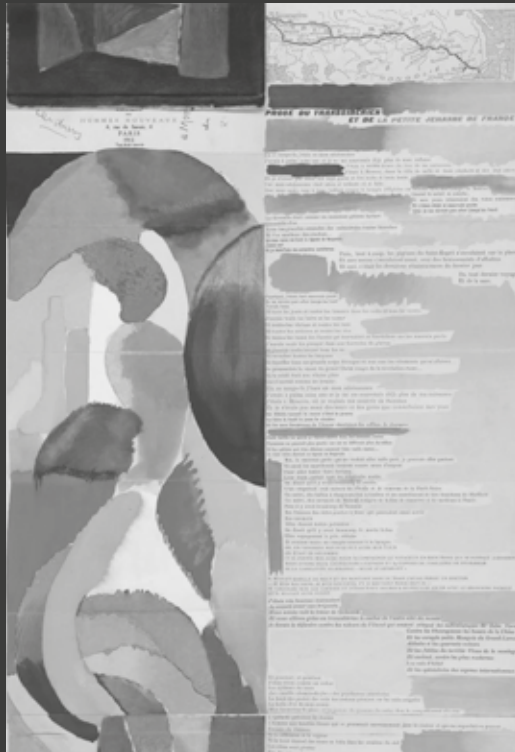
[11-1] ARBRE, Guillaume Apollinaire, Cabaret Voltaire, 1916

CRÉPITEMENTS

Les tronciques distonances de la tour dans un
 géographie sans fil Mail
 Minuit
 On se dit merde de tous les coins de l'Univers
 Comme dans le manifeste futuriste algid Apollinaire,
 Elmoles
 Jaune de chrome
 Ou est en contact
 De tous les côtés les transatlantiques s'approchent
 S'éloignent
 Toutes les montres sont mises à l'heure
 Et les échecs commencent
 PARIS-MED annonce qu'un professeur allemand a été
 mangé par les cannibales au Congo
 C'est bien fait
 L'INTRANSIGEANT, ce soir, publie des vers pour
 cartes-postales
 C'est idiot, quand tous les astrologues cambriolent les
 étoiles.
 On s'y voit plus,
 J'interroge le ciel
 L'Institut Métrologique annonce de mauvaise temps
 Il n'y a pas de fatidisme
 Il n'y a pas de simultanéisme
 Et cela a été annoncé
 Il n'y a rien
 Il n'y a plus d'hémisphères et il faut travailler
 Je suis inquiet
 L'Esprit
 Je vais partir en voyage
 Et j'aurais ce poème déposé à mon ami R.

BLAISE CENDRARS

[11-2] CRÉPITEMENTS, Blaise Cendrars, Cabaret Voltaire, 1916



[12] Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, poème simultané, La prose du Transsibérien et de La Petite Jehanne de France, 1913.

L'amiral cherche un

Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK	Abai abai	Des	Admirals	gwickles	Reichsleit	schiff	
JANKO	Abai abai	Where	the honey	suckle	was	fallen	
TZARA	Bois bon bois	se chair	stuck	in	the	ground	
HUELSENBECK	und	der	Contergeschichte	Klappergeschichte	und	schiff	ich
JANKO	und	der	the	wagon	will	around	the
TZARA	serpent	à	Bucarest	ou	dependra	mes	amis
HUELSENBECK	perna	cherza	perna	comfortably	Wer	schick	den
JANKO	perna	Admiralty			Grandmaster	and	Wird
TZARA					den	den	daykiss
HUELSENBECK	hiti	Yahom	hiti	Yahom	hiti	hiti	hiti
JANKO	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti
TZARA	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge
SIFFLET (Janko)							
CLAQUETTE (TZ)	perna	cherza	perna	comfortably	Wer	schick	den
GROSSE CAISE (Hue)	0 0 0	0 0 0 0 0	0 0 0 0 0	0 0 0 0 0	0 0 0 0 0	0 0 0 0 0	0 0 0 0 0
HUELSENBECK	im	Kloster	sanctifies	was	er	sting	hitt
JANKO	im	love	the	ladies	I	love	to
TZARA	in	cease	qu'il	se'a	lump	che	a
HUELSENBECK	hiti	Yahom	hiti	Yahom	hiti	hiti	hiti
JANKO	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti	hiti
TZARA	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge
HUELSENBECK	Das	Alle	best	die	Souk	heiß	im
JANKO	Das	Alle	best	die	Souk	heiß	im
TZARA	Arthur	du	phare	bourse	l'air	des	oiseaux
HUELSENBECK							
JANKO							
TZARA							
HUELSENBECK							
JANKO							
TZARA							

NOTE POUR LES SOUSCRIPTEURS: Les objets et des citations des premiers poèmes publiés en 1913. (Huelsenbeck, Janko, Tzara, Dada, Tristan Tzara, etc.)

[13] Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara, Cabaret Voltaire, 1916

[15] Raoul Hausmann, ABCD, 1923-1924, photomontage (encre de Chine et collages de magazines)



[14] *Erste Internationale Dada-Messe*, Photographie de Raoul Hausmann et Hannah Höch devant leurs œuvres, Berlin, 1920.

Le dadaïsme n'est pas un style artistique fixe, mais plutôt une attitude radicale face à la réalité sociale de l'époque. Né dans le contexte de la Première Guerre mondiale, il constitue une révolte totale contre les catastrophes de la guerre, la discipline sociale et les systèmes de valeurs établis. Par le nihilisme, l'ironie et l'irrationalité, les dadaïstes cherchent à trouver une forme de liberté véritable en détruisant l'ordre existant. Fondamentalement, il s'agit d'une réaction de stupeur face à l'état de la société, accompagnée d'un rejet explicite de la « culture bourgeoise » et de ses valeurs. Comme l'affirmait Tristan Tzara, Dada est un « état d'esprit [...] inutile comme tout dans la vie⁵ ». « Dada ne signifie rien », proclamait-il. Les dadaïstes rejettent donc toutes les traditions académiques, toutes les formes institutionnalisées et toute théorie cherchant à fixer l'art dans un style déterminé. À travers leurs slogans de protestation et de subversion, la typographie et le design graphique deviennent étroitement liés à l'écriture, à la poésie, aux revues et à la performance sonore de la lecture. Influencés par le concept futuriste de « mots en liberté / parole in liberté », ils brisent délibérément les habitudes linguistiques et déforment les structures sémantiques. En recomposant lettres, mots, syllabes et symboles, ils produisent des combinaisons de mots souvent incompréhensibles, voire totalement dépourvues de sens, telles que : « rendre rendre entre rendre rendre prendre prendre / endrandrandre / uuuuuuupt / là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage⁶ » [13].

En réponse aux catastrophes de la guerre, les créateurs utilisent fragments, hasard, collage et montage pour exprimer leur vision. Les dadaïstes élargissent considérablement les possibilités du collage et du montage. À Berlin, Hannah Höch (1889-1978) et Raoul Hausmann (1886-1971) sont les pionniers du photomontage [14]. Cette méthode consistant à recomposer des

fragments de journaux, de magazines et de photographies devient l'un des langages graphiques les plus emblématiques du dadaïsme [15]. Leur style typographique est tout aussi subversif : une seule page peut combiner des dizaines de polices différentes, modifier arbitrairement les alignements et utiliser le hasard et le chaos pour attaquer la logique de lecture du public. Pour les dadaïstes, la communication visuelle ne vise plus la clarté, mais la stupeur, la provocation et l'éveil.

En mai et juin 1917 à Berlin, la première revue dadaïste *Neue Jugend* est imprimée et distribuée. Il s'agit du premier d'une série de journaux satiriques et mordants du dadaïsme berlinois. La revue est organisée par l'activiste Wieland Herzfelde et sa mise en page est réalisée par son frère John Heartfield. La typographie révolutionnaire et le design graphique brutal de la revue provoquent un scandale. Son contenu anti-guerre contredit directement les règles strictes de publication militaire en Allemagne. En raison de la censure, les éditeurs utilisent souvent de fausses adresses et répartissent l'impression entre plusieurs imprimeries. La mise en page de *Neue Jugend* est audacieuse et inventive : Heartfield abandonne les méthodes traditionnelles de composition typographique et travaille dans son studio avec crayon, caractères en plomb et table de montage, assemblant lettres, lignes et photographies à l'aide de colle et de ciseaux [16]. La revue constitue l'une de ses premières réalisations imprimées les plus remarquables. Des polices grasses très épaisses sont parfois utilisées, même pour des blocs de texte relativement longs. Dans les titres et sous-titres, des caractères issus d'esthétiques différentes sont combinés, rappelant la typographie expressive des journaux futuristes. La photographie moderne remplace la gravure sur bois traditionnelle. Les mots se chevauchent parfois, tandis que la mise en page publicitaire abandonne l'axe central

5 Tristan Tzara, cité par A. Bosquet, *Tzara, Dada ou le langage saboté*, Le Monde, 9 août 1996, p. 24.

6 Roxane Jubert, *Graphisme, typographie : histoire*, Paris : Flammarion, 2005, p. 161

symétrique, anticipant le futur slogan de fonctionnelle.⁷» Dans le numéro de juin 1917, la Nouvelle Typographie: «L'asymétrie est le contributeur Franz Jung écrit: l'expression rythmique de la composition

«L'âme de l'ensemble de l'entreprise de *Neue Jugend* était John Heartfield. Même aujourd'hui, il est difficile d'imaginer ce qu'il a accompli. Il était impossible de remettre tout le manuscrit à l'imprimeur; nous avons dû le faire par sections et l'imprimer dans plusieurs ateliers différents. Le magazine n'avait pas d'adresse réelle—seulement une licence. Nous avons trompé les imprimeurs tout comme nous avons trompé la police.⁸»

Cette anecdote montre que, dès 1917, ces nouvelles formes de composition typographique suscitent une forte hostilité de la part des professionnels de l'imprimerie. Pour la plupart des imprimeurs, elles semblent être un mépris ouvert des règles traditionnelles de composition. Le secteur du livre continue alors de suivre l'esthétique héritée de la Renaissance: proportions harmonieuses de marges blanches et mise en page symétrique centrée. Lorsque Heartfield abandonne ces usages séculaires pour reconstruire les règles de la discipline, le public n'est manifestement pas encore prêt.

Parallèlement, la revue *Dada* introduit et promeut également l'usage de principe de la Nouvelle Typographie. On observe que le premier numéro de juillet 1917 conserve encore une mise en page traditionnelle, tandis que le troisième numéro de décembre 1918 adopte pleinement la Nouvelle Typographie promue par *Neue Jugend*, devenant une force majeure de la révolution typographique. Le théoricien d'avant-garde tchèque Karel Teige commente ainsi la relation entre *Dada* et la typographie: «*Dada* n'avait d'autre moyen d'obtenir un effet choquant que de pousser les techniques traditionnelles de typographie à leurs limites.»

Dans un contexte plus large d'histoire de l'art, la formation de la Neue Typographie allemande n'est pas seulement influencée par le futurisme, le dadaïsme et les pratiques du Bauhaus. À l'est de Berlin, la Russie connaît alors de profondes transformations sociales provoquées par la

révolution russe. L'utopie révolutionnaire associée au communisme exerce une influence considérable sur les dadaïstes allemands et sur l'avant-garde européenne en général. Dans ce contexte, les origines intellectuelles de la Nouvelle Typographie remontent également au mouvement artistique russe suprématisme (autour de 1915) et constructivisme (1919–1924). L'une des figures majeures du constructivisme est El Lissitzky (1890–1941). La particularité de Lissitzky réside dans sa double appartenance: membre important de l'avant-garde russe, il entretient également des liens étroits avec les cercles artistiques d'Europe occidentale, jouant ainsi un rôle clé de médiateur entre ces deux contextes culturels. Les artistes constructivistes élargissent la notion de «typographie»: d'une simple technique de composition de livres, elle devient une pratique visuelle expérimentale visant à explorer de nouvelles possibilités dans le design imprimé. La typographie cesse d'être un simple ornement pour devenir une forme d'organisation visuelle structurante. Comme l'affirme Lissitzky lui-même: la typographie n'est pas une décoration, mais une architecture.

En 1923, dans le quatrième numéro de la revue dadaïste *Merz magazine* [17] publiée à Hanovre par Kurt Schwitters (1887–1948), paraît l'article de Lissitzky intitulé *Topographie der Typographie* (Topographie de la typographie) [18]. Ce texte est aujourd'hui considéré comme l'un des documents fondateurs de l'histoire du design graphique moderne. Dans ce bref manifeste, Lissitzky propose de



[17] Merz, n°11 (Hannover, 1924). Couverture et détails.



[18] Merz, n°4 (Hannover, 1923) Kurt Schwitters a publié le manifeste de Lissitzky intitulé Topographie der Typographie, un court manifeste sur la typographie nouvelle.



rompre avec le modèle de «description une «construction spatiale» reposant linéaire» propre au livre traditionnel, sur les relations entre les éléments fondé sur la lecture continue, pour adopter typographiques.

TOPOGRAPHIE DER TYPOGRAPHIE

1. Les mots imprimés sont vus et non lus.
2. Les concepts sont communiqués par des mots conventionnels et façonnés en lettres de l'alphabet.
3. Les concepts devraient être exprimés avec un maximum d'économie – optiquement et non phonétiquement.
4. La mise en pages du texte, régie par les lois de la mécanique typographique, doit refléter le rythme du contenu.
5. Les clichés doivent être utilisés dans la mise en pages selon la nouvelle théorie visuelle : la réalité supernaturaliste de l'œil perfectionné.
6. Les pages en séquence continue – le livre cinématographique.
7. À livre nouveau, auteur nouveau ; encriers et plumes d'oie sont désuets.
8. La page imprimée n'est conditionnée ni par l'espace ni par le temps. Il faut dépasser la page imprimée et le nombre infini de livres. Bibliothèque électrique.⁹

27 Au début des années 1920, la dis-
 parition du dadaïsme marque la fin d'une
 phase particulièrement turbulente de
 l'avant-garde. L'art d'avant-garde se voit
 progressivement limité au domaine des
 arts appliqués. Le non-sens, la négation
 et les contradictions défendues par Dada
 contenaient en réalité un principe d'auto-
 destruction. Du cubisme au futurisme puis
 au dadaïsme, les mouvements artistiques
 successifs ont adopté des attitudes de
 réforme, de protestation, d'anti-tradition

et parfois de violence. Après la Première
 Guerre mondiale, ces méthodes radicales
 cèdent la place à des pratiques plus modé-
 rées et plus réfléchies. Les mouvements
 révolutionnaires ou rebelles, étroitement
 liés à la peinture et à la littérature, favo-
 risent le renouvellement des arts appliqués,
 qui se tournent désormais vers les concepts
 de fonctionnalisme, de rationalisme et de
 constructivisme, dominants tout au long
 des années 1920 et 1930.

7 Jan Tschichold, *La Nouvelle Typographie*, 1928, Genève : Éditions Entremonde, 2016, p. 100.

8 Traduit d'anglais par l'auteur. *Andres Mavio Zervigón, John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage*, Chicago : University of Chicago Press, 2012.

9 Lissitzky, El. *L'œuvre graphique de El Lissitzky*. Trad. par L. Leering van Moorsel et Francine Achaz, *Communication et Langages*, 1973, n° 18, pp. 63-78. (Initialement paru dans Schwitters, Kurt (dir.), *Merz*, n°4, 1923).

I.III

Un manifeste: la Nouvelle
Typographie et la modernité

Alors, quel est le lien direct entre l'art d'avant-garde et la typographie? La mise en page, les affiches et le design publicitaire que nous considérons aujourd'hui comme allant de soi ne proviennent en réalité pas à l'origine des artisans de l'imprimerie, mais d'un groupe d'artistes d'avant-garde radicaux mentionnés précédemment. Outre certains exemples évoqués plus haut, bien avant que l'expression «Nouvelle Typographie» n'apparaisse, Peter Behrens (1868–1940) utilisa dès 1900 une police sans empattement pour composer son manifeste culturel et esthétique *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols* (La fête de la vie et de l'art: réflexion sur le théâtre comme symbole suprême de la culture). Selon l'historien allemand de l'imprimerie Hans Loubier, cette brochure pourrait être la première utilisation d'une police sans empattement dans le corps de texte d'un livre. De plus, la page de titre et la page de dédicace utilisaient, pour la première fois dans l'histoire, des caractères sans empattement entièrement en capitales [19]. À partir de ce moment, le futurisme et le dadaïsme ont profondément bouleversé la manière dont les gens percevaient la typographie et son esthétique. Jusqu'alors, tous les livres supposaient une lecture à voix haute ou une lecture tranquille, éloignée du monde.

À Milan, en 1914, Filippo Tommaso Marinetti conçut *Zang Tumb Tumb* [20], qui peut être considéré comme le premier livre conçu pour l'activiste moderne – l'œil devenant le principal organe de réception. Aux Pays-Bas, Theo van Doesburg (1883–1931) publia dès 1916 dans la revue *De Stijl*

magazine des articles consacrés à la typographie [21], tandis que la conception graphique de la revue elle-même se libérait totalement de l'ornementation. La carte postale illustrée à la page 59 montre clairement l'objectif du designer: n'utiliser que la typographie, l'espace et la couleur pour créer un style typographique pur. La revue *Mecano* magazine [22], publiée par Doesburg en 1921, constitue un exemple typique conforme à ses principes de design. À Hanovre, en 1923, Kurt Schwitters utilisa dans sa revue *Merz* magazine des éléments typographiques combinés à diverses images photographiques, unifiés par le design de la mise en page [17]. Dans le design dadaïste, la reproduction d'images autrefois considérée comme incompatible avec la conception du livre disparaît: qu'il s'agisse de photographies ou de blocs de reproduction de peintures, tous deviennent des éléments intégrés à l'ensemble du livre. En Russie, en 1923, les innovations et les idées de El Lissitzky en matière de design graphique et de conception du livre furent pleinement exprimées dans son œuvre marquante *For the Voice* [23]. En collaboration avec le poète Vladimir Mayakovsky, qui fournit les textes, Lissitzky combina ingénieusement mots, formes géométriques (comme le marteau et la faucille communistes), collages (comme les mains pointant vers le texte qui apparaissent sur plusieurs pages) et de larges espaces blancs pour accentuer ces éléments – le tout dans les trois couleurs suprématises rouge, noir et blanc. Le résultat fut un recueil de poésie destiné à être regardé plutôt qu'à être lu.

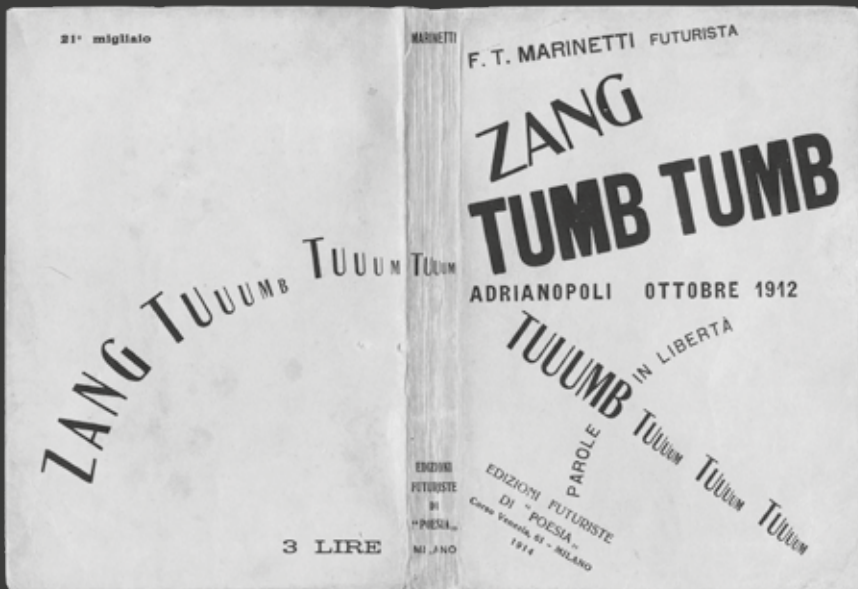
À mesure que ces expérimentations mûrissaient, certains artistes commencèrent à tenter de transformer ces méthodes en pratiques concrètes appliquées à la publicité et à la communication visuelle. L'historien de l'art Serge Lemoine a résumé ce processus de la manière suivante:

28

10 Serge Lemoine, *Art constructif*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1992, pp. 56–57.



[19] Peter Behrens, *Feste Des Lebens Und Der Kunst: eine Betrachtung Des Theaters Als Hochsten Kultursymbols*, 1900.



[20] Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1912.

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6.—, BUITENLAND F 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. KLIMOPSTRAAT 18 'S GRAVENHAGE (HOLLAND).

5e JAARGANG No. 7.

JULI 1922



PÉRI (HONGARIJE)

RUIMTECONSTRUCTIE 2

97

L. MOHOLY-NAGY

PRODUKTION — REPRODUKTION

Wenn wir die menschliche Ausdrucks- und Formungsweise in der Kunst und den ihr naheliegenden anderen (Gestaltungs-) Gebieten richtig verstehen und zu einem Weiterbau kommen wollen, müssen wir die erfüllenden Faktoren: den Menschen selbst und die in seiner gestaltenden Tätigkeit von ihm ergewandten Mittel untersuchen.

Der Aufbau des Menschen ist die Synthese aller seiner Funktionsapparate, d. h. daß der Mensch in seiner Periode dann der vollkommenste ist, wenn die ihn ausmachenden Funktionsapparate — die Zellen ebenso wie die kompliziertesten Organe — bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit bewußt bzw. ausgebildet sind.

Die Kunst bewirkt diese Ausbildung — und das ist eine ihrer wichtigsten Aufgaben, da von der Vollkommenheit des Aufnahmeorgans der ganze Wirkungskomplex abhängt — in dem sie zwischen den bekannten und den noch unbekannteren optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen weitgehendste neue Beziehungen herzustellen versucht und deren Aufnahme von den Funktionsapparaten erzwingt. Es liegt in der menschlichen Eigenart, daß die Funktionsapparate nie zu sättigen sind, sondern nach jeder neuen Aufnahme zu weiteren neuen Eindrücken drängen. Das ist die Ursache der immer bleibenden Notwendigkeit neuer Gestaltungsversuche. Unter diesem Aspekt sind die Gestaltungen nur dann zuzunutzen, wenn sie neue, bisher unbekanntere Relationen produzieren. Damit ist gesagt, daß die Reproduktion (Wiederholung bereits existierender Relationen) aus dem besonderen Gesichtspunkt der Gestaltung im besten Falle nur als virtuose Angelegenheit zu betrachten ist.

Da vor allem die Produktion (produktive Gestaltung) dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten

98

DE STIJL

BERLIN

LEIDEN ANTWERPEN PARIS ROME WEENEN

ZESDE JAARGANG 1924



INTERNATIONAAL MAANDBLAD
VOOR NIEUWE KUNST WETEN-
SCHAP EN KULTUUR REDACTIE
THEO VAN DOESBURG

1922

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: DE STIJL - UTR. JAAGPAD 17, LEIDEN. — PARIS: RUE DU MOULIN VERT 51 TER PARIS XIV.

A — N — O

GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

No 4 5

ADMINISTRATIE: UTR. JAAGPAD 17, LEIDEN (HOLLAND)

HOLLAND'S BANKROET DOOR DADA

Explicite van de Dada's

W — I — T

1923

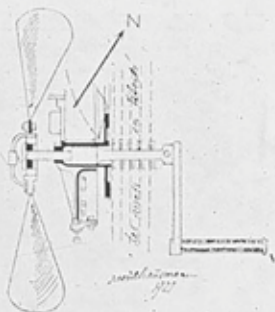
Et je trouve qu'on a en tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Le deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une

Protestation

(Tristan Tzara)

Dada est la force désintéressée, ce n'est pas une maladie, pas une énergie pas une vérité. Evola

Waar het hart leeg van is loopt de neus van over. Bonset



BILANZ DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR

HOLZHAUS SOMMERFELD U.S.W. 1919

THEATER JENA U.S.W. U.S.W. 1922

VAN DOESBURG KOMMT NACH WEIMAR

1921

UND

BEGRÜSSUNG

DE STIJL 1916 1923 HOLLAND

Freut sich, daß die neue Gestaltung in der Malerei (NEO-Plasticism) schon einen derartigen Einfluß auf die Kunstentwicklung Europas ausübt.

THEO VAN DOESBURG
P. MONDRIAN
C. VAN EESTEREN

Paris 1923

SCHON VIELE BENUTZEN DAS □

ABER nur wenige VERSTEHEN ES

Van buiten kwadraat van binnen Biedermeier

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: DE STIJL - LEIDEN. PARIS: LIBRAIRIE SIX - 5 AV. DE LOUVEAUX PARIS 7^e

A — N — O

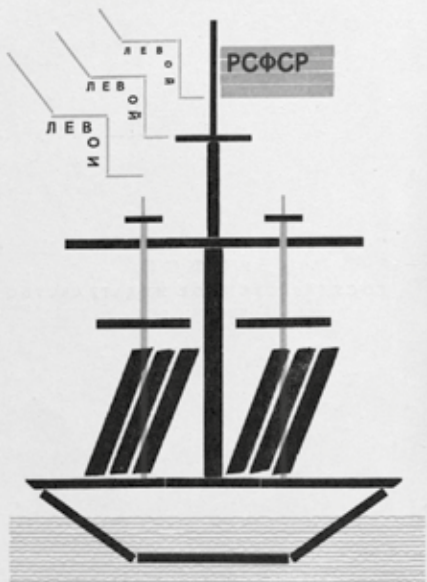
GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG

W — I — T

1923

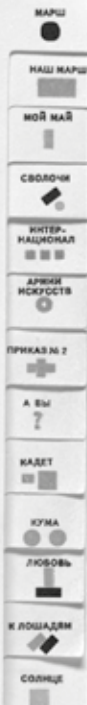
[22] Theo van Doesburg, *Mécano* 4/5 Blanc, Blanc, Wit, Weiss (couvertures avant et arrière), *Mécano* Jaune, Geel, Gelb, Yellow (couverture avant) et une carte d'inscription, 1922.



828

МАТРОСАМ

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место каюзе.
Тише, ораторы!



М
Д
А
Я
К
О
В
С
К
И
Й

Г
О
Л
О
С
А



[23] El Lissitzky, *Dlya golosa*
(For the Voice), 1923

« à la suite de Lissitzky et de Van Doesburg notamment, un nouvel art de la mise en page et de la lettre, auquel notre époque se réfère toujours, est alors mis en œuvre. [...] L'idée est bien à la fois de rendre l'art accessible au plus grand nombre et de répandre l'esthétique nouvelle: les affiches, les imprimés de toutes natures pouvaient répondre à cette mission, de même que le design des produits quotidiens et industriels.¹⁰ »

Le terme de « Nouvelle Typographie » fut proposé pour la première fois par l'artiste du Bauhaus László Moholy-Nagy (1895–1946) en 1923 dans le livre *Staatliches Bauhaus 1919 bis 1923*. Cet essai synthétisait la grammaire visuelle issue des expérimentations de l'avant-garde et appelait à adopter une typographie claire et explicite, à abandonner l'usage combiné des majuscules et minuscules, et à exploiter rationnellement les nouvelles possibilités offertes par les machines. Toutefois, la véritable force motrice qui permit d'appliquer ces idées dans la pratique quotidienne fut l'un des principaux représentants du mouvement de la Nouvelle Typographie, le designer et théoricien allemand Jan Tschichold. Doté d'une solide connaissance technique et d'une longue expérience dans la composition typographique et l'imprimerie, il possédait une compréhension approfondie de la pratique professionnelle. En octobre 1925, dans le numéro spécial *elementare typographie* de la revue *Typographische Mitteilungen*, il adopta les théories de Moholy-Nagy. Toutefois, contrairement à ce dernier, Tschichold n'écrivait pas pour un cercle restreint d'artistes: il souhaitait que son ouvrage soit à la fois un manifeste théorique et un manuel pratique destiné aux graphistes, imprimeurs, compositeurs et typographes, offrant une méthode systématique pour la typographie moderne. Ce numéro spécial diffusa largement les idées de la Nouvelle Typographie dans l'industrie de l'imprimerie. Bien qu'il ait d'abord suscité des critiques méprisantes et de violentes attaques, le succès de la Nouvelle Typographie devint rapidement assuré, au point que même ses opposants les plus virulents dans la presse professionnelle durent reconnaître son efficacité. L'introduction

de ce concept encouragea les designers dadaïstes et constructivistes à théoriser leurs expérimentations visuelles et la pratique de la révolution typographique. Le 5 février 1927, l'artiste et graphiste allemand Walter Dexel publia également dans le journal *Frankfurter Zeitung* un article intitulé *What is the New Typography?*, exposant en détail ses positions.

Ainsi, en 1928, Jan Tschichold publia à Berlin *Die neue Typographie* (la Nouvelle Typographie). Cet ouvrage est considéré comme un manifeste d'époque. Dans le domaine de la composition typographique, il est souvent comparé à un jalon majeur de l'histoire du design moderniste et mis en parallèle avec le manifeste architectural moderniste *Vers une architecture* de l'architecte suisse français Le Corbusier. Il est considéré comme l'un des premiers textes théoriques de typographie pouvant clairement être qualifiés de « modernes ». La première partie du livre expose le contexte historique de la formation de la Nouvelle Typographie – la nouvelle vision du monde, l'Art nouveau, la standardisation – et les relations étroites entre ces éléments. La seconde partie fournit de nombreux conseils pratiques et exemples concrets: en se fondant sur les types de design graphique présents dans la vie moderne, y compris logotypes, en-têtes de lettres, enveloppes, cartes, journaux, livres, etc. Tschichold y explique en détail les principes de conception pour chacun de ces supports, donnant ainsi à l'ouvrage le caractère d'un manuel pratique. Ces recommandations furent rapidement appliquées dans la pratique professionnelle.

Dans *Die neue Typographie* (La Nouvelle Typographie), Tschichold insiste à plusieurs reprises sur le principe du

design fonctionnelle. Toute forme doit être subordonnée à la fonction, chaque décision de design doit servir la lisibilité et la clarté. Dans son récit historique, il affirme que, au Moyen Âge, les manuscrits sont uniquement des copies des discours oraux. Imprimer ce qui a été dit pour être lu. La typographie moderne doit donc se libérer de l'héritage de la conception du livre et des caractères depuis la Renaissance: privilégier les polices sans empattement symbolisant l'universalité moderne; rejeter les

mises en page symétriques traditionnelles; abandonner les illustrations décoratives gravées sur bois au profit de la photographie et du montage; adopter des formats de papier standardisés; et utiliser activement l'espace blanc comme composant de la structure visuelle. Tschichold adopte une position extrêmement radicale contre les formes traditionnelles, car, selon lui, la vie moderne transforme tout et la typographie doit suivre cette révolution.

«Les objets nouveaux de la société contemporaine, tels que la machine à écrire ou l'avion, ne se réfèrent pas aux esthétiques du passé; ils sont créés par un nouveau type d'homme: **L'ingénieur!**¹¹» écrit-il en gras.

Tschichold espérait que la typographie, à l'image de la fabrication mécanique, construirait un nouveau monde visuel à partir des formes les plus pures et des structures géométriques, revenant ainsi aux éléments fondamentaux de l'expression humaine: la géométrie et la forme précise et pure. Selon lui, avant les mouvements d'avant-garde (par exemple chez William Morris), tout design imitait des formes historiques existantes sans véritablement créer de nouvelles formes. L'Art nouveau fut le premier mouvement cherchant consciemment à se libérer de l'imitation des styles historiques et réussit à trouver un nouveau style décoratif original pour les remplacer: «Elles ne pourront devenir classiques que si elles sont historiques.¹²»

Du point de vue actuel (2026), certaines positions de Tschichold paraissent excessivement radicales, voire teintées d'un certain nihilisme historique. Par exemple, il s'oppose explicitement à l'idée que la «beauté» soit l'objectif du design. Il s'oppose également fermement à l'usage de l'ornement. Quelle que soit sa qualité, l'ornement est pour lui l'expression d'une attitude naïve et une résistance au «pure design», une soumission à un instinct décoratif primitif, révélant finalement une peur de l'apparence pure. Comme le disait Henry van de Velde (1863–1957): «La ligne, c'est

une force.» L'ornement peut facilement dissimuler un mauvais design. Lorsqu'il disparaît, la qualité structurelle du design devient immédiatement visible. Cela signifie une rupture totale entre le nouveau mouvement et l'ancienne typographie: la Nouvelle Typographie abandonne toute conception décorative pour se tourner vers le design fonctionnel. Ce manifeste typographique révolutionnaire constitue ainsi l'un des fondements de la modernité dans le design graphique.

Tschichold formula également certaines prédictions presque prophétiques. Il affirma que la police sans empattement était la police de notre époque, non pas une question de mode, exprimant la même tendance que l'architecture moderne. Les polices «artistiques» disparaîtraient aussi complètement que les meubles déformés des années 1880. Il admirait particulièrement la police «Futura», estimant que son créateur Paul Renner (1878–1956) avait franchi une étape importante dans la bonne direction. Une bonne police peut être utilisée pour tous les usages. Les designers finiront par adopter la police sans empattement parce qu'ils recherchent la forme la plus simple et la plus essentielle de la lettre – un «prototype». Il soutenait également que la typographie moderne devait être absolument asymétrique: l'asymétrie est le rythme

du design fonctionnel, et son effet visuel global est plus puissant que celui de la symétrie, offrant des possibilités infinies à la Nouvelle Typographie. Il analysa même les publicités des journaux de son époque, critiquant leur mauvaise symétrie et proposant ses propres versions asymétriques optimisées, en comparant leurs qualités en termes de lisibilité et de hiérarchie visuelle.

Aujourd'hui, les designers ne pratiquent évidemment plus la typographie de manière aussi doctrinaire. Le principe absolu du sans-empatement ou de l'asymétrie totale n'est plus strictement suivi. En réalité, à la fin de sa vie, Jan Tschichold lui-même critiqua certaines de ses premières théories et reconnut progressivement la valeur de la typographie traditionnelle. Même un siècle plus tard, les designers utilisent librement

des mises en page symétriques et des polices à empatement. Cependant, la voie ouverte par la Nouvelle Typographie, fondée sur le principe fonctionnel et l'esprit expérimental, a profondément façonné le langage visuel du siècle suivant. Ces positions autrefois presque radicales, ainsi que l'enseignement et la pratique liés au Bauhaus qui est diffusé mondiale, ont contribué ensemble à un processus irréversible de modernisation de la typographie et de la mise en page. Comme le proclamait l'idéal du Bauhaus : « Par-delà leur diversité, ils reconnaissent leur objectif commun : **unité de la vie**¹³. » Cette ambition de reconstruire l'ensemble de la vie par le design devint une force motrice majeure de la pensée du design moderne.

11 Jan Tschichold, *La Nouvelle Typographie*, 1928, Genève : Éditions Entremonde, 2016, p. 43

12 *Ibid.*, p. 99

13 *Ibid.*, p. 45

I.IV Que signifie la « modernité » en Asie de l'Est ?

Cela soulève également une question plus large : comment devons-nous comprendre la « modernité » ? Lorsque l'on considère la modernisation du point de vue géographique « Est-Ouest », on tend souvent à l'interpréter comme une occidentalisation, voire – dans certaines régions marquées par l'histoire coloniale, comme une colonisation. Pourtant, en Europe occidentale au début du ^{xx}e siècle, la modernisation du design découle d'abord de transformations des modes de production et des idéologies. Avec l'apparition de la production mécanique, le design devait lui aussi se transformer. D'une certaine manière, il s'agit d'un processus d'interaction entre base économique et structure culturelle : de nouveaux outils de production et de nouvelles

structures sociales transforment les idéologies, lesquelles influencent ensuite l'art et le design. Le résultat fut une remise en question et une révolution des systèmes esthétiques hérités d'avant la révolution industrielle : le design ne cherche plus à imiter l'histoire mais à créer des formes inédites. En se débarrassant progressivement des éléments historiques et régionaux¹⁴, le design tend vers une sorte de « squelette » formel : standardisation, rationalisation, économie, géométrisation, unification et langage visuel moderne à caractère internationaliste.

Dans une perspective plus large, pour le design occidental du début au milieu du ^{xx}e siècle, la question fondamentale n'était pas celle du style ou de l'esthétique, mais celle de la création d'un langage capable d'exprimer la modernité. Ce problème linguistique prit forme dans un espace historique particulier, incluant technologie, science, économie et politique. Dans ces conditions, un système discursif fondé

sur la rationalité se développa progressivement. Le design des caractères dépassa alors sa simple fonction utilitaire pour devenir une structure culturelle parallèle à son époque, permettant d'écrire, d'exprimer et de façonner la nouvelle vie moderne. C'est dans ce processus de « spatialisation » que l'expression personnelle initialement empirique du designer se transforma peu à peu en un système discursif rationnel. Le design typographique ne fut plus seulement un savoir-faire technique, mais devint un domaine de production et de réflexion du savoir. C'est peut-être en ce sens que le « design typographique moderne » prit véritablement forme et façonna l'apparence des caractères modernes telle que nous la comprenons aujourd'hui.

Si l'on examine la « modernité » de l'Asie de l'Est du point de vue de la structure spatiale, une image différente apparaît. Au début et au milieu du xx^e siècle, la modernité en Asie de l'Est fut davantage un processus de réception passive. Qu'il s'agisse de la Restauration de Meiji au Japon ou du Mouvement pour la nouvelle culture en

Chine, de la construction d'une image nationale moderne ou de la conception de monuments nationaux et de symboles visuels, ces phénomènes reflètent ce contexte historique. Toutefois, cette réception ne fut ni linéaire ni homogène : elle se déroula dans un espace historique hétérogène, hybride et en constante transformation. C'est dans ces conditions que la spécificité de la modernité des caractères chinois en Asie de l'Est se manifesta progressivement. Cette spécificité s'exprima à travers un médium plus universel – l'écriture – à différents niveaux de la société, depuis les appareils politiques jusqu'au public ordinaire. Les différences entre modernité orientale et occidentale apparurent ainsi progressivement : d'une part « l'entrelacement du politique et de l'esthétique », d'autre part « l'unité entre design typographique et vie quotidienne ». Ces deux relations prennent des structures différentes selon les périodes historiques et constituent des pistes importantes pour comprendre l'histoire du design typographique moderne.

14 Bien sûr, il ne pouvait pas se détacher complètement du contexte culturel européen, comme en témoignent le remplacement de la police gothique par la police romaine et la lecture de gauche à droite. Jan Tschichold lui-même écrivait d'ailleurs dans *Die neue Typographie* : « Ce n'est pas une mode, mais l'expression d'une nouvelle ère qui s'ouvre dans la culture européenne. »

La difficulté de la révolution des techniques de l'impression

II.1

La « rationalisation pré-moderne »
des caractères chinois

Après avoir abordé la modernité typographique européenne, nous tournons notre regard vers l'autre côté du monde, l'Asie de l'Est, où le système d'écriture est centré sur les caractères chinois. Contrairement aux systèmes alphabétiques fondés sur la phonétique, la structure et le nombre des caractères chinois impliquent, lors de leur entrée dans les systèmes modernes d'impression, des enjeux techniques et conceptuels profondément différents. Il est donc nécessaire de comprendre d'abord comment la conception des caractères chinois a dû, sous la double influence du colonialisme européen et des technologies d'impression modernes, passer par un processus de modernisation « rationalisée ».

Dès la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220), la structure des caractères chinois était déjà fondamentalement stabilisée, et leur forme reste largement cohérente avec celle utilisée aujourd'hui. En tant que système d'écriture non alphabétique, les caractères chinois comprennent, selon le *Kangxi Zidian* (1716)¹⁵, pas moins de 47 043 signes distincts. Dans l'usage réel, cependant, leur nombre est bien inférieur. En Chine, on utilise couramment entre 2 000 et 3 000 caractères ; au Japon, le nombre de caractères usuels est également d'environ 2 000. De plus, la langue japonaise emploie également et simultanément les hiragana et les katakana, formant une structure complexe où coexistent trois systèmes d'écriture.

Avant même l'entrée dans la modernité occidentale, les caractères chinois avaient déjà connu une phase de transformation technologique. La xylographie (le procédé de taille d'épargne dans lequel le motif est gravé en négatif et inversé sur un bloc de bois) trouve son origine dans la Chine ancienne et connaît un essor dès les dynasties Tang (618–907). Vers 1045, Bi Sheng (毕昇) invente l'imprimerie à caractères mobiles en argile, destinée à remplacer la xylographie. Par la suite, divers types de caractères mobiles apparaissent, en bois, en céramique, en porcelaine et en métal, mais cette technique ne se généralise pas en Chine ancienne. Le grand nombre de caractères rend l'imprimerie à caractères mobiles moins pratique que dans les systèmes alphabétiques, et les exigences techniques y sont plus élevées. À l'inverse, Les blocs de xylographie offrent une meilleure durabilité pour la conservation et la réimpression. Parallèlement au développement de ces techniques, les formes typographiques évoluent progressivement.

Dans les premiers imprimés utilisant des caractères métalliques, tels que le *Jikji* (Corée, 1377), les caractères conservent encore l'héritage de la calligraphie humaniste [24]. Cependant, au fil des siècles suivants, la forme des caractères chinois subit un processus de rationalisation progressive, donnant naissance au style Ming¹⁶. Ce style apparaît sous la dynastie Ming (1368–1644) dans le contexte de l'impression xylographique. À la fin du XVI^e siècle, il se détache progressivement de l'écriture manuscrite afin de mieux répondre aux contraintes de la gravure sur bois. Par rapport aux périodes précédentes, les graveurs simplifient davantage les formes pour faciliter la taille : le contraste caractéristique entre traits horizontaux fins et traits verticaux épais

39

15 *Le dictionnaire de caractères de Kangxi* (康熙字典) est le dictionnaire chinois de caractères (sino-grammes) standard durant le XVIII^e et le XIX^e siècle. Il a été ordonné par l'empereur Kāngxī de la dynastie Qing à la compilation en 1710 et publié en 1716. Il est ainsi nommé en l'honneur de l'empereur Kāngxī.

16 Le style Ming (Ming Typeface en anglais) est nommé « Songti » (宋体) en Chine continentale, « Mingti » (明体) à Taïwan/Hong Kong, « Minchōtai » (みんちょうたい) au Japon et « Myeongjo-che » (명조체) en Corée, tous signifiant « caractères de la dynastie Ming ». Dans ce mémoire, nous adopterons l'appellation « le style Ming » pour assurer la cohérence terminologique.

résulte directement des contraintes matérielles du bois, les fibres du bois rendent les traits horizontaux plus résistants, tandis que les traits verticaux sont plus fragiles et doivent être épaissis pour éviter la casse. Ces caractéristiques se perpétuent jusqu'à aujourd'hui [25]. En tant qu'équivalent des

caractères à empattements latins, le style Ming s'impose durablement comme base de l'impression éditoriale, et les évolutions ultérieures des caractères s'inscrivent en grande partie dans ce paradigme, sous forme d'ajustements et de variations.

II.11

Intégrer les caractères chinois dans une logique alphabétique en Europe

Dès le XVIII^e siècle, l'Europe entreprend des tentatives systématiques pour construire un système de caractères mobiles chinois. Cette initiative est étroitement liée à la présence à Paris du prêtre catholique et traducteur chinois Arcadio Huang (1679–1716). Sa présence a très probablement contribué à la conception et à la mise en œuvre d'un projet majeur : la gravure d'un ensemble complet de caractères mobiles chinois comptant plusieurs dizaines de milliers de signes, connu comme les « Buis du Régent » [26]. Ce projet est confié par Jean-Paul Bignon (1662–1743) à Étienne Fourmont (1683–1745). Les érudits tentent, par la gravure à grande échelle de matrices de caractères chinois, d'établir un système d'impression complet analogue à la composition alphabétique. Cependant, ce projet se heurte, dans sa mise en œuvre, à de nombreuses difficultés : les dimensions excessives des caractères en rendent l'usage peu pratique, l'efficacité de composition reste faible, et l'on note une compréhension insuffisante du système linguistique chinois par

les acteurs impliqués. Malgré cela, cette tentative revêt une importance fondatrice sur le plan conceptuel : elle marque la première intégration des sinogrammes dans un cadre de composition typographique systématisé, les rapprochant ainsi de la logique des écritures alphabétiques.

Au début du XIX^e siècle, deux innovations proposées par des Français exercent une influence majeure sur le développement ultérieur des formes typographiques chinoises. Cette période correspond à un moment d'intense échange culturel et de traduction entre la Chine et l'Occident. En 1838, Jean-Pierre Guillaume Pauthier (1801–1873)¹⁷, membre de la Société asiatique de Paris, confronté à la complexité et à l'ampleur du travail nécessaire à l'impression de livres chinois, conçoit l'idée d'intégrer les caractères chinois dans le système typographique mobile européen. Il dessine une nouvelle police fondée sur les radicaux et les éléments graphiques de base des caractères chinois, permettant de les combiner à la manière des lettres alphabétiques.

Mais comment décomposer les caractères chinois ? Les Archives nationales de l'Imprimerie en France conservent encore aujourd'hui des échantillons réalisés en 1859 par Pauthier en collaboration avec le graveur Marcellin Legrand (1793 ?–18..) [27]. Dans ces spécimens, on remarque

時有僧出禮拜擬伸問師云錯錯
 玄沙上堂聞鶯子聲乃云深談普
 便下座
 玄沙因靈峯云備頭陀何不出嶺
 踢著脚指頭不覺作忍痛聲云彼
 空我身無有痛自何來休休達
 祖不往西天迴靈峯不出嶺
 文益法眼禪師因地藏問上座何法
 師曰行脚事作麼生師曰不知若
 切師豁然大悟
 法眼與悟空向火次拈起香匙問
 作香匙師兄喚作甚麼悟空曰香
 却後二十日空方明其義
 法眼同行三人舉法師僧肇語天
 物與我一體曰也甚奇怪也奇怪
 座山河大地與自己是同是別法

[24] *Jikji* (coréen: 직지심체요절) est le plus ancien livre connu à avoir été imprimé au moyen de la technique de la typographie métallique, en 1377. Le titre abrégé d'un document bouddhiste coréen dont le titre peut être traduit par «Anthologie des enseignements zen des grands maîtres bouddhistes». Imprimé durant la dynastie Goryeo.

(27)

ORATIO DOMINICA
 SINICE.

在天我等父者
 我等願爾名見
 聖爾囿臨格爾

重刻得習錄序
 門入丁儀百序
 愚勇先師傳習錄錄刻于隆慶齊尚華氏所啟
 定并徐日仁氏陸原汾氏明軋勉爲一冊及師
 語題序守由子元其序及陶答書書冊刻爲一
 冊印今所傳者是也傳且久遠尚不可謂學
 者病之幾乃謀諸郡泮諸子奇士命江生須驗
 物得其池且獨者若干製刊工精刻而二冊復

其全者不可辨而此序意錄之意則備矣故
 仍置于首月以告大同上者焉

[25] *Chuan Xi Lu* (傳習錄), Wang Yang Ming, imprimé en 1550.

[26] Spécimen de «Buis du Régent», par Jean-Paul Bignon, Arcadio Huang et Étienne Fourmont, imprimé sur le livre *Oratio dominica*, par Jean Joseph Marcel 1776-1854, conservé à l'Imprimerie Nationale.

SPÉCIMEN.

EXTRAIT DE LA BIBLE.

下之水得集。處且乾土發硯而卽有之。乾土者神
 名之爲地。集水者其名爲洋。而神視之爲好也。神曰
 由地萌芽。某草發種隨其類。樹在地有種在自之內
 結實隨其類而卽有之。則地萌芽又某發種隨其類。
 樹亦有種在自之內結實隨其類。而神視之爲好。且
 夕且爲第三日也。神曰。由各光得在于天之天空以
 分別日夜。亦以使號時日年。由其光明者在于天之
 天空以發光于地上而卽有之。且神成造爾大光者。
 其大光以堽日共小光以堽夜也。亦造星者也。神置

Marcellin-Legrand, graveur.

A SPECIMEN
OF
NEW CHINESE TYPES

BY
AUGUSTUS BEYERHAUS, BERLIN.

Engraver to His Majesty the King of Prussia.

帝上

22 And when these come into the
23 And when these come into the
24 And when these come into the
25 And when these come into the
26 And when these come into the
27 And when these come into the
28 And when these come into the
29 And when these come into the
30 And when these come into the
31 And when these come into the
32 And when these come into the
33 And when these come into the
34 And when these come into the
35 And when these come into the
36 And when these come into the
37 And when these come into the
38 And when these come into the
39 And when these come into the
40 And when these come into the
41 And when these come into the
42 And when these come into the
43 And when these come into the
44 And when these come into the
45 And when these come into the
46 And when these come into the
47 And when these come into the
48 And when these come into the
49 And when these come into the
50 And when these come into the
51 And when these come into the
52 And when these come into the
53 And when these come into the
54 And when these come into the
55 And when these come into the
56 And when these come into the
57 And when these come into the
58 And when these come into the
59 And when these come into the
60 And when these come into the
61 And when these come into the
62 And when these come into the
63 And when these come into the
64 And when these come into the
65 And when these come into the
66 And when these come into the
67 And when these come into the
68 And when these come into the
69 And when these come into the
70 And when these come into the
71 And when these come into the
72 And when these come into the
73 And when these come into the
74 And when these come into the
75 And when these come into the
76 And when these come into the
77 And when these come into the
78 And when these come into the
79 And when these come into the
80 And when these come into the
81 And when these come into the
82 And when these come into the
83 And when these come into the
84 And when these come into the
85 And when these come into the
86 And when these come into the
87 And when these come into the
88 And when these come into the
89 And when these come into the
90 And when these come into the
91 And when these come into the
92 And when these come into the
93 And when these come into the
94 And when these come into the
95 And when these come into the
96 And when these come into the
97 And when these come into the
98 And when these come into the
99 And when these come into the
100 And when these come into the

Matthew, 9th chapter.

耶那

22 And when these come into the
23 And when these come into the
24 And when these come into the
25 And when these come into the
26 And when these come into the
27 And when these come into the
28 And when these come into the
29 And when these come into the
30 And when these come into the
31 And when these come into the
32 And when these come into the
33 And when these come into the
34 And when these come into the
35 And when these come into the
36 And when these come into the
37 And when these come into the
38 And when these come into the
39 And when these come into the
40 And when these come into the
41 And when these come into the
42 And when these come into the
43 And when these come into the
44 And when these come into the
45 And when these come into the
46 And when these come into the
47 And when these come into the
48 And when these come into the
49 And when these come into the
50 And when these come into the
51 And when these come into the
52 And when these come into the
53 And when these come into the
54 And when these come into the
55 And when these come into the
56 And when these come into the
57 And when these come into the
58 And when these come into the
59 And when these come into the
60 And when these come into the
61 And when these come into the
62 And when these come into the
63 And when these come into the
64 And when these come into the
65 And when these come into the
66 And when these come into the
67 And when these come into the
68 And when these come into the
69 And when these come into the
70 And when these come into the
71 And when these come into the
72 And when these come into the
73 And when these come into the
74 And when these come into the
75 And when these come into the
76 And when these come into the
77 And when these come into the
78 And when these come into the
79 And when these come into the
80 And when these come into the
81 And when these come into the
82 And when these come into the
83 And when these come into the
84 And when these come into the
85 And when these come into the
86 And when these come into the
87 And when these come into the
88 And when these come into the
89 And when these come into the
90 And when these come into the
91 And when these come into the
92 And when these come into the
93 And when these come into the
94 And when these come into the
95 And when these come into the
96 And when these come into the
97 And when these come into the
98 And when these come into the
99 And when these come into the
100 And when these come into the

Matthew, Gospel 8,
Verse 21 - 25.

馬太福音書第九章第二十三節
夫耶蘇至家看嘆新者兼稠衆離詩就語之日且退童女未死
乃是睡耳衆唯唯耶蘇運之八丙執女之手其女復甦也其聲名
遍稠該地四方矣也且耶蘇離彼二普隨之呼曰大詩之喬吟
我矣既八屋丙普者覽之耶蘇曰吾能行此爾等信乎曰吾主我
信耶蘇運僕其日日照爾有信可得成也其日立開推耶蘇戒之
曰勿報人知但其人往去遍得其名於該地地方也正出之間地却
有啞口家邪鬼者爲人帶來鬼既赴出啞口是言衆供奮駭日以
色列地德未見之矣惟離但者日其能是邪鬼莫非以邪鬼玉之
力也夫耶蘇運運郵邑在公堂教訓宜天國福音之理醫民諸病
病恙也既見衆應即憐惟之困多因乏流蕩如無報之羊也故謂
門生日傑總豐盛惟工人寡也故當求庄主差發農天赴其誤也

These New Chinese Characters are cut in Steel and cast in Matrices
FOR THE CHINESE MISSION OF THE BOARD OF FOREIGN MISSIONS
of the Presbyterian Church in the United States of America.

Number of Punches and Matrices 4200.

Whole Characters 2610. — Radicals perpendicular 103. — Primitives perpendicular 1295.

The total sum of Chinese Characters which can be formed by these double types is

24000.

Sent to the Exhibition of Industry of all Nations in London 1851

by the Proprietor.

London: Hans, Purvis, and Tinsford, Berlin.

immédiatement que le contraste des traits du style Ming s'accorde harmonieusement avec l'esthétique typographique du Didot latin¹⁸. Malgré certaines imperfections, la finesse et l'élégance de ce dessin restent remarquables, d'autant plus qu'il est l'œuvre de deux concepteurs non sino-phones [28].

Pendant, la décomposition des caractères chinois s'avère particulièrement complexe. Legrand et Pauthier adoptent un principe de segmentation basé sur les parties supérieure, inférieure, gauche et droite des caractères. Par exemple, le caractère «清» *qīng* (clair) est divisé en deux éléments: «氵» à gauche et «青» à droite. Cette méthode permet de réutiliser ces composants dans d'autres caractères partageant les mêmes éléments, réduisant ainsi le nombre de caractères mobiles nécessaires.¹⁹

Bien que cette approche réduise considérablement le nombre de caractères, passant de plusieurs dizaines de milliers à environ 2000, elle ne s'applique pas à l'ensemble du système. Certains radicaux varient en taille et en proportion selon les caractères, comme «日» *rì* (soleil) dans «旦» *dàn* (matin). Dans ces cas particuliers, il est nécessaire de créer des caractères complets. Dans la tradition chinoise, chaque caractère constitue une unité indivisible, et sa segmentation risque de rompre l'équilibre et la cohérence esthétique propres à la calligraphie, où chaque trait participe à l'harmonie de l'ensemble. Conscients de cette difficulté, Legrand et Pauthier distinguent deux catégories: les caractères décomposables et les caractères non décomposables.

Dans leurs échantillons typographiques, notamment ceux fondés sur des extraits de la Bible en chinois, cette distinction est clairement visible. Pour un lecteur chinois, malgré une certaine beauté classique, certaines anomalies apparaissent immédiatement: par exemple, le radical «艹» dans «萌» *méng* (germe) ou «芽» *yá* (pousse) présente des proportions déséquilibrées. Cette dissonance révèle la difficulté d'articuler une logique de décomposition avec les exigences esthétiques de la calligraphie. Néanmoins, cette innovation permet de réduire considérablement le nombre de caractères nécessaires.

En 1840, le typographe allemand Augustus Beyerhaus, mandaté par l'Académie royale des sciences à Berlin et le missionnaire Karl Gützlaff, améliore ce système en concevant une police chinoise à contraste plus marqué et aux traits plus épais, compatible avec non seulement l'alphabet latin, mais aussi avec les caractères gothiques allemands. Le spécimen de 1851, *New Chinese Types Specimen*, illustre bien cette évolution [29].

Si ces innovations sont saluées en Occident pour leur rationalité et leur précision, elles ne rencontrent jamais un succès significatif en Chine. Bien que fondé sur une logique rationnelle, le système de décomposition est perçu comme une trahison de l'esprit de la calligraphie chinoise. Toutefois, ces caractères trouvent un marché en Europe et contribuent à l'impression des ouvrages consacrés aux études chinoises.

45

17 Jean-Pierre Guillaume Pauthier (1801-1873) est un orientaliste et poète français. Savant réputé, il a publié de nombreuses études et écrits sur l'Orient (la Chine, l'Inde...), sur les îles Ioniennes, et effectué de très nombreuses traductions des écrits de Marco Polo et Confucius.

18 Didot (1784) est un groupe de polices avec empattements néo-classique, nommé d'après le graveur Firmin Didot. Les polices qui en dérivent, dites « didones ». Les didones furent massivement utilisées en France de 1810 aux années 1950 pour les imprimés réglementaires, les manuels scolaires, et une grande partie de l'édition scientifique.

19 Marcellin Legrand, «Spécimen de caractères chinois gravés sur acier et fondus en types mobiles» (1859), *L'Atelier du Livre d'Art et de l'Estampe de l'Imprimerie nationale* [consulté le 10 février 2025].

II.III

Missionnaires et système des caractères mobiles en plomb

Ce qui transforma véritablement la structure de l'imprimerie en Asie de l'Est ne fut pas les expérimentations menées en Europe, mais bien le système d'imprimerie mis en place en Chine par les missionnaires au milieu du XIX^e siècle. Depuis l'ouverture de Shanghai en 1843, l'imprimerie typographique se développa rapidement dans la ville à mesure que les puissances coloniales occidentales étendaient leur influence. Les missionnaires occidentaux, déployant des efforts considérables, fondèrent en Chine des imprimeries utilisant les technologies modernes occidentales et y réintroduisirent l'impression en caractères mobiles, assurant la production de journaux et de livres destinés à la fois à la propagation du christianisme et à l'accompagnement de l'expansion culturelle et coloniale des puissances occidentales en Chine. Confrontés au besoin d'imprimer la Bible en chinois, les missionnaires utilisèrent des techniques de fabrication de matrices en cuivre ou plomb pour produire des caractères chinois mobiles ; cependant, ces matrices paraissaient quelque peu grossières et, en dehors des ouvrages religieux, leur usage resta très limité à l'époque²⁰. Par ailleurs, contrairement à la xylographie, l'impression typographique exige un contrôle strict du nombre de caractères ainsi que la mise en place de systèmes efficaces de classement et de composition. Cette contrainte devint l'un des défis techniques centraux du processus de modernisation des caractères chinois.

Afin de résoudre ces problèmes, en 1858, l'Église presbytérienne américaine

envoya en Chine le missionnaire William Gamble, formé à l'imprimerie, pour diriger *The American Presbyterian Mission Press* (美華書館)[30]. Avec l'aide de ses assistants chinois, il rassembla et optimisa les caractères chinois conçus auparavant par d'autres missionnaires, puis utilisa à Ningbo²¹ le procédé de galvanotypie pour la fabrication de matrices en cuivre (*Electrotyped matrices*). Avant que Gamble ne vulgarise ce procédé de galvanotypie, la production traditionnelle de caractères dépendait de la technique complexe de la gravure sur poinçon d'acier (*Steel Punch Cutting*)²². Le procédé introduit par Gamble consistait à prendre l'empreinte d'un original gravé sur bois, puis à déposer une fine couche de cuivre par électrolyse pour former une matrice renforcée. Cette innovation technique a permis de contourner l'étape laborieuse du poinçon en acier, rendant enfin possible la production de masse des matrices de caractères chinois. Après plusieurs améliorations, la technique de galvanotypie continua d'être utilisée jusqu'à l'apparition des polices générées par ordinateur dans les années 1970. Il réalisa également pour la première fois une étude systématique de la fréquence d'usage des caractères chinois, proposant qu'un ensemble d'environ 5 000 caractères suffisait à couvrir la majorité des besoins d'impression. Il a alors conçu un casier de composition en forme de « V » (元寶式排字架) [31]. Cette structure ergonomique permettait aux compositeurs typographes d'accéder plus rapidement aux milliers de caractères chinois, optimisant ainsi l'espace de travail et l'efficacité de la mise en page. Ces deux innovations, comparées à la gravure manuelle traditionnelle des matrices, permirent de réduire considérablement le temps de travail et d'améliorer l'efficacité ainsi que la qualité de l'impression,

46

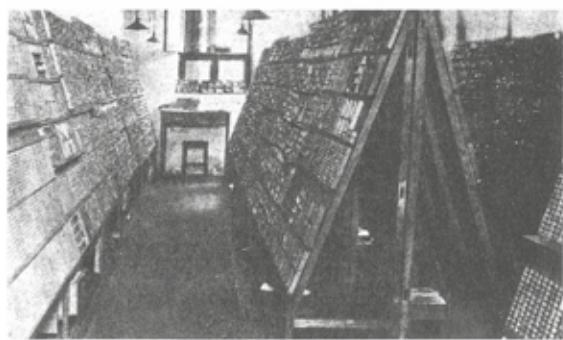
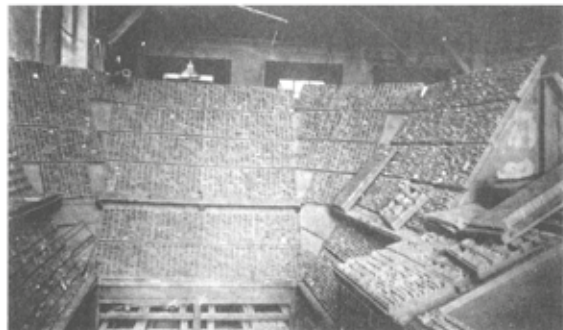
20 Lu Feikui, *The Publishing and Printing Industry of the Past Sixty Years in China*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1957.

21 Ningbo fut ouvert au commerce international à la suite du traité de Nankin (1842), qui en fit l'un des cinq ports ouverts après la première guerre de l'Opium.

22 Thomas S. Mullaney, *The Chinese Typewriter: A History*, Cambridge, États-Unis, The MIT Press, 2018.



[30] American Presbyterian Mission Press (美華書館), 1894-1895, à 18 Beijing Road, Shanghai. Depuis le livre *The Mission Press in China: Being a Jubilee Retrospect of the American*, par Gilbert McIntosh.



[31] Casier de composition en forme de «V» (元宝式排字架) d'après le modèle de William Gamble.

[32] Spécimen des «caractères Meihua», American Presbyterian Mission Press, Shanghai, 1867.

DOUBLE PICA CHINESE—Type 60 cents per lb.—Matrices 25 cents each.

我父在天者願爾名聖爾
國臨格爾旨得成在如地
在天焉我儕所需之糧今
日賜我免我儕諸負如我
免負我者尤毋導我於誘
惑乃拯我出於惡蓋國也
權也榮也皆歸爾爰及世
世亞孟

DOUBLE SMALL PICA CHINESE—Type 60 cents per lb.—Matrices 25 cents each.

我父在天者願爾名聖爾
國臨格爾旨得成在地如
在天焉我儕所需之糧今
日賜我免我儕諸負如我
免負我者尤毋導我於誘
惑乃拯我出於惡蓋國也
權也榮也皆歸爾爰及世
世亞孟

constituant une véritable révolution dans l'histoire de l'imprimerie chinoise. Produits et diffusés en grande quantité, ces caractères devinrent les « caractères Meihua » [32], largement utilisés pendant plusieurs décennies, et posèrent les bases du système typographique chinois en plomb. Sous la direction de Gamble, vers 1895, *The American Presbyterian Mission Press* se développa rapidement pour devenir la plus grande imprimerie moderne de Shanghai, capable de fournir des matrices complètes de caractères chinois aux imprimeurs d'autres régions de Chine (y compris le principal journal shanghaien *Shenbao*) ainsi qu'au reste du monde. Entre 1927 et 1928, *The American Presbyterian Mission Press* fut dissoute, et la *Commercial Press* (商務印書館), fondée en 1897 comme première maison d'édition moderne de Chine, hérita de ses équipements ainsi que de son personnel spécialisé dans l'impression et la typographie.

Gamble emporta également ces technologies de Shanghai au Japon. À cette époque, le Japon se trouvait encore dans une situation relativement fermée, avec des échanges technologiques avec l'extérieur limités, et l'imprimerie typographique moderne n'y était pas encore utilisée. Pourtant, dans les spécimens typographiques réalisés à Shanghai, on peut déjà observer des kana japonais conçus par Gamble. Au cours du processus de conception, la relation entre caractères chinois et kana fut également redéfinie : les kana furent progressivement intégrés dans des cadres carrés uniformes, formant ce que l'on appelle une structure de « forme à pleine chasse ». Ce traitement renforçait visuellement le caractère modulaire des sinogrammes, mais introduisait aussi une transformation structurelle dans l'écriture des kana, qui possédait à l'origine une plus grande fluidité. Peut-être en raison de sa méconnaissance du japonais, Gamble ne perçut aucune dissonance. Il est également

possible qu'il se soit contenté de convertir des signes étrangers qui lui étaient peu familiers en caractères « pleine chasse »²³, dans une logique de standardisation rationnelle afin de les adapter aux sinogrammes ; mais dans le contexte japonais, cela impliquait une reconfiguration des logiques internes du système d'écriture.

À partir de la Restauration de Meiji (1868–1912), le Japon engagea rapidement un processus de modernisation. Dans ce cadre, le gouvernement introduisit activement les savoirs occidentaux et recruta des experts étrangers appelés *oyatoi gaikokujin* (お雇い外国人). Durant cette période, placée sous le slogan de *Bunmei-kaika* (文明開化, ouverture à la civilisation), la modernisation fut largement assimilée à l'occidentalisation. L'un des pionniers de l'imprimerie typographique moderne au Japon, Motoki Shōzō (1824–1875), était à l'origine traducteur de néerlandais. En 1869, après avoir découvert les techniques d'imprimerie occidentales, il se consacra au développement d'un système de caractères mobiles adapté au japonais. Après plusieurs tentatives et échecs, il invita Gamble, venu de Shanghai, à participer à ce projet. L'imprimerie typographique transforma non seulement l'apparence des textes japonais, mais aussi les formes mêmes de l'écriture : auparavant presque exclusivement verticale, l'écriture japonaise vit apparaître la composition horizontale, qui constitue en réalité une nouvelle forme d'expression visuelle rendue possible par les conditions techniques de l'imprimerie²⁴ [33]. Le nouveau système de composition et les caractères mobiles japonais se développèrent alors rapidement avec l'ouverture du pays et la modernisation de l'ère Meiji. Vers 1910, après les guerres sino-japonaise (1894–1895) et russo-japonaise (1904–1905), le Japon avait globalement achevé son industrialisation. Au début du xx^e siècle, son industrie typographique et d'imprimerie avait déjà dépassé celle de la Chine et atteint un haut degré de maturité.

23 Iwai, Hisashi. « Rediscovering the Beauty of Kana ». *ATypJ Tokyo 2019*. 24 *Ibid.*

À la même époque, la Chine venait à peine de mettre fin à plus de deux millénaires d'empire féodal. Avec la fondation de la République de Chine (1912), les années 1920 ouvrirent une période relativement stable de développement industriel national. En revanche, les équipements, technologies, talents et capitaux restaient largement dépendants des entreprises étrangères : la conception des caractères provenait du Japon, tandis que les techniques de fonderie typographique venaient de l'Occident. L'industrie de l'imprimerie chinoise entretenait alors des liens étroits avec celle du Japon, dont la qualité technique exerçait une forte attraction. En effet, les deux polices du style Ming japonais, le *Tsukiji-tai* (築地体) [34] et le *Shuei-tai* (秀英体) [35], eurent une influence particulièrement importante. Ces deux styles sont considérés comme des sources majeures des caractères typographiques modernes japonais. Les publicités pour les matrices en cuivre de caractères en plomb publiées au dos des numéros 6 et 7 de la revue *The Eastern Miscellany* (東方雜誌)²⁵, éditée par la

Commercial Press, mettaient d'ailleurs explicitement en avant « l'emploi de maîtres artisans de Tokyo travaillant jour et nuit à la gravure et à la fonte »²⁶. Le *Tsukiji-tai* fut produit par la fonderie typographique de Tsukiji à Tokyo, fondée en 1885 et considérée comme pionnière dans le domaine de la fonderie et de l'imprimerie typographique. Achievé en 1903, ce style constitue l'une des origines des caractères Ming modernes et posa les bases de l'industrie de l'imprimerie japonaise. Son dessin initial s'inspirait des caractères du style Ming produits par *The American Presbyterian Mission Press* de Shanghai²⁷. Toutefois, l'industrialisation à grande échelle des caractères Ming japonais finit par en effacer l'origine, tant sur le plan économique que symbolique. Quant au *Shuei-tai*, achevé en 1912, il fut conçu par des designers japonais en s'inspirant des caractères Song de la fin de la dynastie Ming. Les caractères Ming fondés sur ce modèle constituent encore aujourd'hui des standards de l'imprimerie moderne²⁸.

25 *The Eastern Miscellany* est la revue mensuelle qui perdura le plus longtemps en Chine avant Mao, marquée par un fort caractère d'illuminescence (1904–1948). On peut y observer l'évolution de l'impression et du design graphique.

26 Zhou Bo, *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919–1955*, Beijing: Citic press edition, 2017.

27 Cheng, Xunchang. « Evolution of Chinese Typeforms in the 19th and 20th Century ». *ATypI Paris 2023*.

28 On l'appelle maintenant 老宋体 (Songti classique) dans le domaine de l'impression en Chine.

II.IV Les difficultés de la machine à écrire mécanique

L'arrivée du xx^e siècle s'accompagna également de la diffusion de la machine à écrire. Lorsque cette invention occidentale rencontra la complexité des caractères chinois, elle fut confrontée à des défis encore plus grands que ceux posés auparavant par les caractères mobiles en plomb : comment adapter un système mécanique doté de seulement quelques dizaines de touches à un ensemble de plusieurs milliers de caractères chinois ? Cette question ne relevait pas seulement de l'ingénierie mécanique, mais impliquait également une refonte

des caractères chinois, donnant naissance à diverses variantes stylistiques dérivées des caractères Ming. Ces difficultés entravèrent l'expansion des grandes entreprises européennes et américaines de machines à écrire vers les pays utilisant les caractères chinois (notamment la Chine, Taiwan, le Japon, Singapour, la Malaisie, etc.).

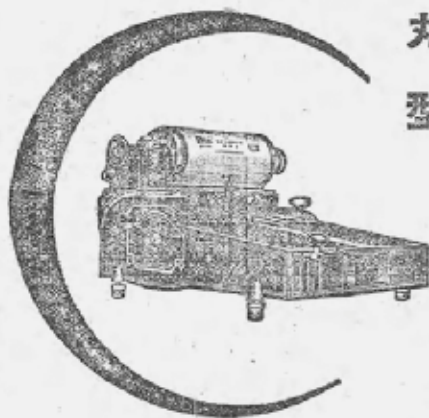
Un type de machine à écrire sans clavier, muni d'un plateau de caractères mobiles, s'imposa en Asie de l'Est, fonctionnant de manière analogue à l'impression typographique au plomb. Bien que ce système soit initialement originaire de Chine, l'un des modèles les plus influents fut inventé au Japon pendant la Seconde Guerre mondiale : le *Bannō* (萬能打字机, machine à écrire universelle) [36]. Avec l'expansion de l'impérialisme japonais à

1930年は!!

東洋タイプライター

姉妹機 萬能型と丸型

丸型



時代は躍進す

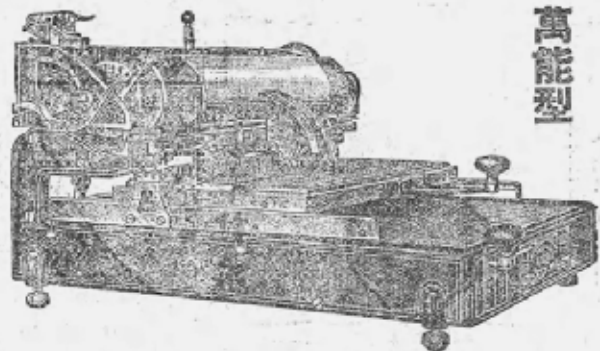
産業の合理化

……先づ合理的な正面文字見出一機で出来る縦横印書等々
事務能率増進の第一歩……

就職率第一

東洋タイピスト女生募集 (印刷用紙見本)

萬能型



機快にして……靈妙なる機能を行す丸型機(正價貳百貳拾圓)を月……に替はす
堅牢にして……萬能に堪ゆる萬能型機(正價參百五拾圓)は太陽の如く斯界に輝けり……

▲カタログ送呈▼

東京・京橋際・第一相互館 東洋タイプライター株式會社

電話 京橋 二七三番・七四七七番



Lin Taiyi takes a letter from her father, Dr. Lin Yutang, using the remarkable new Chinese typewriter he invented.

PHOTO BY ERIC MEDLUND

信封一打你請姐小林

Translated, that means "Take a letter, Miss Lin," and Miss Lin does—on a new Chinese typewriter of 90,000 characters

By HAL BURTON

THAT STENOGRAPHER OF YOURS is doubtless pretty efficient at her job of pounding out your thoughts on a standard keyboard with its 42 keys. But can you imagine what she'd do if you handed her a typewriter that's supposed to handle the equivalent of an alphabet with 90,000 letters?

Nevertheless, Chinese stenographers and would-be stenographers aren't indignant at Dr. Lin Yutang; indeed, they're grateful.

Dr. Lin, who has spent years bringing the literary wisdom of the East to Americans, is now turning the mechanical wisdom of the West to the benefit of his native country. He has invented a Chinese typewriter that will do in one hour the work of a Chinese copyist during an eight-hour day.

In addition to producing some 90,000 Chinese characters, each a complete word in itself, Dr. Lin's miracle machine also types in Russian, in Japanese, and in English—all at the rate of 50 words a minute. The philosopher, a smiling and bespectacled man, has been working on his invention for 30 years.

"It should move the clock of progress in China forward 10 to 20 years," he says, "and it will revolutionize all Chinese office life. For, up to now, all Chinese letters have been written by hand, without carbon copies."

The typewriter itself goes under the trade name Mingkwai, meaning "clear and quick." It is not much bigger than an ordinary machine. Since there is no Chinese alphabet, each word is represented by a symbol.

Octagonal type bars, rotating around cylinders, carry 7,000 of the most-used symbols. In addition, parts of other symbols are carried on the type bars, and these can be combined to produce a word.

The typewriter is amazingly easy to operate. By pressing two of the 72 keys in sequence, the stenographer sees on a ground-glass mirror the reflection

of eight words that fall into the same category. She need only press a "number" key to select the word she wants.

Only one such machine is now in existence, and its most proficient operator is Dr. Lin's daughter, Lin Taiyi, an attractive girl, who can type the full 50 words a minute without pausing.

"It's easy," she says. "It only took me two minutes to learn how the machine works. I can type in Japanese as well as Chinese, by the way. Most Japanese words are like Chinese, except that some of their symbols are more snake-like."

Miss Lin has written two novels, and served during the war as secretary to the Surgeon-General of the Chinese Army. In writing her novels, however, she used an English typewriter. So, for that matter, did Dr. Lin, whose works include such best sellers as "The Importance of Living" and "Moment in Peking."

"All this time I have been working hard to make a living out of my own writing," says Dr. Lin, who plans to mass-produce his typewriter for the export trade. "Now, maybe I can begin to make a living out of somebody else's typewriting."

Copyright, 1947, King Features Syndicate, Inc.

11

緣起

上古結繩記事後世易之以書契取其便也然殺青汗簡仍苦繁重自蒙恬造筆乃有書縑蔡倫造紙乃有書卷及隋開皇中雕撰遺經鑄版以始唐五代因之至北宋而其道大備其時刊本率由能書之士謄寫上版故字體書各不同元以降刻書者多用趙松雪書明隆萬間有專作方體書以備鑄版者夷攷北宋刊本以大小歐體字鑄版者最爲適觀以其間架波磔穢纖得中而又充滿無跛畸肥瘠之病近代所謂宋體字之所由仿也閱時既久歐體浸失僅存膚廓之字樣好古之士是

[38] Spécimen la création de la typographie Fang Song, imprimé par Ding Fuzhi en 1923.

[39] Police chinoise présentée dans le *User Manual of Mingkwai Chinese Typewriter*, Lin Yutang, New York, 1947.



partir de 1931 et le déclenchement de la guerre en 1937, le Japon en vint progressivement à dominer l'ensemble du marché des machines à écrire en Chine. Durant l'occupation de la Mandchourie²⁹, cette machine était capable de prendre en charge le chinois, le japonais, le mandchou et le mongol. Elle fut utilisée par le gouvernement fantoche du Mandchoukouo pour diffuser la propagande impériale prônant la prétendue « harmonie ethnique » et « unité culturelle ». En adaptant ces machines au marché chinois, les fabricants japonais réussirent à développer des versions plus performantes et commercialement viables. Il est assez ironique que cet instrument de guerre au service du colonialisme fasciste puisse être considéré comme l'une des premières tentatives de « design universel » dans ce que l'on appelle aujourd'hui le système CJK (chinois-japonais-coréen) dans le domaine des technologies de l'information.

Après la Seconde Guerre mondiale, en 1947, le linguiste Lin Yutang³⁰ (林語堂, 1895–1976) inventa la première véritable machine à écrire chinoise, la machine MingKwai, équipée d'un clavier (et non d'un plateau de caractères) [37]. Cette innovation permettait non seulement la saisie du chinois, mais aussi celle de l'anglais, du japonais et du russe. Bien que cette invention n'ait jamais été commercialisée et que

le prototype ait été longtemps perdu³¹, les échantillons typographiques de l'époque montrent que les caractères utilisés par cette machine n'appartenaient pas au style traditionnel Ming, mais se rapprochaient du style *Fǎng Sòng* (仿宋) [38], conçu en 1916 par les frères Ding Shanzhi (丁善之 1879–1917) et Ding Fuzhi (丁輔之, 1879–1949)³², mieux adapté aux contraintes techniques de la dactylographie mécanique et compatible avec des polices latines telles que « Courier ». Ce type de caractères se caractérise par des traits d'épaisseur uniforme et une structure simplifiée [39]; grâce à la technique de galvanotypie, la conception des caractères pouvait être plus précise et mieux répondre aux exigences techniques des petits corps en plomb. Le style Ming bénéficia également des progrès techniques, offrant davantage de possibilités et une plus grande liberté dans la conception typographique. La machine de Lin Yutang s'inscrivait précisément dans cette logique : les caractères qu'elle utilisait présentaient des traits plus épais et un contraste plus faible, assurant lisibilité et clarté tout en restant visuellement compatibles avec les caractères latins, même à très petite taille, et prenant en compte les spécificités de l'impression à la machine à écrire, notamment les problèmes de répartition inégale de l'encre.

29 Le Mandchoukouo (滿洲國) est un État fantoche, théoriquement indépendant, mais de facto mis en place et contrôlé par l'empire du Japon en Mandchourie dans le nord-est de la Chine, entre 1932 et 1945.

30 Lin Yutang (1895 – 1976) est un écrivain, inventeur, linguiste, romancier, philosophe et traducteur chinois, dont la traduction de classiques chinois en anglais a aidé à leur diffusion en Occident.

31 La machine MingKwai a été découverte dans une cave d'une maison aux États-Unis en 2025, et est désormais conservée aux Stanford University Libraries.

32 Ding Shanzhi et Ding Fuzhi sont des frères. Ding Fuzhi (1879–1949), originaire de Hangzhou, Chine, était un graveur de sceaux, calligraphe, peintre et poète chinois de l'époque moderne. Il est reconnu comme un grand maître réunissant les quatre arts majeurs : la gravure de sceaux, la calligraphie, la peinture et la poésie.

II.V La controverse du sens de composition et l'intervention de l'État

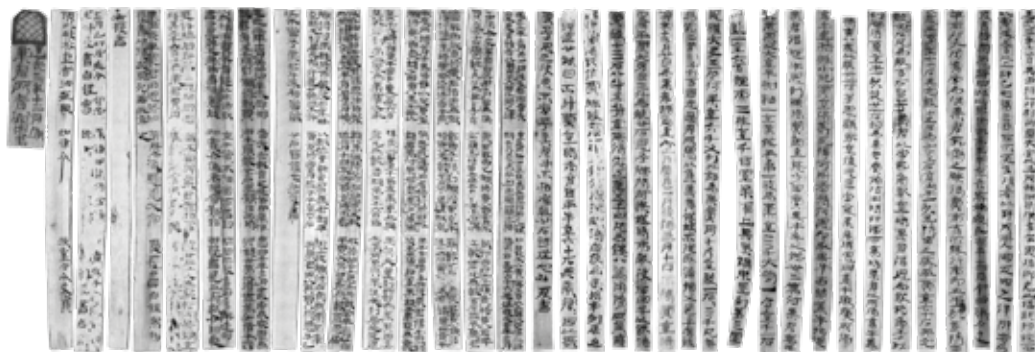
Dans *Die neue Typographie* (la Nouvelle Typographie), Jan Tschichold évoqua les différences de direction de lecture entre systèmes d'écriture : « nous, Européens, lisons par exemple de gauche à droite en descendant, les Chinois lisent de haut en bas en allant vers la gauche »³³. Cette observation mit en évidence, aux yeux des graphistes européens du début du xx^e siècle, les caractéristiques fondamentales de l'organisation spatiale du système d'écriture chinois. Il apparaît ainsi qu'à cette époque, les textes chinois étaient encore majoritairement composés en vertical : le corps du texte était généralement disposé de haut en bas, tandis que les titres se développaient le plus souvent de droite à gauche. Ce mode d'écriture n'était pas fortuit, mais résultait d'une longue évolution historique. Les recherches montrent que dès le premier siècle avant notre ère, les modes de composition des caractères chinois et de l'alphabet latin avaient déjà divergé : vers la fin de la période des Royaumes Combattants (du v^e siècle av. J.-C. à 221 av. J.-C.), le type *Jian Ce Zhuang* (簡冊裝) de livre se popularisa avec l'utilisation des lamelles de bambou et de bois [40]. Parallèlement apparurent les livres en soie et les livres en rouleau.³⁴ Ainsi le livre fit son apparition avant même l'invention de l'imprimerie. Au cours des deux millénaires suivants, les caractères chinois ont constamment maintenu une tradition d'écriture verticale et développé un ensemble complet de systèmes de mise en page qui lui étaient adaptés.

Cette tradition apparaît de manière particulièrement nette dans les ouvrages classiques chinois. Après l'établissement de la xylographie, la mise en page se structura progressivement, tout en conservant des caractéristiques issues des supports plus anciens tels que les lamelles de bambou et

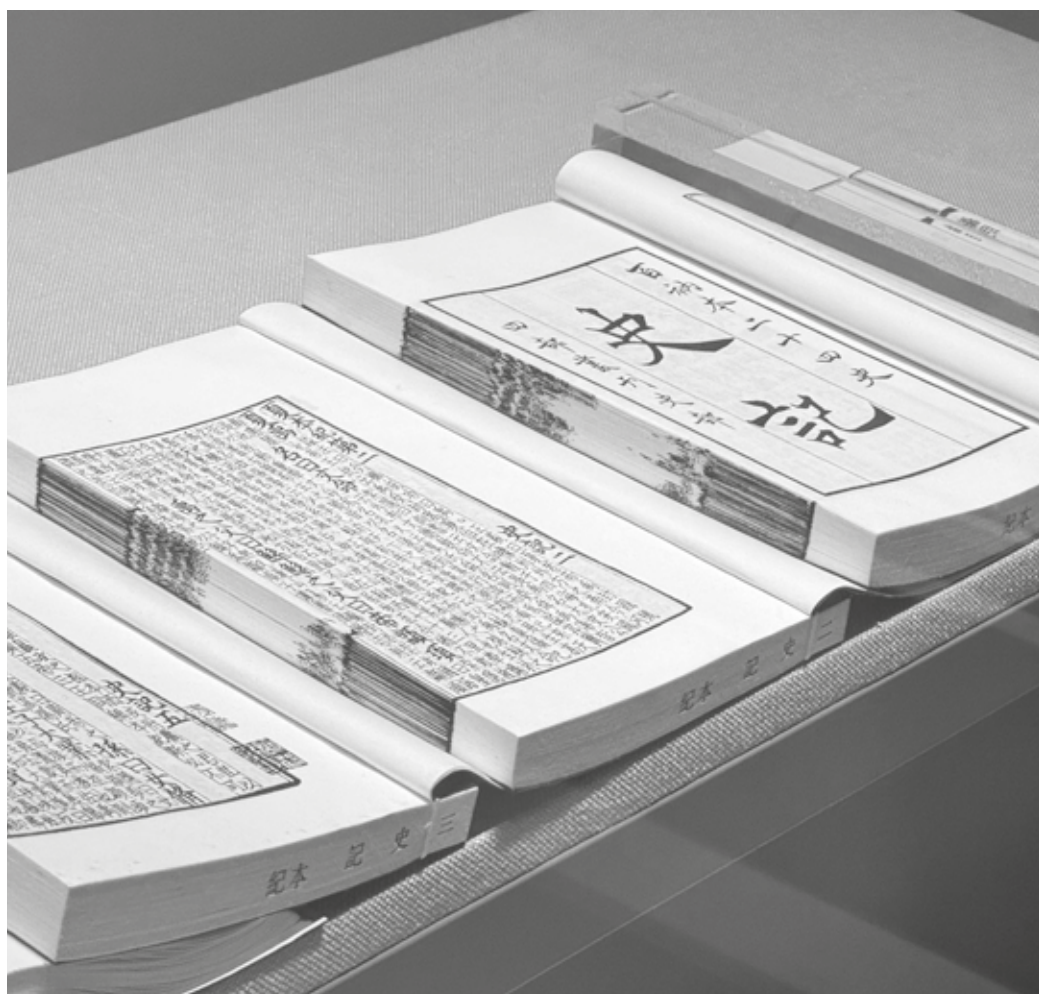
les manuscrits sur soie. Par exemple, le bloc de texte était généralement encadré par un filet, la partie extérieure de la page ne comportait pas de marges au sens moderne, et la lecture était guidée par le texte et les titres eux-mêmes. En revanche, la marge intérieure, l'en-tête et le pied de page laissaient des espaces plus importants, conférant à l'ensemble une proportion marquée par un développement vertical. De plus, les textes traditionnels ne comportaient pas de ponctuation, et les titres occupaient souvent toute une colonne avec un corps plus important. Il arrivait également que deux lignes de texte partagent une même colonne [41]. Ce système de mise en page perdura jusqu'à la fin du xix^e siècle.

Avec l'entrée dans le xx^e siècle, la composition horizontale commença progressivement à apparaître. L'ouvrage *Yimuliaoran chujie* (一目瞭然初階), publié en 1892 par le linguiste Lu Kuangzhang (盧翹章 1854–1928), est le premier livre en chinois composé horizontalement dans l'histoire de la littérature chinoise. En tant que dictionnaire d'enseignement de la lecture phonétique, il adopta cette disposition afin de permettre une mise en regard des caractères chinois et de l'alphabet latin horizontal dans le livre [42]. À mesure que la majorité des manuels scolaires adoptaient la composition horizontale et que l'usage de l'alphabet latin se diffusait, certains intellectuels commencèrent à prôner le remplacement de la composition verticale par la composition horizontale. Certains modernistes considéraient que la composition verticale finirait par disparaître, mais la plupart des magazines grand public, en particulier les journaux japonais, la maintenaient de même que les magazines de mode les plus prestigieux et les revues d'information technologique de manière fréquente.

Cet état de transition se manifesta de manière particulièrement évidente dans le design publicitaire du début du xx^e siècle. Dans les affiches et annonces de l'époque, il était courant de voir coexister trois directions d'écriture : les caractères latins disposés de gauche à droite, les titres en



[40] *Hou Su Jun Sou Zo Guan En Shi*, lamelles de bambou, dynastie des Han de l'Est, Musée du Gansu.



[41] *Shiji*, imprimé au xvii^e siècle, photographie prise par l'auteur à la China National Archives of Publications and Culture, Hangzhou en 2024.

開家盧氏題章著

十季辛苦朝於斯夕於斯陰晴寒暑於斯



一目了然男可曉女可曉習否習是均可曉

斯究追刻翻刻翻勿新

子文子所沼委

éó éón 假鹿

éó éón 假鹿

掠鯉魚
 晉朝有一個王祥
 寒天之時
 水面皆堅冰
 娘母愛食鮮魚
 伊就襖剝體
 卧在冰裡
 要俾冰燒着温
 鎔鎔去
 就可落水掠魚
 就纔纔卧的之時
 有兩尾鯉魚來
 忽然跳起來
 伊就掠轉來
 俾娘母食

ám in-úr
 ñ-xi ũ ñ-ê çá-hi
 ðó-ú é íc
 bú-nw ón dore
 ên-úr ia áu-ú-úr
 i lí ór-úe-ét
 ói lí ne ín
 év ór re ór-r-re
 lía-lia ío
 lí-úr ón-bú ám-úr
 ú-ú ór-éi é íc
 ũ ón év ín-úr
 ñr-ðó x-i-íó-í
 i lí ám ói-í
 ór ên-úr áu

假鹿
 周朝有一個刺子
 父母年老
 兩個目調皆盲

éó éón
 lí-xi ũ ñ-ê çé-úú
 ée-úr ín-ên
 ón-é ú-ú ón tí-ú

[42] Couverture et page intérieure de *Yimuliaoran chujie* (一目瞭然初階), publié en 1892 par le linguiste Lu Kuangzhang (盧翹章).



[44] Comparaison de la une du *Guangning Daily*: de la mise en page verticale du 1^{er} janvier 1950 et mise en page horizontale adoptée en 1955.

胃腸病新薬

カーボニン
Carbonin

▼止瀉劑として
急性慢性下痢風
瀉過軟等に

▼胃腸薬として
胃腸力カマイル、
アトニー、酸
阿達症等に

▼下毒劑
として
自家中毒
食中毒
赤痢、
疫痢
等

カーボニンは左の
諸症に卓効あり

三浦製薬株式会社
東京 神田区 和光堂

[43] Voici un exemple d'une publicité dans la presse avec trois directions de lecture: kanji et katakana de droite à gauche; du latin de gauche à droite; et le texte principal de haut en bas, *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), vol.13 新聞杂志広告作例集 (Collection of publicités de goût japonais), 1929.

caractères chinois et en katakana développés de droite à gauche, tandis que le corps du texte restait en composition verticale de haut en bas. Malgré la coexistence de ces différents systèmes, cette complexité typographique n'entravait pas de manière significative la transmission de l'information, mais révélait au contraire une grande capacité d'adaptation [43]. Jusqu'à aujourd'hui, certaines publications au Japon et à Taïwan continuent de préserver la tradition de la composition verticale.

En comparaison, la Chine établit progressivement, au milieu du xx^e siècle, un système de mise en page dominé par la

composition horizontale. Cette transformation ne résulta pas seulement des évolutions techniques et des modes de diffusion, mais fut également profondément influencée par la politique et l'idéologie, en particulier par la Révolution culturelle. Après la fondation de la République populaire de Chine, la réforme de l'écriture devint une composante de l'agenda national. En 1952, Guo Moruo (郭沫若, 1892–1978), lors de la conférence de fondation du Comité de recherche sur la réforme de l'écriture chinoise, proposa le principe de « l'écriture horizontale », déclarant :

« Du point de vue physiologique, le champ visuel de l'œil est beaucoup plus large à l'horizontale qu'à la verticale [...] l'écriture horizontale permet de réduire la fatigue visuelle, et la plupart des ouvrages scientifiques modernes sont déjà écrits horizontalement. ³⁵ »

Le 1^{er} janvier 1955, le premier journal chinois composé de gauche à droite en disposition horizontale, le *Guangming Daily* (光明日報) [44], fut publié. Il s'agit du premier

journal horizontal de la Chine nouvelle. Dans son avis « Au lecteur » publié ce jour-là, on pouvait lire :

« [...] Lorsque la composition verticale était en usage, il arrivait souvent que textes et titres soient tantôt verticaux, tantôt horizontaux, sans normes claires dans les directions haut-bas ou gauche-droite, ce qui engendrait une certaine confusion ; après le passage à la composition horizontale, la lecture sera plus aisée pour le public. ³⁶ »

59

Même après la standardisation, en réalité, la coexistence du « vertical » et de l' « horizontal » ne fut pas interdite, bien que le corps du texte doive être composé horizontalement, la composition verticale subsista dans certaines conditions. Par exemple, dans le *Guangming Daily*, à côté des articles en horizontal, on trouve fréquemment des titres en vertical, souvent utilisés dans des rubriques en bande ou assimilées, mettant en pratique l'idée d'une harmonie entre

vertical et horizontal.

Par la suite, l'ensemble des journaux chinois adopta la composition horizontale de gauche à droite, marquant ainsi l'achèvement de la première étape de la réforme de la mise en page des caractères chinois. Il fut en outre envisagé, sur plusieurs décennies, de remplacer complètement le système d'écriture chinois par un système basé sur l'alphabet latin. Cette transformation fut investie d'une signification

33 *La Nouvelle Typographie*, Jan Tschichold, 1928, Éditions Entremonde, Genève, 23 novembre 2016, p. 93

34 Le projet de recherche *Horizontal / Vertical* mené en collaboration entre l'EnsadLab et la China Academy of Art a comparé les

systèmes d'écriture horizontal et vertical en Europe et en Chine en 2009, afin d'analyser les parcours historiques des deux directions d'écriture depuis l'antiquité.

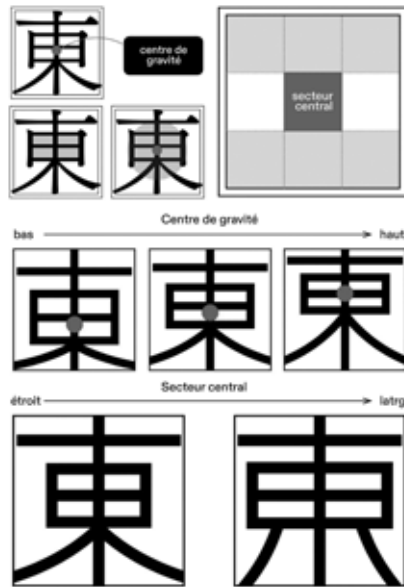
35 Du Yongdao (杜永道), 勇于迈出第一步——纪念《光明日报》在全国报纸首先横排七十周年 (Oser faire le premier

pas – commémoration du soixante-dixième anniversaire de l'adoption de la composition horizontale par le *Guangming Daily* à l'échelle nationale), *Guangming Daily* (光明日报), 6 janvier 2025.

36 *Ibid.*

symbolique de « modernisation » et de « progrès » ; le nouveau système d'écriture recouvrit des millénaires de tradition typographique et modifia les habitudes de lecture des chinois. Après le passage à la composition horizontale, la mise en page des caractères chinois ne développa pas de manière approfondie les avantages des systèmes typographiques latins du point de vue visuel, psychologique, esthétique et du design moderne, mais se contenta d'en imiter les formes. Sur le plan technique, avec la diffusion des technologies de photocomposition puis de composition numérique, les compositeurs traditionnels furent évincés du marché faute de maîtriser ces nouvelles techniques. Aujourd'hui, les professionnels de la composition en Chine appartiennent majoritairement à une génération plus jeune, qui ne possède ni l'expérience pratique des anciens compositeurs typographes, ni une formation approfondie en design de mise en page. L'ensemble de ces facteurs a conduit à une qualité globale relativement faible de la mise en page des caractères chinois contemporains.

Ce problème se manifeste de manière particulièrement aiguë au niveau de la conception typographique. Dans le design des caractères chinois, deux concepts fondamentaux existent : le *zhōnggōng* (中宮, secteur central)³⁷ et le *zhòngxīn* (重心, centre de gravité) [45], qui désignent respectivement la distribution de l'espace interne du caractère et la position de son centre visuel³⁸. Les caractères d'imprimerie traditionnels étant conçus pour la composition verticale, présentent généralement des proportions étirées verticalement, un *zhōnggōng* relativement resserré et un centre de gravité situé plutôt vers le haut. Lorsque le mode de composition bascula soudainement vers l'horizontal, ces caractères ne furent pas adaptés à la nouvelle direction de lecture, ce qui entraîna des



[45] Schéma explicatif du *zhōnggōng* (中宮, secteur central) et du *zhòngxīn* (重心, centre de gravité), réalisé par l'auteur à partir de sources iconographiques en ligne.

problèmes d'instabilité visuelle et de déséquilibre rythmique dans les compositions horizontales. De nombreuses polices doivent ainsi être redessinées et ne peuvent être directement reprises des formes historiques. Cette transition a, pendant une longue période, entraîné une baisse de la qualité visuelle globale des publications en caractères chinois. La question de savoir comment établir un système de composition adapté aux modes de lecture modernes, tout en héritant des logiques structurelles traditionnelles, demeure, à ce jour, un problème non résolu entièrement.

37 Le terme *zhōnggōng* tire son origine de la « grille à neuf cases » (*Jiugongge* 九宮格) utilisée en calligraphie, dont il désigne la case centrale. Par extension, il définit la zone

entourant le centre de gravité d'un caractère. On utilise généralement la dimension du *zhōnggōng* pour évaluer la densité et l'espacement des traits d'un sinogramme.

38 Qiu, Yin et Wei, Ming. « Type design : connect future with Chinese characters ». *ATypI Antwerp 2018*.

Traduction avant-gardiste et résistance postcoloniale

III.1 L'entrée du vocabulaire constructiviste dans la morphologie des sinogrammes japonais

D'un point de vue historique, les caractères chinois ont été introduits au Japon aux VII^e-VIII^e siècles avec le bouddhisme. Cependant, dans leur région d'origine, la Chine, il n'existait pas de systèmes phonétiques tels que les hiragana ou les katakana. Le designer graphique japonais Ikko Tanaka (田中一光, 1930–2002) a ainsi souligné : « En termes de cohérence stylistique, l'univers des caractères chinois est bien plus simple et plus élégant que celui des kana et des katakana.³⁹ »

Sur le plan culturel, le système d'écriture et la pratique calligraphique chinois ont exercé une influence profonde sur le Japon. En revanche, au niveau institutionnel et technique, les transformations du système d'écriture et de la structure linguistique se sont révélées beaucoup plus complexes et lentes que la modernisation rapide de la société. En raison de l'entrelacement durable des caractères chinois et des hiragana dans l'écriture, (une des raisons principales vient du fait que le japonais a beaucoup d'homonymes. C'est l'utilisation des Kanji qui clarifie la signification dans un texte), le japonais n'a pas pu se détacher du système des sinogrammes aussi radicalement que le vietnamien.

63

En héritant de la tradition calligraphique chinoise, durant l'époque d'Edo (1603–1868), des styles manuscrits épais destinés à la publicité, tels que Sumōmoji [46], Kagomoji [47] et Higemoji [48] (appartenant à l'ensemble des Edomoji) se sont popularisés sur les enseignes urbaines. On en observe encore aujourd'hui l'usage dans les restaurants traditionnels japonais. Ces écritures manuscrites constituent un

condensé de la conception typographique prémoderne japonaise avant l'influence occidentale. Les concepteurs s'inspiraient de styles proches du style *kaishu* (楷書, style régulier), mais, en raison des contraintes de gravure et d'impression liées aux enseignes, ces formes se sont progressivement détachées de la pure calligraphie manuscrite. Leur modernité réside dans le fait que les designers n'écrivent plus les caractères, mais les dessinent : les formes sont construites picturalement, les rehauts sont réalisés au pinceau fin, les volumes sont remplis, sans suivre les règles traditionnelles du trait calligraphique, puis reproduits par gravure (notamment dans l'*ukiyo-e*). Dans une certaine mesure, ces artisans peuvent être considérés comme les premiers « designers de caractères » prémodernes.

Au début du XX^e siècle, avec la Restauration de Meiji et l'ouverture du Japon, les designers japonais sont à la fois profondément marqués par le sens de l'ordre et de la forme des systèmes typographiques occidentaux fondés sur l'alphabet, et de plus en plus conscients de la complexité de leur propre système d'écriture, parfois perçu comme un « fardeau » difficile à adapter aux principes du design moderne. Se manifeste alors une tension caractéristique de la modernité en Asie de l'Est : comment établir un rapport avec le passé culturel tout en s'inscrivant dans un cadre global nouveau. Face aux langages visuels avant-gardistes – linéaires, géométriques et simplifiés – associés au progrès et à l'essor industriel, le système d'écriture mêlant kanji et kana apparaît structurellement complexe et difficile à intégrer dans ce nouveau paradigme graphiques, ce qui plonge les designers dans une certaine indétermination.

L'un des premiers terrains où cette problématique de « modernisation du design » s'est concrètement posée au Japon

39 Tanaka, Ikko ; Matsuoka, Seigo et Asaba, Katsumi. *Transition of Modern Typography in Japan 1925–95* / 日本のタイポグラフィックデザイン 1925–95. Tokyo : TransArt, 1999, p. 6.

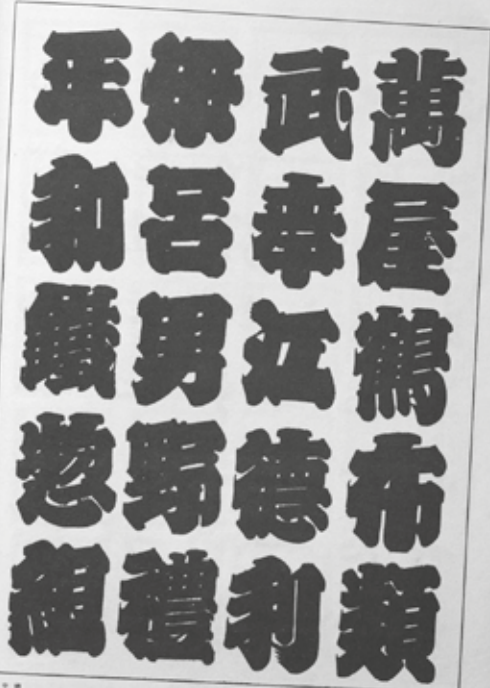
大正新集字重中夢見



[46] Sumōmoji (角力文字), vol.22 日本趣味広告物集 (Collection de publicités de goût japonais), *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), 1929.



[48] Higemoji (髭文字), vol.20 小印刷物及型物圖案集 (Collection de motifs pour petites impressions et de pochoirs), *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), vol.15 案文字 (Design Letters), 1929.



[47] À droite: Higemoji (髭文字), vol.15 实用圖案文字集 (Collection de lettrages de design pratiques), *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), vol.15 案文字 (Design Letters), 1929.

fut celui de la conception monétaire. À l'époque d'Edo, les billets adoptaient encore la forme verticale allongée des *koban* (小判, pièce de monnaie), inspirée des sacs de riz [49-1]. Mais en 1883, le gouvernement de Meiji confia à la American Bank Note Company, opérant depuis New York, la conception et l'impression de billets de banque nationaux, introduisant ainsi un format horizontal de type européen, marquant le début du design monétaire moderne. Dans ce processus, l'occidentalisation du langage visuel est particulièrement frappante, par exemple, la représentation de l'impératrice Jingū sur les billets de dix yens présente des traits féminins typiquement occidentaux, proches du style de la Mona Lisa [49-2]. Ce phénomène reflète indirectement le degré radical d'occidentalisation de la société japonaise à cette époque. Avec le passage du format vertical au format horizontal et la transformation des figures traditionnelles en images occidentalisées, une question fondamentale émerge : le Japon doit-il s'occidentaliser entièrement jusqu'à adopter un système alphabétique, ou chercher un équilibre entre tradition et progrès. Ainsi s'ouvre une exploration de la modernisation du design qui se poursuivra pendant près d'un siècle.

Dans ce contexte émerge la figure du *zuanka* (図案家, dessinateur de motifs), précurseur du graphiste moderne au Japon. Cette période est marquée par l'institutionnalisation de la discipline, illustrée par les concours de design lancés par les grands magasins et la presse, ainsi que par l'ouverture successive de *zuanka* (図案科, départements d'arts appliqués) au sein de diverses écoles. Avec l'avènement de l'ère Taishō (1912-1926), parenthèse de liberté et de pluralisme culturel contrastant avec les instabilités institutionnelles de l'ère Meiji et la montée ultérieure du militarisme de l'ère Shōwa, le domaine du *Zuan moji* (図案文字, lettrage artistique) connaît alors un essor fulgurant. Des entreprises telles que Kao et Shiseido commencent à intégrer massivement le lettrage stylisé dans leurs publicités de presse. Dans ces compositions

publicitaires, on observe l'influence manifeste de l'Art nouveau européen : les visuels se parent de motifs végétaux aux lignes sinueuses, tandis que l'usage des caractères sans-serif⁴⁰ tend à se généraliser. Toutefois, ces designs ne relèvent pas d'une simple imitation de l'Occident : ils développent des formes modernes spécifiques à partir de la culture locale, combinant motifs traditionnels, sensibilité calligraphique et expressions parfois humoristiques ou exagérées, tout en conservant l'espace propre à la composition verticale. Par exemple, certaines publicités pour le savon Kao montrent le mont Fuji, des décorations du Nouvel An, des fleurs de cerisier et des skieurs, formant un paysage symbolique de la culture japonaise [50]. Dans *Die neue Typographie*, Tschichold mentionne les travaux de la chercheuse allemande Anna Berliner, notamment son ouvrage *Japanische Reklame in der Tageszeitung* (La publicité japonaise dans les quotidiens, 1925), consacré à l'analyse des publicités japonaises dans la presse quotidienne. À partir d'un corpus important, elle compare les publicités japonaises à celles d'Allemagne et des États-Unis, concluant que la publicité occidentale met l'accent sur la persuasion, la publicité japonaise privilégie le plaisir visuel. Elle souligne que ces différences relèvent de spécificités culturelles et ne doivent pas être jugées selon des critères de « progrès civilisationnel », évitant ainsi les biais orientalistes ou exotisants encore répandus à l'époque.

Par ailleurs, la société japonaise de l'époque reste largement imprégnée d'une vision romantisée de la modernité occidentale. Avant l'émergence des avant-gardes, le design graphique japonais, comme en témoignent les premières affiches de Shiseido [51], prolonge principalement l'esthétique de l'Art nouveau, avec ses lignes souples et ses ornements floraux. Bien que ce style ait déjà décliné en Europe dans les années 1920, remplacé progressivement par l'Art déco, son caractère exotique lui assure une popularité durable au Japon. Les caractères à hampes élancées et aux



[49-1] Billet de 10 yens Meiji Tsūhōsatsu (明治通宝札), 1872. Collection du Musée de la monnaie de l'Institut d'études monétaires et économiques de la Banque du Japon.



[49-2] Billet de 10 yens modifié, à l'effigie de l'impératrice Jingū (Jingū Kōgō 神功皇后), 1883.



Abb. 6.



Abb. 8.



Abb. 7.

[50] Publicités japonaises dans la presse quotidienne, collectées par Anna Berliner. Extrait de *Japanische Reklame in der Tageszeitung*, Berlin, Welt-Verlag, 1925.



[52] Affiche pour un produit de maquillage de Shiseido, 1927.



[51] Affiche de Shiseido par Sue Yabe (矢部季), 1925. C'est une affiche représentative du style Art nouveau, caractérisée par des courbes fluides et élégantes, adoptée par Shiseido comme principe de design de base.

色 赤 青 黄 白 黒
 向 刀 花 小 中 大 寺
 口 函 乙 乙 乙 市
 乙 乙 申 申 申 乙
 森 乙 乙 世 世 乙

へ 赤 ア ニ △ メ モ
 マイ エ ヨ ラ リ
 ル レ ロ フ 赤 ウ エ
 ラ ン

色 赤 青 黄 白 黒
 向 刀 花 小 中 大 寺
 口 函 乙 乙 乙 市
 乙 乙 申 申 申 乙
 森 乙 乙 世 世 乙

功 功 功 功 功
 功 功 功 功 功
 仁 殊 小 國 條
 花 似 似 似 似
 功 功 功 功 功
 功 功 功 功 功

A B C D E
 F G H I J K
 L M N O P
 Q R S T U
 V W X Y Z

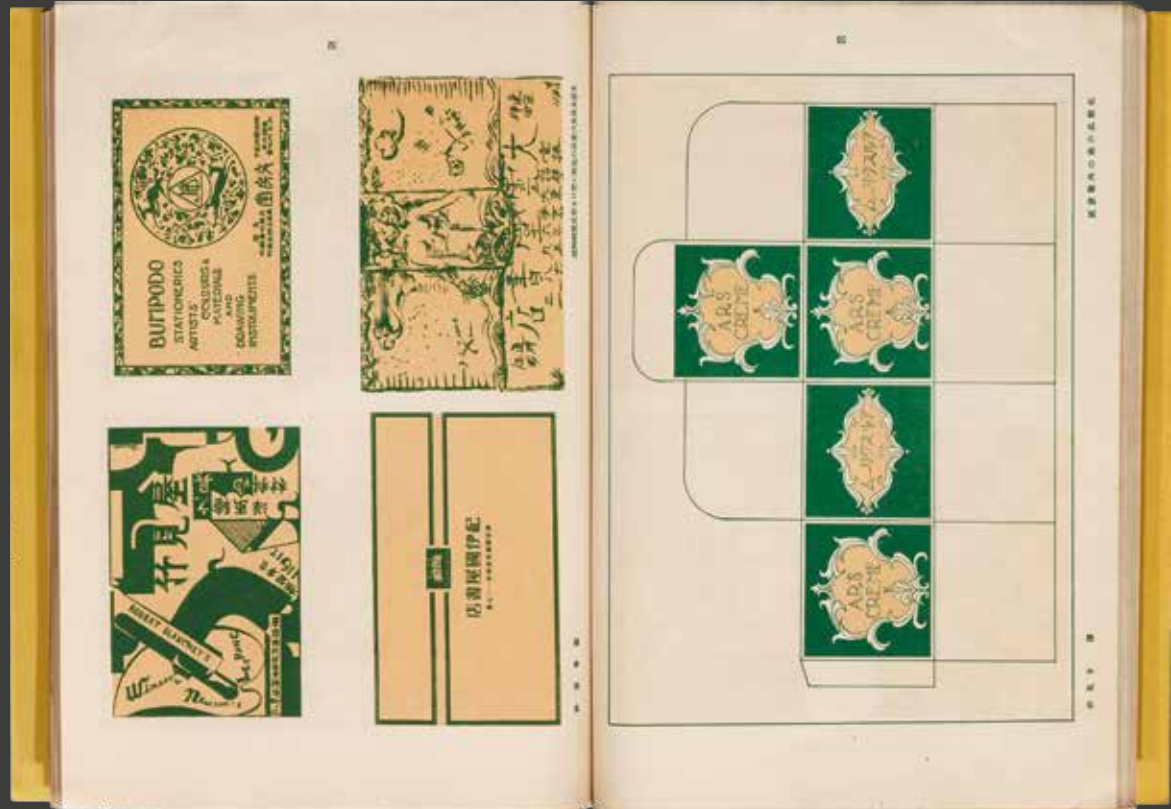
A B C D
 E F G H
 I J K L
 M N O P

A B C
 D E F G
 H I J K
 L M N

A B C D
 E F G H
 I J K L
 M N O P
 Q R S T
 U V W X
 Y Z

(一) 功 功 功 功 功
 (二) 功 功 功 功 功
 (三) 功 功 功 功 功
 (四) 功 功 功 功 功

[54] Hiragana en style Art nouveau dans *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), vol.15 案文字 (Design Letters), 1929.



[53] Page gauche, quatre modèles d'emballages pour papeteries et librairies. Page droit, Conception graphique de l'emballage des cosmétiques. *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集), vol.12, 1929

ornements florissants véhiculent une image d'élégance, de luxe et de raffinement associée à l'Europe [52–53]. Dans une perspective trans-culturelle, on peut rappeler que l'Art nouveau européen avait lui-même été influencé par l'esthétique japonaise de l'*ukiyo-e* à la fin du XIX^e siècle, avant d'être réinterprété en Europe puis réintroduit au Japon sous une forme transformée. Les publics japonais, déjà familiers de

cette généalogie esthétique, ont donc rapidement intégré ces formes. Cependant, dès la fin du XX^e siècle, on observe un abandon progressif de cet héritage calligraphique dans le design. Par exemple, certains caractères de hiragana reprennent même directement des formes des traits rubanés de lettres latines gravées sur pierre, dans une démarche de transposition quasi littérale⁴¹ [54].

40 Selon les recherches d'universitaires japonais, la première police sans-serif du Japon est apparue en 1886 ; elle fut utilisée dans la colonne extérieure du numéro 837 du journal officiel de l'époque, le *Kanjinbō* (官報). Au cours de l'ère Meiji, le Japon a importé des États-Unis une police

sans-serif appelée Gothic. Sous cette influence, les Japonais ont créé la police sans-serif japonaise en s'inspirant de ce style. D'un point de vue de l'histoire de l'imprimerie, on peut dire que la police « Heiti » utilisée pour l'impression de livres et de périodiques en Chine a été essentielle-

ment importée du Japon à la fin de la dynastie Qing.

41 Fu, Florence. « Japanese Typography, Lettering, and Commercial Art in the Early Twentieth Century ». *ATYPI Tokyo 2019*.

III.11

Le design typographique de l'avant-garde japonaise

L'un des traits les plus marquants du milieu culturel japonais des années 1920–1930 est l'émergence, autour d'un Tokyo en rapide expansion, d'une culture urbaine de masse sans précédent. À mesure que Tokyo en vient à ressembler physiquement aux grandes métropoles occidentales, les citadins et intellectuels japonais acquièrent, sur le plan idéologique, une nouvelle identité internationale d'égal à égal avec l'Occident – ils partagent avec leurs homologues

occidentaux l'expérience d'une transformation fondamentale de l'histoire humaine.

C'est dans cet état d'esprit qu'apparaissent, en 1920, les premiers mouvements artistiques d'avant-garde au Japon, marqués par la fondation du *Miraiha bijutsu kyōkai* (未来派美術協会, the Futurist Art Association). Que signifie alors « avant-garde » dans le Japon des années 1920 ? Le poète dadaïste japonais d'avant-garde Shinkichi Takahashi (高橋新吉, 1901 – 1987) publie en 1923 l'un des ouvrages majeurs de la poésie dada japonaise, *Dadaisuto Shinkichi no shi* (ダダリスト新吉の詩, Poèmes du dadaïste Shinkichi), dans lequel son manifeste diffuse l'esprit du dadaïsme au Japon.

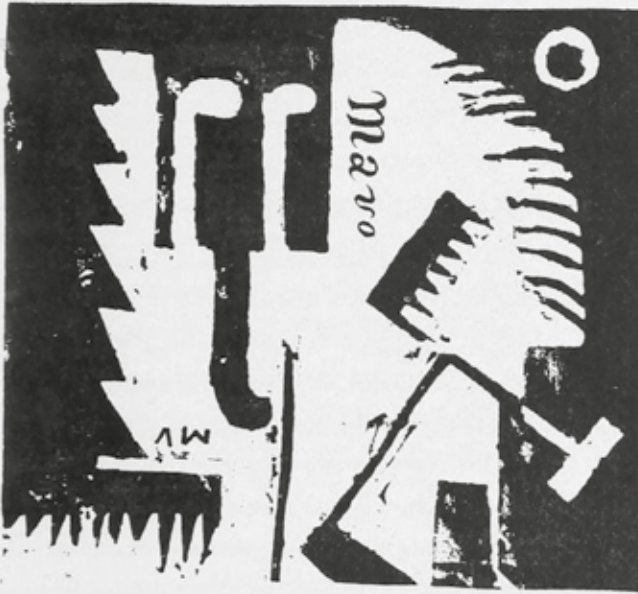
69

« DADA affirme tout et nie tout. L'infini et le néant – ils sonnent aussi comme des cigarettes, des jupes ou un mot. [...] Est-il possible qu'un Monsieur Dieu non fumeur puisse imaginer quelque chose qui ne puisse pas être affirmé ?⁴² »

Dans ce contexte social et culturel, artistes et poètes japonais partagent naturellement un nouvel enthousiasme visant à transformer leurs pratiques créatives. Ce mouvement est porté conjointement par des acteurs issus de la littérature, des arts plastiques, du design et de l'architecture. Diverses revues d'avant-garde voient alors le jour dans différents domaines : dans le

champ littéraire, la revue *Bungei Jidai* (文藝時代, *The Literary Age*, 1924) [55] fondée par le courant *Shinkankakuha* (新感覚派) représenté notamment par Yasunari Kawabata (川端康成, 1899–1972). Et dans les domaines de l'art et de la typographie, les pratiques expérimentales gravitent autour du groupe MAVO (マヴォ).

マヴォ 第一回 會覧展

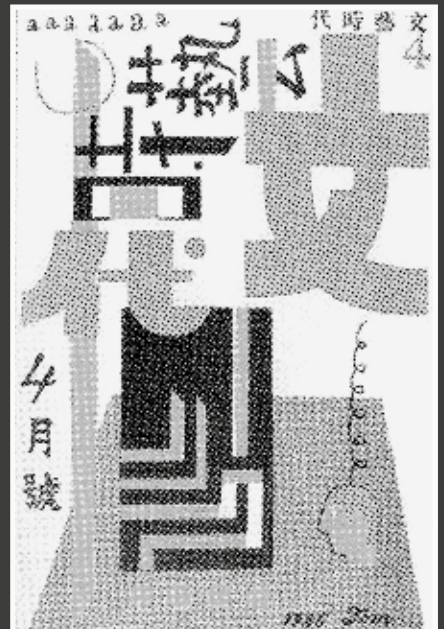


村山知義
柳瀨正夢
大浦周藏
尾形龜之助
門脇晋郎

1923
7月28日
— 8月3日
淺草
傳法院

[56] Couverture du pamphlet pour la première exposition de Mavo, temple Denpōin, Asakusa, du 28 juillet au 3 août 1923. Museum of Contemporary Art Tokyo.

[55] Murayama Tomoyoshi, couverture pour *Bungei jidai* 2, numéro 4 (1925), 22 x 14,7 cm. Museum of Modern Japanese Literature, Tokyo



Ce collectif d'artistes et de poètes d'avant-garde est fondé en juillet 1923. À la veille du séisme du Kantō qui dévaste une grande partie de Tokyo, le groupe est initié par l'artiste Tomoyoshi Murayama (村山知義, 1901-1977) revenu de Berlin, avec des membres issus de l'ancienne Association futuriste, dont l'artiste Masamu Yanase (柳瀬正夢, 1900-1945), le poète Ogata Kamenosuke (尾形亀之助, 1900-1942), ainsi que les peintres Oura Shuzo (大浦周蔵, 1890-1928) et Kadowaki Shinro (門脇晋郎, dates de naissance et de décès inconnues). Ils se désignent eux-mêmes comme « Mavoïsts » plutôt que comme dadaïstes. Masamu Yanase a revendiqué le choix du nom mais n'a fourni aucune explication de son

sens. Son collègue Tanemaku Hito, Sasaki Takamaru, a raconté une explication élaborée dans *Bungei sensen* (septembre 1925). Il a écrit que les lettres M-A-V-O avaient été choisies pour représenter Masse (mass), Vitesse (speed), Alpha (le début) et Omega (la fin), ce qui, selon lui, incorporait les concepts du temps et de l'espace ainsi que l'ensemble de l'histoire de l'univers, du début à la fin. Bien que séduisante, cette explication très intellectuelle n'a jamais été vérifiée de manière concluante⁴³.

Leur manifeste, rédigé pour leur première exposition qui s'est passée dans le temple bouddhiste Denpōin à Asakusa en Juin 1923 [56], s'ouvre ainsi :

« Nous sommes à la pointe, et resterons éternellement à la pointe. Nous ne sommes pas liés. Nous sommes radicaux. Nous révolutionnons / faisons la révolution. Nous progressons. Nous créons. Nous affirmons et nions sans cesse. Nous vivons dans toutes les significations des mots. Rien ne peut être comparé à nous.⁴⁴ »

Comparant les manifestes très politiques des artistes européens, le manifeste de Mavo présentait même peu d'un objectif clair. Bien que réunis par une « inclination constructiviste »⁴⁵, les artistes de *MAVO* n'ont pas affirmé une solidarité idéologique.

En détruisant l'ancien Tokyo, le séisme de 1923 concrétise de façon brutale la volonté des avant-gardes européennes : faire table rase après la Première Guerre mondiale pour instaurer un nouvel ordre. Cette catastrophe naturelle libère un espace, à la fois physique et psychologique, pour des modes de vie modernes et de formes artistiques. La reconstruction stimule directement l'essor du design moderniste.

Après le séisme, entre 1924 et 1925, le groupe publie la revue d'avant-garde *MAVO* (7 numéros au total), présentant des créations graphiques et des gravures innovantes [57-62]. Les thématiques couvrent les peintures, les sculptures, le théâtre et l'architecture, incluant également des introductions aux théories et pensées occidentales. L'expérimentation ne se limite

pas au contenu, mais s'étend aux formes matérielles : chaque numéro surprend par ses innovations dans le choix des matériaux, de l'impression et de la mise en page, rompant avec les conventions des revues littéraires et artistiques, en combinant de manière inédite poésie, images et photographie. Leur radicalité entraîne à plusieurs reprises des interdictions et des retraits de publication.

Selon l'évolution éditoriale, *MAVO* se divise en deux phases : une première période (4 éditions de juillet-octobre 1924) se concentrait sur la publication d'œuvres artistiques, avec un format similaire à celui d'une revue d'art structurée par une grille [63]. Puis une seconde période (3 éditions de juin-août 1925), marquée par un changement vers le néo-dadaïsme et le constructivisme⁴⁶. La mise en page adopte un format qui intègre parfaitement le texte, les gravures et les photographies [64], affirmant un principe explicite : la perception simultanée de l'écrit et de l'image.

Un moment clé de cette transformation est la publication de *Kōseiha kenkyū*

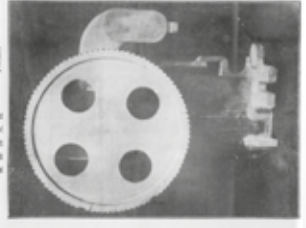


De haut en bas,
de droite à gauche
[58] Couverture, *MAVO*, n° 1
(juillet 1924).
[59] Couverture, *MAVO*, n° 2
(août 1924).
[60] Couverture, *MAVO*, n° 4
(octobre 1925).
[61] Couverture, *MAVO*, n° 5
(juin 1925).
[62] Couverture, *MAVO*, n° 6
(juillet 1925).

[57] Couverture, *MAVO*, n° 3
(septembre 1924). Collage composé
de cheveux humains, d'étiquettes de
produits et de badges de prix;
le feu d'artifice initialement
attaché à la couverture a été
retiré par les censeurs.

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。本書は、工業界の発展の為に、大いに役立つものと思われる。」

著者：田中重太郎
 監修：田中重太郎
 編集：田中重太郎
 発行：長隆舎書店
 印刷：長隆舎書店
 発行所：長隆舎書店
 発行年：昭和二十一年七月



「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」



「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

●牛乳及加工學

著者：田中重太郎
 監修：田中重太郎
 編集：田中重太郎
 発行：長隆舎書店
 印刷：長隆舎書店
 発行所：長隆舎書店
 発行年：昭和二十一年七月

●新シキ豚ノ飼方

著者：田中重太郎
 監修：田中重太郎
 編集：田中重太郎
 発行：長隆舎書店
 印刷：長隆舎書店
 発行所：長隆舎書店
 発行年：昭和二十一年七月

●新シキ實地豚ノ飼方

著者：田中重太郎
 監修：田中重太郎
 編集：田中重太郎
 発行：長隆舎書店
 印刷：長隆舎書店
 発行所：長隆舎書店
 発行年：昭和二十一年七月

長隆舎書店

養蠶の術

著者：田中重太郎
 監修：田中重太郎
 編集：田中重太郎
 発行：長隆舎書店
 印刷：長隆舎書店
 発行所：長隆舎書店
 発行年：昭和二十一年七月

「この本は、わが国に於ける工業の発展を促すために、最新の技術と知識を、簡明な図解と平易な説明で、広く普及させることを目的として編纂されたものである。本書は、工業界の従事者、技術者、研究者、学生、一般の知識階級の人々、ならびに工業の発展に関心のあるすべての人々に、有益な参考資料として、また、工業の発展の啓蒙資料として、大いに役立つものと思われる。」

[63] Page intérieure, Mayo, no 1 (juillet 1924).

[64] Page intérieure, Mayo, no 5 (juin 1925).

(構成派研究, *Study of Constructivism*, 1926) par Tomoyoshi Murayama [65]. Il y souligne que les techniques d'impression acquièrent une nouvelle vitalité sous l'impulsion du constructivisme, et cite les idées de Jan Tschichold dans *Die neue Typographie*, selon lesquelles l'objectif de l'imprimé est de réaliser un ordre global intégrant les relations horizontales et verticales, l'organisation du texte, la structure géométrique et l'usage de la couleur. On peut ainsi considérer que les théories de Tschichold ont directement influencé les pratiques de mise en page de la période tardive de *MAVO*. Il s'agit non seulement de l'un des premiers cas d'introduction de la Nouvelle Typographie au Japon, mais aussi d'un exemple où ces idées ont été rapidement mises en pratique en quelques années [66].

L'attention portée à la typographie s'étend également au domaine de l'architecture. Les architectes japonais attentifs aux mouvements modernistes internationaux commencent eux aussi à s'intéresser aux formes d'expression typographique. À la fin des années 1920, leur compréhension du design typographique est clairement influencée par le modernisme allemand. Par exemple, l'architecte Sutemi Horiguchi (堀口捨己, 1895–1984) conçoit la couverture de la revue *Kenchiku Kigen* (建築紀元, L'ère de l'architecture, 1929) [67] en référant

directement le couverture de *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923* par Herbert Bayer (1900–1985). Sur cette couverture, les six portraits inscrits dans des cercles représentent des figures emblématiques du Bauhaus, dont son fondateur Walter Gropius (1883–1969). À gauche, les cinq caractères hiragana ぼうほうす constituent en réalité la transcription de « Bauhaus » (Contrairement à l'orthographe actuelle en katakana, パウハウス) disposée selon l'ordre traditionnel, de droite à gauche, de haut à bas. Ce type de « citation directe » du design moderniste européen est alors courant au Japon⁴⁷.

Dans le domaine de l'enseignement, dès 1925, plusieurs étudiants japonais revenus du Bauhaus, dont Sadanosuke Nakada (仲田定之助, 1888–1970), introduisent au Japon les théories et méthodes pédagogiques de cette école. Par la suite, l'architecte Renshichirō Kawakita (川喜田煉七郎, 1902–1975) fonde en 1932 le *Shin Kenchiku Kogei Gakuin* (新建築工芸学院, École de nouvelle architecture et de design), situé dans le quartier de Ginza. Ginza devient ainsi un foyer important pour la diffusion du Bauhaus et du design moderne au Japon. Bien que l'institution ferme après cinq années d'enseignement, elle exerce une influence décisive sur l'orientation du design éducatif au Japon.

42 Ellis, Toshiko, *The Japanese Avant-Garde of the 1920s: The Poetic Struggle with the Dilemma of the Modern*, *Poetics Today*, vol. 20, n° 4, 1999, p. 730, ici cité d'après Takahashi, 1982, vol. 1, p. 50, traduction de l'anglais au français par l'auteur.

43 Jennifer S. Weisenfeld, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905–1931*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 64.

44 *Ibid.*, p. 66.

45 *Ibid.*, p. 67.

46 Tanaka, Ikko; Matsuoka, Seigo et Asaba, Katsumi. *Transition of Modern Typography in Japan 1925–95 / 日本のタイポグラフィックデザイン 1925–95*. Tokyo: TransArt, 1999, p. 53.

47 *Ibid.*

構成派研究

by
Tomoyoshi
Murayama



[65] Murayama, Tomoyoshi. *Kōseiha kenkyū* (構成派研究, Study of Constructivism). Tokyo, Chūō Bijutsusha, 1926.

[67] Couverture de de la revue *Kenchiku Kigen* (建築紀元, L'ère de l'architecture), par Sutemi Horiguchi, 1929.

[66] Murayama Tomoyoshi, *Genzai No Geijutai To Mirai No Geijutai Mono* (Art of the present and art of the future), cover by Murayama Tomoyoshi, Tokyo Chōryūsha 1924, Museum of Contemporary Art Tokyo.



III.III Japon : esthétique éclectique et langage visuel fascisant

À mesure que les membres de l'avant-garde commencent à appliquer leurs nouvelles conceptions dans le design commercial et l'enseignement, leurs expérimentations accélèrent la diffusion de la nouvelle typographie et de l'esthétique constructiviste. On peut observer la diversité des pratiques avant-gardistes dans le design typographique et la communication au Japon à travers la publication *The Complete Commercial Artist* (現代商業美術全集, éditée entre 1928 et 1930 par Masuji Hamada (濱田増治, 1892–1938) : L'avant-garde introduit la logique du Constructivisme, combinée à l'esthétique de l'Art déco, conduisant à une « dé-ornementalisation » des caractères décoratifs et à une valorisation de la géométrie et de la mécanique visuelle. Dans le processus de transposition culturelle à partir de l'alphabet latin, les designers intègrent fréquemment des formes géométriques dans les traits des caractères et accentuent les contrastes d'épaisseur afin d'accroître leur impact visuel dans les contextes commerciaux [68–70]. Étant donné que les caractères japonais reposent sur 12 éléments qui composent le typographe [71], il devient possible de traduire la complexité calligraphique en un système de

signes visuels structurés, directionnels et dé-constructibles. Le syllabaire katakana (principalement utilisé pour transcrire les mots étrangers) présente une forme simple, anguleuse et peu de traits ; contrairement aux hiragana, plus libres, et aux kanji, plus complexes. Il se prête facilement à une stylisation de type Art déco. Par exemple, l'usage de demi-cercles et de traits épais dans certains katakana évoque directement des caractéristiques similaires de la police Broadway [72], conçue en 1927 par Morris Fuller Benton (1872–1948). Quant à l'usage des ombres dans les caractères, il rappelle la police Bifur, créée en 1928 par le designer graphique français Cassandre (1901–1968).

Le style constructiviste atteint son apogée à la veille de la guerre sino-japonaise et est progressivement instrumentalisé par le pouvoir politique, devenant un outil dans le champ culturel. En 1933, Yōnosuke Natori (名取洋之助, 1910–1962), revenu d'Allemagne, fonde avec d'autres l'agence photographique Nippon-Kobo (日本工坊). Ayant découvert dans les revues européennes la Nouvelle Typographie et *l'elementare typographie* qui se propageaient avec force, il ambitionne de créer au Japon une revue capable de rivaliser avec les meilleures publications occidentales. Après une réorganisation institutionnelle, l'agence lance en octobre 1934 la revue trimestrielle *NIPPON* (« Japon » en japonais), destinée à un public international [73]. Cette revue vise à attirer des lecteurs étrangers, promouvoir le tourisme et servir d'outil de valorisation de l'image du Japon soutenue par l'État [74]. Du point de vue du design graphique, sa qualité est remarquable : elle incarne pleinement les principes de la Nouvelle Typographie héritée de Jan Tschichold, en présentant un Japon stylisé à travers une esthétique internationaliste [75]. À Paris, les graphistes Cassandre et Jean Carlu (1900–1997), après avoir reçu le premier numéro de *NIPPON*, expriment leur admiration, estimant que « le Japon a enfin atteint un niveau de sens du design et de graphisme comparable à celui du monde⁴⁸. »

77

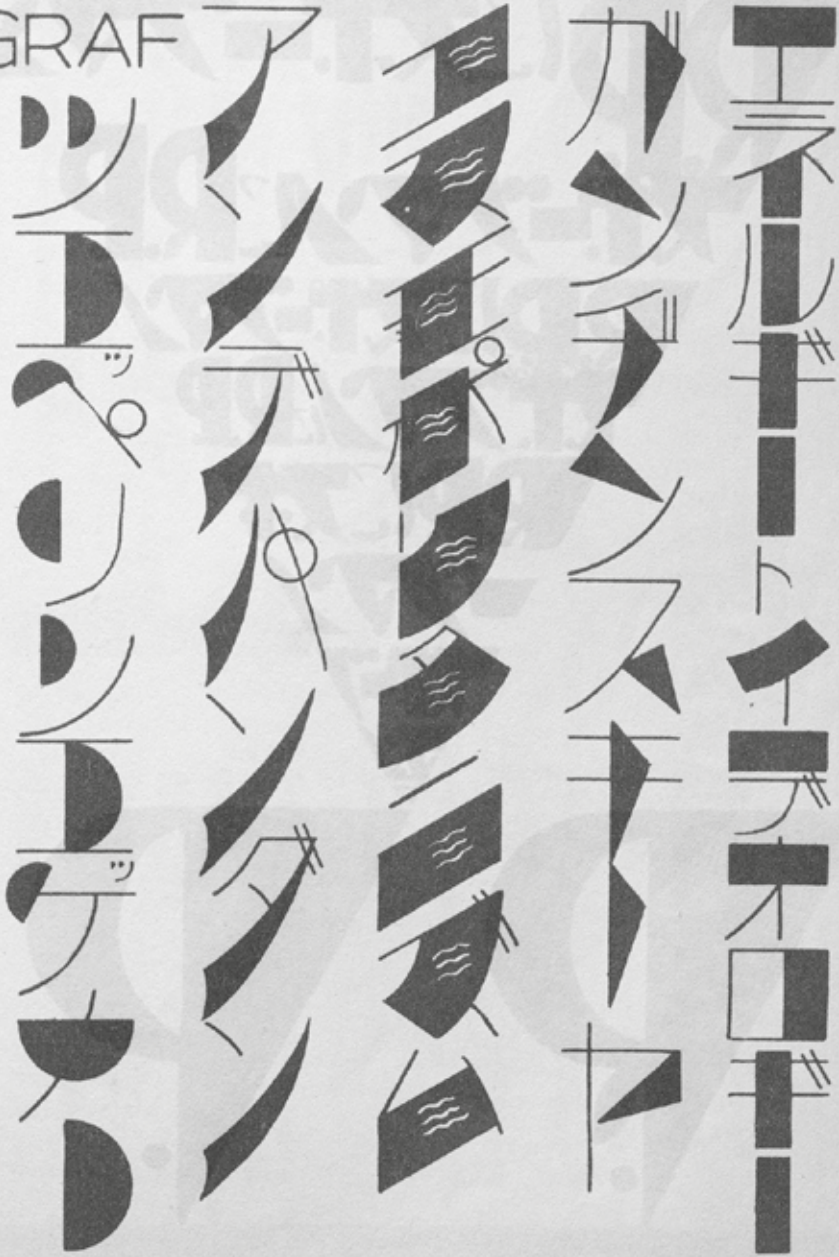


タイボスを構成する12のエレメント

[71] « Les 12 éléments qui composent les caractères », dessiné par Hara Hiromu, image reproduite dans *Transition of Modern Typography in Japan 1925–1995*, Tokyo, 1999.



GRAF



案一良月岩

例範作創案圖作創家作各

[72] The Complete Commercial Artist
 商業美術全集, vol. 15 案文字, 1929. (現代)

NIPPON

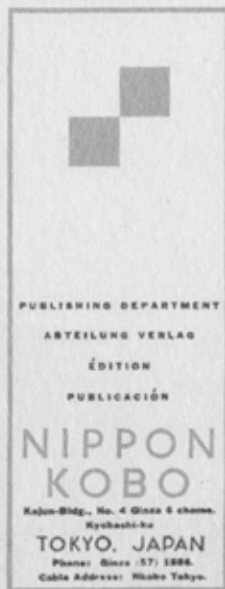
A QUARTERLY ILLUSTRATED REVIEW
ILLUSTRIERTE VIERTELJAHRSSCHRIFT
REVUE TRIMESTRIELLE ILLUSTRÉE
REVISTA TRIMESTRAL ILUSTRADA

■ Represents quarterly actual life and events in modern Japan. 日本文化紹介歐文豪華雜誌・年四回刊行

■ Gibt in vierteljährlicher Folge ein getreues Spiegelbild vom Leben und Schaffen des heutigen Japan.

■ Trimestriellement, présentera le Japon d'une façon exacte en ce qui concerne son genre de vie, ainsi que sa puissance créatrice.

■ Monstrará trimestralmente, de un modo genuino y exacto, la vida, fuerzas creadoras y desarrollo de Japón.



NIPPON



[74] Couverture de NIPPON, n° 1, 1934, Tokyo, Nippon-Kobo. Conservé à M+ Library Special Collection, Hong Kong.



De haut en bas
 [76] Couverture de NIPPON, n° 19: *The Design of Wartime Life: New Utensils for the Home*, 1943, Tokyo, Nippon-Kobo. Conservé à M+ Library Special Collection, Hong Kong.

[77] Couverture de NIPPON, n° 19: *Manchoukuo*, 1939, Tokyo, Nippon-Kobo. Conservé à M+ Library Special Collection, Hong Kong.

[75] Page intérieure de *Nippon Magazine Collection*, vol.1, rééd., 2024, Tokyo, publié par Kokushokankokai. Reproduction des n°1 à n°14 de la revue NIPPON par Nippon-Kobo.



Cependant, avec la montée du militarisme dans les années 1930 et l'intensification des conflits, le Japon – qui a déjà colonisé la péninsule coréenne et le nord-est de la Chine – bascule dans une économie de guerre. Les expérimentations libres de l'avant-garde sont progressivement supplantées par les exigences de la propagande d'État, conduisant soit à leur disparition, soit à leur marginalisation. La revue *NIPPON* devient alors un instrument de propagande fasciste, diffusant une image idéalisée de la puissance japonaise et embellissant les conditions de vie dans les territoires colonisés, tout en légitimant la guerre [76]. En 1939, son 19^e numéro est consacré à la glorification du régime colonial du Mandchoukouo [77]. Dans les graphismes de cette période en Mandchoukouo, on observe une mise en page trilingue (chinois, japonais, anglais) parfaitement alignée sur la Nouvelle Typographie [78], masquant subtilement la réalité de l'occupation et mettre en scène une image de modernité et de prospérité sous domination japonaise. Durant la guerre, le siège de Nippon-Kobo est transféré à Shanghai, alors sous occupation, où l'agence s'implique activement dans la propagande militaire. Après la guerre, la revue est rapidement dissoute, devenue inutile. Cette publication, pourtant l'une des plus avancées et abouties en matière de Nouvelle Typographie au Japon, illustre le fait que de nombreux acteurs de l'avant-garde des années 1920, à l'instar de certains partisans allemands de cette esthétique, n'ont pas résisté au fascisme, contribuant à transformer la Nouvelle Typographie en instrument idéologique au service de la propagande.

Lorsqu'un mouvement esthétique est transplanté dans un contexte culturel radicalement différent, il acquiert des

dimensions nouvelles tout en conservant certains points communs. En Europe, le Dadaïsme émerge d'une remise en question profonde de la civilisation moderne fondée sur la rationalité et le progrès, remise en cause accentuée par les destructions de la Première Guerre mondiale. En revanche, dans le Japon des années 1920, bien que l'industrialisation et la modernisation soient en marche, la bourgeoisie et le capitalisme sont encore en pleine formation. Ainsi, le système que l'avant-garde européenne s'attache à déconstruire représente, pour le Japon, une réalité encore inédite. D'une part, comme la Première Guerre mondiale pour l'Europe, le séisme du Kantō stimule l'essor de l'avant-garde japonaise; d'autre part, les cibles mêmes de la critique européenne ne sont pas encore constituées dans les sociétés d'Asie de l'Est. Pour les avant-gardistes japonais, cette critique à l'européenne manque donc de fondement réel⁴⁹. Depuis l'introduction de ces concepts occidentaux, écrivains et artistes japonais s'efforcent de les comprendre. Lorsque les objets à détruire restent flous, la forme devient souvent le premier objet d'imitation.

Dans le processus d'appropriation et de transposition des formes issues de l'alphabet latin, l'usage d'un langage graphique moderne pour interpréter les caractères chinois permet à ces *Zuan moji* (図案文字, lettrage artistique) de se libérer des imitations historiques et de gagner une nouvelle vitalité à l'échelle mondiale. Le Japon du début du xx^e siècle devient ainsi le théâtre d'un affrontement entre forces émergentes et héritages traditionnels, produisant dans le design typographique une tension entre passé, présent et futur, et offrant de nombreuses inspirations pour les autres régions d'Asie de l'Est.

48 Tanaka, Ikko; Matsuoka, Seigo et Asaba, Katsumi. *Transition of Modern Typography in Japan 1925-95* / 日本のタイポグラフィックデザイン 1925-95. Tokyo: TransArt, 1999, p. 18.

49 Ellis, Toshiko, *The Japanese Avant-Garde of the 1920s: The Poetic Struggle with the Dilemma of the Modern*, Poetics Today, vol. 20, n° 4, 1999, p. 728.

MANCHOUKUO



GROWING MANCHOUKUO



MELTING-POT OF LANGUAGES

Language is the key to the promotion of Manchoukuo's progress. The melting-pot of languages is the symbol of all nations and equally important in Manchoukuo. It is the key to the future of the nation. It is the key to the future of the nation. It is the key to the future of the nation.

- 1. Language is the key to the future of the nation.
- 2. Language is the key to the future of the nation.
- 3. Language is the key to the future of the nation.

北京官話講
の漢語で
「再見」

北京官話講の漢語で「再見」



FOOD FOR ALL TASTES

Food is the most important of all things. It is the key to the future of the nation. It is the key to the future of the nation. It is the key to the future of the nation.



美味しい満洲に
増える日本料理店

美味しい満洲に増える日本料理店



Cup of Friendship - The drinking tea a Japanese girl and her visiting Manchoukuo friend.

[78] Pages intérieures de *Manchoukuo* (満洲国), publié le 30 juin 1940, Tokyo, Asahi Shimbunsha, sous la supervision du Bureau de l'information du Conseil d'État du Mandchoukouo. Collection Ishida Memorial Library, n°277 (numérisé en 2007).

III.IV L'avant-garde chinoise

Au début du xx^e siècle, la Chine n'a pas connu, comme le Japon, la formation de mouvements organisés de dadaïsme ou d'avant-garde inspirés de l'Europe. Contrairement au Japon de l'ère Meiji, où le *Bunmei-kaika* a été pilotée par l'État et mise en œuvre de manière systématique, la Chine, depuis le milieu et la fin du xix^e siècle, a traversé un processus historique marqué par l'alternance et la confrontation entre forces conservatrices et réformatrices. C'est dans ce contexte qu'émergent, à travers le canal des étudiants revenus de l'étranger, des mouvements d'inspiration éclairée tels que le Mouvement de la Nouvelle Culture (新文化運動) et le Mouvement du 4 Mai (五四運動), centrés sur la « rationalité », la « science » et la « démocratie », qui commencent progressivement à influencer la classe intellectuelle et le système éducatif chinois. Si le Mouvement du 4 Mai constitue le point de départ de l'histoire moderne de la Chine, et le Mouvement de la Nouvelle Culture le début de la littérature moderne chinoise, le design typographique et le graphisme moderne émergent également durant cette période, en lien direct avec ces mouvements. L'avant-garde chinoise de l'époque est donc étroitement associée à l'éclairage intellectuel et à l'urgence de sauver la nation. Alors que le dadaïsme européen naît de l'absolue désespérance face aux massacres de la Première Guerre mondiale et se présente comme un nihilisme radical et une négation de la civilisation, le contexte chinois du début du xx^e siècle est totalement différent : il va de la destruction à la construction. L'élite culturelle chinoise, tout en prônant la destruction de l'ordre ancien, avait pour but ultime l'édification d'une « culture nouvelle ». Le nihilisme radical de type dada, qui implique de nier même l'art lui-même, aurait été considéré comme un luxe inutile dans une Chine pressée par l'urgence de sauver la nation. Ainsi, les

artistes chinois, en s'inspirant de l'Occident, effectuaient une sélection pragmatique : ils privilégiaient l'apprentissage de formes visuelles et de styles, par exemple, expressionnisme puissant ou esthétique moderne d'inspiration impressionniste, plutôt que l'esprit dada. Les actions conceptuelles comme celles de Duchamp, qui exposait un urinoir dans une exposition d'art, auraient été vues comme des farces dépourvues de sens en Chine à cette époque, plutôt que comme une révolution artistique.

Ainsi, dans les années 1920–1930, autour de Shanghai, un phénomène particulier émerge : de nombreux écrivains et intellectuels, non professionnels de l'art et du design, s'engagent dans la conception graphique des caractères chinois. Par exemple, le grand écrivain chinois gauchiste Lu Xun (魯迅, 1881–1936), associé au The Modern Woodcut Movement (左翼木刻運動), représente peut-être le mouvement le plus socialement avant-gardiste de Chine. Dans les années 1930, ce mouvement qu'ils développent proclame que l'artiste ne doit plus servir les puissants, mais descendre dans la rue [79]. Lu Xun introduit l'expressionnisme allemand, avec des figures comme Käthe Kollwitz (1867–1945), caractérisé par des coups de couteau désordonnés, pleins de puissance et de douleur, créant un style visuel immédiatement percutant. Ce style s'associe rapidement à la résistance à l'invasion et aux luttes de classe, générant un langage visuel local rugueux et expressif. Lu Xun n'est pas seulement l'un des meilleurs écrivains de son époque, mais il occupe également une place majeure dans l'histoire du design graphique chinois. Il sollicite des graphistes de la nouvelle typographie comme Chen Zhifo (陳之佛, 1896–1962), Tao Yuanqing (陶元慶, 1893–1929), et Qian Juntao (錢君匋, 1907–1998) pour concevoir des couvertures, et réalise lui-même des créations graphiques afin de rompre avec les traditions esthétiques anciennes [80].

Si l'on cherche les organisations artistiques du début du xx^e siècle les plus conformes à la définition d'avant-garde, on trouve le *Storm & Stress Society* (決瀾社),



時間：廿五年七月五日至十日

現代版畫會出版

[79] Couverture de *Woodcut World*, vol. 4, 1936, Tang Yingwei, numéro spécial pour l'Exposition nationale itinérante de gravure sur bois, publié par Modern Woodcut Society, Guangzhou.



[80] Couverture de 藝文研究 (Études sur la littérature et l'art) conçue par Lu Xun, 1930.



[81] *La Jeunesse* (青年雜誌), vol.1, n°1, 1915, revue fondée par Chen Duxiu, prédécesseur de *La Jeunesse* (新青年), publiée dans le contexte du mouvement de la Nouvelle Culture.

[82] Couverture de *Tu'an* (圖案, Motifs décoratifs) par Chen Zhifo, premier volume, 1929.



fondée en 1932 à Shanghai. Celle-ci introduit le en réaction à la peinture académique et au réa-
fauvisme et le cubisme venus de Paris et tente lisme stéréotypé. Leur manifeste est extrême-
d'instaurer en Chine une « pureté artistique », ment radical :

« Nous haïssons toutes les formes anciennes, toutes les couleurs
anciennes... Nous voulons créer, avec une passion furieuse et une raison
de fer, un monde où couleurs, lignes et formes s'entrelacent.⁵⁰ »

Dans certaines œuvres et esquisses pré- de la République de Chine, les expérimentations
coces du *Storm & Stress Society*, on retrouve des intellectuels et artistes ne concernent pas
des techniques similaires au collage dadaïste seulement l'esthétique, mais reflètent égale-
et une déconstruction de la civilisation méca- ment leurs intentions culturelles et leur posi-
nique. Dans l'atmosphère instable et complexe tion politique.

50 Li Chao, *Complementary Modernisms
in China and the United States: Art
as Life/Art as Idea*, Punctum Books,
2020, p. 242.

III.V Chine : entre modernité et politique visuelle de résistance

En matière de design typographique, bien que la Chine ait modernisé ses techniques d'impression plus tôt que le Japon, l'émergence d'un design moderne pour les caractères chinois s'est toutefois produite plus tardivement. Ce n'est que lorsque les « graphistes » japonais, en imitant les formes européennes et en adoptant des styles Art nouveau ou Art déco, avaient déjà diffusé leur design graphique moderne dans la communication et le commerce grand public que ce type de caractères modernes est arrivé en Chine. Ces caractères pour titres sont généralement appelés *Meishuzi* (美術字, caractères artistiques).

L'origine des *Meishuzi* en Chine est difficile à situer précisément, car elle ne résulte ni d'un auteur unique, ni d'une œuvre inaugurale représentative, mais d'un processus progressif. Si l'on devait identifier un point de départ, on pourrait citer les caractères en titres bilingues chinois-français de la revue *La Jeunesse* (新青年) [81], fondée en 1915 par Chen Duxiu (陳獨秀, 1879–1942), de retour de France, qui présentent déjà des traces d'Art déco mêlées à un style proche

du *lishu* (隸書). Mais, en réalité, dès la fin de la dynastie Qing, dans les publications de la Shanghai *Commercial Press* et d'autres supports, on peut observer l'usage de caractères décoratifs, ce qui indique que leur apparition est encore antérieure.

Cette « ambiguïté de l'origine » résulte principalement de la combinaison de plusieurs facteurs. Premièrement, comme mentionné dans la première partie du chapitre 2, à la fin du XIX^e siècle, la Chine a reçu, via les missionnaires occidentaux et le port commerçant de Shanghai, les techniques de lithographie, de caractères en plomb et de galvanoplastie, ce qui a fortement favorisé la liberté de l'impression et de la composition typographique. Cette révolution technique constitue la condition préalable à la prospérité des caractères artistiques. Deuxièmement, comme évoqué précédemment, le Japon, après la restauration Meiji, a systématiquement intégré les concepts de design occidentaux : les *Zuan moji* ont mûri durant l'ère Taishō et, via les échanges culturels et commerciaux sino-japonais, ont influencé directement la Chine, constituant une source d'inspiration immédiate. Troisièmement, la Chine disposait déjà d'une tradition profondément enracinée de création typographique, incluant calligraphie, gravure de sceaux, impression en xylographie et caractères décoratifs

populaires, constituant un ensemble esthétique propre, distinct du style japonais.

C'est dans l'entrelacement de ces trois forces : influence occidentale, traduction japonaise et tradition locale, que les *Meishuzi* se sont progressivement formés. Ainsi, ils ne sont ni une simple importation étrangère, ni la continuation directe de l'écriture traditionnelle, mais un langage visuel hybride en cours de constitution. Les premières créations reproduisaient certains styles japonais, mais ils furent rapidement adaptés ou rejetés lorsqu'ils ne correspondaient pas à l'esthétique chinoise des caractères. Parallèlement, la conscience structurelle héritée de la calligraphie, notamment du style *kaishu*, s'est progressivement intégrée, permettant une localisation des caractères. Par ailleurs, l'appellation même de 美術字 *Meishuzi* témoigne d'une certaine instabilité conceptuelle. La conception du design qu'elle véhicule tire ses racines du 图案文字 *Zuan moji* (lettrage artistique) japonais ; le terme 图案 *Zuan* (dessin/motif) étant lui-même une néologie créée au Japon au XIX^e siècle pour traduire le concept occidental de « design », avant d'être importé en Chine⁵¹.

Entre 1910 et 1960, le *Meishuzi* a traversé en Chine une phase allant de l'éclosion à la pleine maturité. Cette période englobe

la « décennie dorée » du développement économique de la République de Chine (1927–1937), la guerre de résistance contre le Japon, la guerre de libération, ainsi que les débuts de la République populaire de Chine. Ainsi, une relation dialectique et dynamique s'est instaurée entre les mutations socio-politiques de l'État et l'évolution du design typographique. Au début de la République de Chine (années 1910), Chen Zhifo et une génération précoce de spécialistes des motifs et d'éducateurs ont entrepris, à travers leurs recherches, leur érudition et leur pratique, les premières explorations du design et de l'enseignement oriental. Dans un contexte où l'économie était fortement impactée par les produits industriels occidentaux, le design émergent, né des besoins du développement industriel naissant du pays, revêtait un sens similaire à celui du mouvement Arts & Crafts après la révolution industrielle en Grande-Bretagne. Il fut le premier érudit chinois à étudier le motif et le design Art nouveau. En 1917, il rédigea le premier manuel de motifs en Chine, *Cours sur les motifs* (图案讲义). Sa pratique et sa recherche en « science du motif » précédaient ses séjours au Japon, ainsi que ses observations sur les Arts & Crafts et sa réflexion critique sur le contexte national. Il expliquait :

« L'esthétisation de la vie, l'économie de la vie, le développement des arts industriels exigent fortement l'usage du motif. Par conséquent, l'enseignement des motifs peut aujourd'hui être considéré comme un enseignement de la vie. »

Il a analysé et organisé les motifs chinois anciens et les décors d'objets historiques, prenant pour référence ces formes traditionnelles pour les redessiner selon une approche moderne de la théorie de l'ornement [82]. Par la publication de manuels pratiques, ce pionnier du design et éducateur chinois a établi une méthodologie de design concrète, largement applicable dans

le commerce. Entre 1926 et 1928, il a conçu à plusieurs reprises les couvertures du *The Eastern Miscellany* pour la *Commercial Press*. On peut observer un contraste frappant entre le dernier numéro de 1925 [83–1] et le premier numéro de 1926 [83–2], lorsque Chen Zhifo en prit la direction artistique. Il a combiné de manière organique des lignes végétales de type Art nouveau

51 Zhou Bo, *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919–1955*, Beijing : Citic press edition, 2017, p. 7.



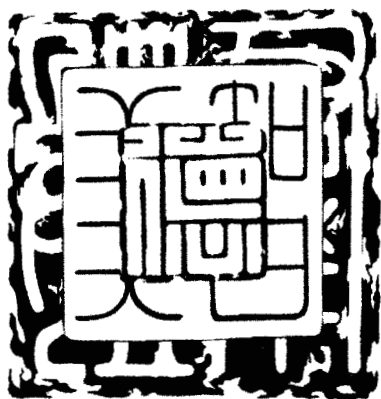
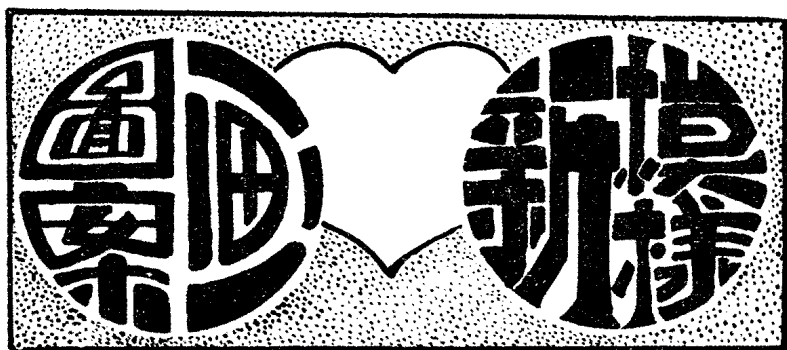
[83-1] *The Eastern Miscellany*, vol. 22, n° 24, 1925.



[83-2] Couverture de *The Eastern Miscellany*, vol. 21, n° 7, Conçu par Chen Zhifo, 1926.



[84] Couverture de *The Eastern Miscellany*, vol. 25, n° 7, Conçu par Chen Zhifo, 1928.



[86] *Zhongxi tu'an huofa* (中西圖案畫法), 1933, Sun Weimin (孫蔚民), Shanghai, Dazhong shūjú (大眾書局).

[85] *Zhongxi tu'an huofa* (中西圖案畫法), 1933, Sun Weimin (孫蔚民), Shanghai, Dazhong shūjú (大眾書局).

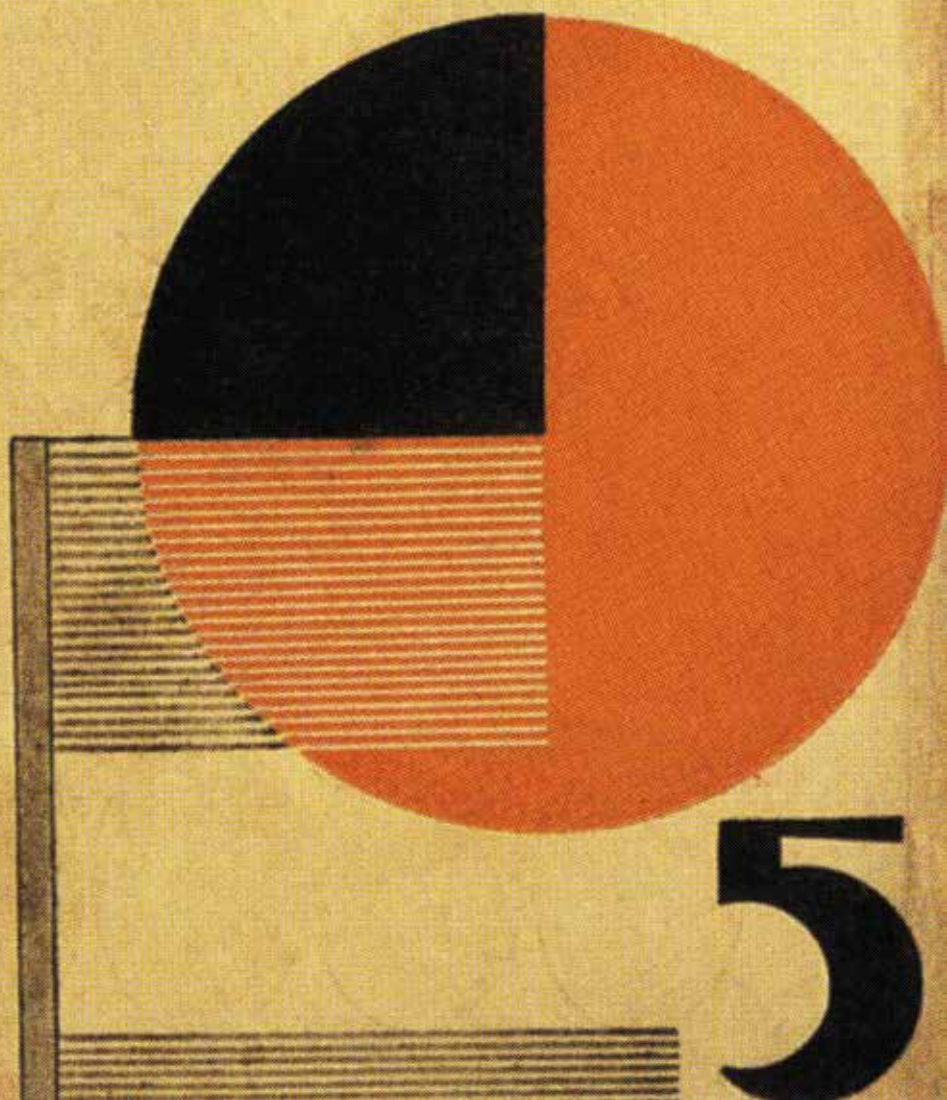
[87] *Yingyong móyàng jí*, vol. 5: *Wénzi* (應用模樣集·第五集·文字), 1936, Wang Zijun (王子均), Shanghai, Xingxiàng yìshù shè (形象藝術社).

校學授函明開

市臨上
立文

部樂俱員社

季刊
第五號



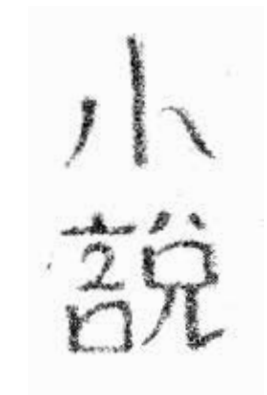
[88] Couverture de *Members' Club Quarterly*, Shanghai Private Kainning Correspondence School, conçue par Qian Juntao, vers 1930.



[91] Couverture de *Jinxingqu Xuan* (1929), conçue par Qian Juntao.



[90] *Zhongxi meisu zipu* (中西美術字譜), 1919, Hong Fangzhu (洪方竹), Shanghai, Xingxiang yishu she (形象藝術社).



[89] *Xin shidai tu'an wenzi ji* (新時代圖案文字集), 1932, Qian Juntao (錢君匋), Shanghai, Xin shidai shuju (新時代書局).

avec des motifs de gravure traditionnelle chinoise (篆刻), créant une nouvelle forme visuelle géométrique [84]. Cette posture où il conserve la substance chinoise tout en empruntant les techniques occidentales modernes traduit une volonté de préserver la tradition nationale tout en tirant parti des technologies modernes occidentales, rejetant ainsi l'occidentalisation totale. Cette posture était alors très répandue parmi les designers. Sur le plan esthétique, elle se manifestait soit par la décoration des caractères eux-mêmes, soit par l'intégration des caractères dans des décors de fond. Dans les années 1930, les designers chinois ont commencé à intégrer consciemment des motifs locaux et des ressources de gravure, créant un style de caractères décoratifs à caractère national. Par exemple, en incorporant l'art de la gravure dans de nouveaux designs typographiques : dans la gravure et les motifs de soie, les formes carrées et rondes constituaient les structures de base adaptées aux caractères, et la combinaison de cette tradition millénaire avec des formes géométriques modernes a produit un design de caractères chinois unique, distinct des styles européens ou japonais [85-87]. De nombreux designers chinois se sont inspirés du style petit sceau (小篆), un style de l'écriture ancienne utilisé exclusivement en gravure. Cette ré-interprétation du style petit sceau montre comment le design typographique moderne a insufflé une nouvelle vitalité à la culture ancienne.

À part Chen Zhifo, un autre graphiste reconnu largement comme un maître du modernisme ou maître moderniste chinois, Qian Juntao, a appris aussi le nouveau langage typographique via des designs japonais et l'a largement appliqué dans la publicité commerciale et la conception de livres et revues [88]. Si l'on compare les premiers caractères dessinés par Qian Juntao avec les typographies japonaises figurant dans les catalogues de la même époque, on constate que de nombreux procédés du design moderniste chinois

proviennent des lettrages artistiques nippons. Il avait notamment l'habitude de remplacer certains traits par des lettres latines ou des chiffres arabes pour construire des caractères chinois, conférant aux titres un style hybride sino-occidental moderne et un caractère culturel mixte [89], probablement influencé par son expérience professionnelle dans le Shanghai cosmopolite. Par exemple, des traits terminaux en forme de feuille de saule, ou dans le caractère « 月 » (la lune), les deux barres horizontales stylisées en chiffres arabes « 2 »⁵² [90]. Dans ces designs, des formes figuratives ont remplacé des traits spécifiques : par exemple, dans *Jinxingqu Xuan* (進行曲選, Sélection de marches), la partie supérieure du caractère 進 (avancement) est remplacée par la forme d'une petite trompette, et le caractère 曲 (chanson) incorpore la forme d'un cor [91]. Il ne fait aucun doute que designer graphique moderniste chinois a commencé son exploration à partir de l'étude des caractères décoratifs japonais, mais il a également développé son propre style, qui a rapidement évolué et pris de nouvelles directions. Par exemple, Certaines de ses créations sont typiques du style Art déco, comme *Weida de Lian'ai* (偉大的戀愛, Une grande amour, 1930) [92]. Ce design du titrage possède une atmosphère typiquement moderne de Shanghai à cette époque, que l'on peut encore observer sur les façades Art déco de la ville.

L'étude du Japon s'est également infiltrée dans les établissements scolaires. La première école nationale d'art moderne en Chine, l'École des Beaux-Arts de Pékin, a été fondée en 1918. Parmi les professeurs fondateurs du département des motifs, la plupart avaient étudié au Japon. À cette époque, le design typographique faisait partie du cours sur la science des motifs. La bibliothèque de la Central Academy of Fine Arts à Pékin conserve un petit fascicule intitulé *Xiandai Meishuzi* (現代美術字, Le lettrage artistique moderne) qui rassemble des caractères et motifs reproduits par les



[93] Pages intérieures de Caractères artistiques modernes (現代美術字), Song Songsheng, 1919, Pékin, Central Academy of Fine Arts, image reproduite dans Zhou Bo, *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919-1955*, 2017.



étudiants de l'École des Beaux-Arts de Pékin en 1919. On y observe que les caractères copiés par les élèves portent l'influence des caractères décoratifs japonais des périodes Meiji et Taishō [93]. Certains contenus proviennent directement du Japon, comme des poèmes japonais, auxquels s'ajoutent les hiragana et katakana⁵³. On peut constater que les designers ont d'abord dessiné des kana géométriques, puis les ont appliqués aux caractères chinois. Cela témoigne de l'influence de la culture du design japonais. Bien sûr, la découverte de ce fascicule montre également qu'au moment de sa création, l'École des Beaux-Arts de Pékin avait déjà intégré le design typographique à l'enseignement des motifs, favorisant la floraison des *Meishuzi* avant la Seconde Guerre mondiale.

Le développement des *Meishuzi* en Chine ne dépendait pas uniquement de l'influence japonaise. Une partie des designers qui sont allés étudier directement en Europe ont introduit en Chine les concepts modernes de design occidental. L'Art déco,

qui a émergé dans les années 1920, ainsi que le constructivisme en provenance de l'Union soviétique, se sont rapidement diffusés en Chine. Parmi ces influences, la police « Bifur », conçue par A. M. Cassandre en 1928, a eu un impact particulièrement significatif [94]. Ce caractère, distingué par une division géométrique et un fort contraste clair-obscur, a non seulement connu du succès au Japon, mais a aussi été rapidement assimilé par le design chinois et transposé aux sinogrammes. Dans le contexte urbain de Shanghai, « New York de l'Orient », ce style s'est intégré à la culture commerciale en plein essor, devenant un langage visuel maîtrisé par les designers des années 1930, comme en témoignent les pratiques de Fu Deyong (傅德雍) [95].

Cependant, dans ce processus de traduction interculturelle, le concept de design lui-même a subi un important décalage. Cassandre avait présenté « Bifur » dans la revue *Arts et métiers graphiques* (1929) que :

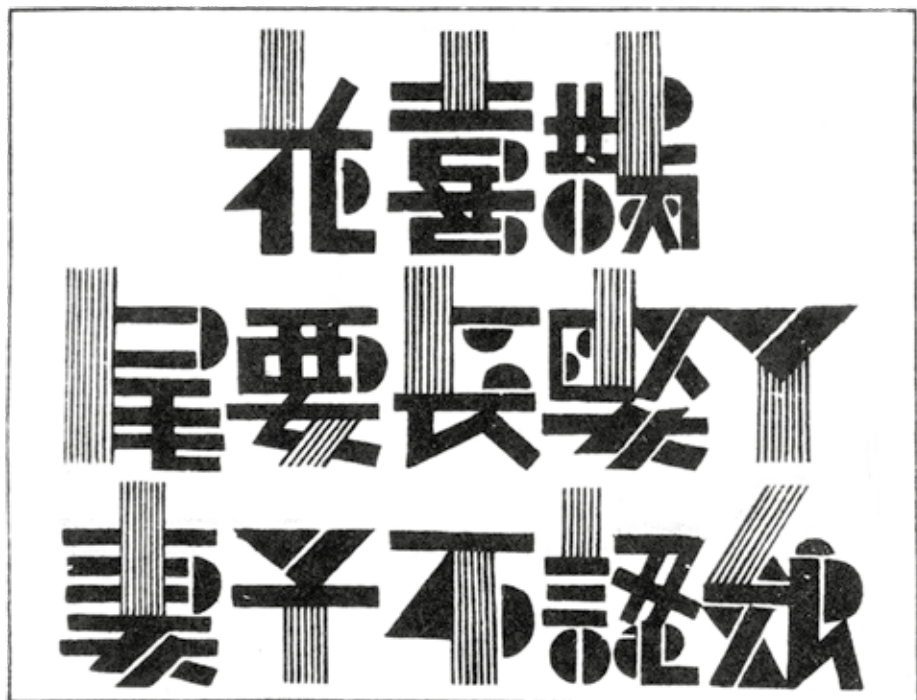
« Bifur n'est pas le produit d'une imagination fantaisiste. [...] Nous voulons dire que Bifur n'est pas un caractère DÉCORATIF. [...] Nous avons essayé de restituer à cette lettre tout ce qui était à elle, mais seulement à elle.⁵⁴ »

Cette approche, dotée d'une idéologie fonctionnaliste et moderniste, était difficilement transposable au système des caractères chinois : en raison de différences fondamentales dans la structure de l'écriture et la tradition historique, l'application directe de formes géométriques et d'effets d'ombre ne parvenait pas à « désornementaliser » le caractère, mais renforçait au contraire son aspect décoratif. Ainsi, dans l'usage concret en Chine et au Japon, ce type de police s'est progressivement détaché de son contexte fonctionnaliste originel pour devenir un simple signe stylistique visuel.

Particulièrement dans le contexte commercial avant la deuxième guerre mondiale, ce style apparaissait fréquemment dans des scènes de consommation

associées à l'« Occident », telles que les concerts de jazz, les publicités pour produits importés et les espaces de divertissement urbains [96]. Il acquérait alors une dimension symbolique : il ne représentait plus la révolution structurelle propre au langage avant-gardiste, mais se transformait en une idéalisation de la modernité occidentale, synonyme de mode et d'émancipation. Cette réappropriation désidéologisée a permis à un langage de design initialement critique sur le plan culturel de se reconfigurer pour correspondre à l'esprit moderne de Shanghai ou de Tokyo, devenant un marqueur visuel d'identité et de goût pour la nouvelle classe moyenne urbaine. Mais ce signe ne se limitait pas à la sphère de la consommation. Avec l'évolution du contexte politique, les *Meishuzi*, et notamment les

[94] Bifur, caractère de publicité
dessiné par A. M. Cassandre, Arts et
Métiers graphiques, n°9, 15 janvier, 1929.



花喜雀，尾要長，娶了妻子不認娘。
這種體，每字都有一條粗直筆，用多數的並行線填滿，更用半
圓形來代點代口，用三角形來代撇就成。

[95] Meishuzi xiefa (美術字寫法), 1936, Fu Deyong (傅德雍), Shanghai, 形象藝術社.



12



13



廣告設計 (1)
廣告設計 (2)
廣告設計 (3)
廣告設計 (4)

14



廣告設計 (5)

formes constructivistes, ont été réintégrés dans le système visuel socialiste et progressivement associés à l'idéologie communiste, leur conférant de nouvelles significations collectives et nationales. Autrement dit, la signification de ce langage de design a été continuellement réécrite et re-politisée selon les différentes périodes historiques.

53 *Ibid.*, p.9.

54 Extrait d'*Arts et métiers graphiques*, n° 9, du 15 janvier 1929, un article d'une page qui A. M. Cassandre est consacré : « Bifur, caractère de publicité dessiné par A. M. Cassandre »

III.VI Dans l'idéologie : imitation, hybridation et résistance

Dans les années 1930, les caractères mobiles japonais ont commencé à être rejetés sous l'influence de la guerre sino-japonaise et du colonialisme nippon. En raison du patriotisme et du nationalisme anti-japonais, le célèbre peintre et historien de l'esthétique Zheng Wuchang (鄭午昌) a fondé en 1932 la maison d'édition *Hanwen Zhengkai Yinshuju* (漢文正楷印書局), dans le but de briser le monopole des capitalistes étrangers sur les matrices d'impression et de reconstruire la légitimité culturelle à travers le style *kaishu*. En réalité, avant la création de la maison d'édition, dès 1929, le travail de calligraphie, de conception et de fonte des caractères mobiles « Hanwen Zhengkai »

(漢文正楷活字) avait déjà commencé, et il s'acheva la deuxième année suivant sa fondation [97]. Le design de cette police s'inspire de la police officiel de style *kaishu* pendant les dynasties Ming et Qing du xv^e au xix^e siècle (明清館閣體), mettant l'accent sur l'unité entre la rectitude des formes et l'utilité pour l'écriture. Le 19 février 1934, le président de la République de Chine, Chiang Kai-shek (蔣介石), prononce à Jiangxi le discours intitulé *Xin Shenghuo Yundong zhi Yaoyi* (新生活運動要義), annonçant le lancement du Mouvement de la Nouvelle Vie (新生活運動). Il s'agit d'un mouvement patriotique de type « Renaissance », combinant confucianisme et christianisme, visant à améliorer le niveau moral et culturel de la population. Ce mouvement a également touché le domaine du design graphique. Deux mois plus tard, le département de l'éducation de la province du Jiangxi émet une directive interdisant

99

« l'usage de caractères en relief ou en motifs yin-yang, ainsi que de caractères étrangers sur toutes couvertures de publications et titres de journaux. De plus, pour les textes concernant la Chine, l'usage des années du calendrier occidental est interdit afin de renforcer la conscience nationale. ⁵⁵ »

Profitant de cette directive de Chiang Kai-shek sur la normalisation des caractères de titrage, en 1935, Zheng Wuchang présente au président un document intitulé *Chengqing Jiangli Hanwen Zhengkai Huoziban* (呈請獎勵漢文正楷活字板,

Demande de récompense pour l'impression en caractères Hanwen Zhengkai), utilisant une approche opportuniste pour élever la question typographique au niveau culturel et politique national, espérant obtenir le soutien gouvernemental et la promotion à

55 Voir *Jiangsu jiaoyu xunkan* (江苏教育旬刊), vol. 9, n°7, 1934, p. 12.

grande échelle de son caractère « Hanwen Zhengkai ». Partant de la culture traditionnelle, Zheng Wuchang insiste sur le style *kaishu* en tant que forme légitime de l'écriture chinoise, longtemps la plus utilisée et vecteur important de l'identité culturelle chinoise. Il considère que, par contraste, la police « Songti » (style Ming) utilisée largement dans l'impression moderne est issue de simplifications artisanales, manquant de l'esthétique et de la vitalité de la calligraphie, entraînant une séparation entre « écriture manuscrite » et « impression »⁵⁶. Il souligne que ce problème s'est aggravé à l'époque moderne. Avec l'importation et la diffusion des caractères Ming japonais, l'industrie de l'impression chinoise devient progressivement dépendante des polices étrangères, affaiblissant la prédominance des traditions locales. Dans le contexte d'un nationalisme croissant, cette dépendance typographique est interprétée comme un signe de passivité et de perte culturelle.

Enfin, il élève le choix typographique au niveau idéologique, soulignant le lien entre « unité des caractères », esprit national et unité politique, et considère la promotion du *kaishu* imprimé comme un moyen essentiel de protéger la culture nationale et de résister aux influences étrangères. Le président Chiang Kai-shek, impressionné par la lettre ambitieuse de Zheng, finit par désigner le « Hanwen Zhengkai » comme police officielle pour les manuels scolaires du gouvernement national⁵⁷ [98]

Cette police est l'une des rares polices mobiles en style *kaishu*, la forme manuscrite traditionnelle des caractères chinois, existant depuis plus d'un millénaire avant le style Ming, utilisée par les grands calligraphes. Ce parti pris « anti-moderne », qui remet à l'honneur l'écriture traditionnelle, illustre parfaitement l'interaction entre typographie et politique à cette époque. D'une part, il s'appuie sur le style *kaishu* – un héritage ancré depuis

les dynasties Jin (266–420) et Tang (618–907) – pour conférer une légitimité culturelle classique au peuple Han. D'autre part, cette police, bien que produite par des technologies modernes, reflète l'essor d'une industrie nationale indépendante : elle contribue à l'unification idéologique du pays, évince l'influence des polices japonaises importées, et s'érige en véritable rempart culturel contre l'humiliation étrangère. Cette pratique consistant à produire du traditionnel avec la technologie moderne transforme les caractères d'un problème technique en outil idéologique et en symbole de renaissance culturelle, constituant une réponse réactionnaire à la modernité.

Pendant le Mouvement de la Nouvelle Vie, l'entrelacement entre caractères et idéologie est encore plus évident dans les *Meishuzi*. Durant la guerre de résistance, ces caractères, symboles des « puissances coloniales », se sont associés au fascisme japonais et ont commencé à être interdits par le gouvernement, conformément au sentiment anti-fasciste. L'évolution des formes décoratives des *Meishuzi* est ainsi devenue un indicateur de l'orientation politique des designers. Peut-être que la perception de Chiang Kai-shek concernant ces caractères décoratifs est liée à son séjour au Japon : entre 1908 et 1914, les *Zuan moji* venaient tout juste d'émerger et commençaient à être utilisés dans la publicité commerciale. Il est aussi possible que son goût pour la calligraphie et les études classiques l'ait rendu réticent à ces polices. Comme l'interdiction ne concernait que l'édition imprimée et les slogans, les polices décoratives restaient largement utilisées dans la publicité commerciale, les enseignes et les panneaux lumineux. Mais leur usage dans les publications imprimées a été fortement impacté. Par exemple, dans le cas du *The Eastern Miscellany* mentionné précédemment, le titre est immédiatement remplacé par le style petit sceau, sur fond

56 Zhou Bo, « 字体家園——漢文正楷與現代中文字體設計中的民族國家意識 » (Patrie typographique – écriture régulière chinoise et

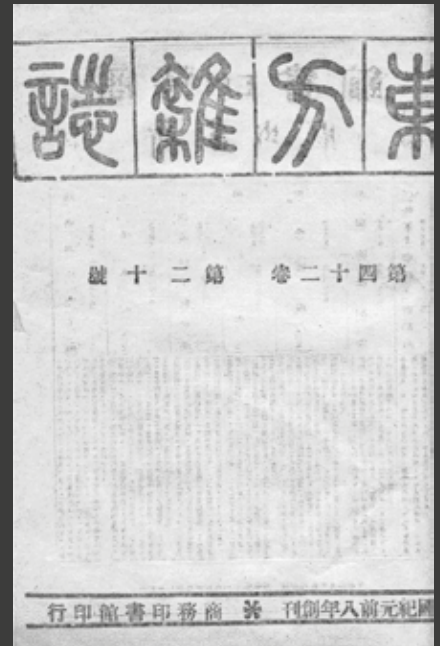
conscience de l'État-nation dans le design typographique chinois moderne), *Meishu yanjiu* (美 術研究), n° 1, 2013, pp. 16–27.

57 *Ibid.*

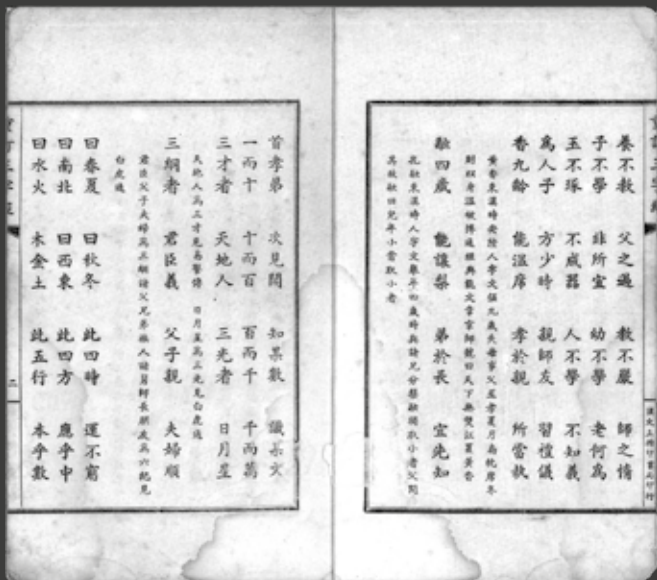
容寄富察實寶寸將專對小少尚尤就尺局
 居屋屬山州工左己市布帝師常平年并
 幸幼幾府度庶廣弊弗弟張強形往彼待律
 後徒得從復德心必志念忽怒怕思性怨怪
 恃恆恐恥恩息悅悉惡情惟想意愛憂憲應
 成我或戰所手才承抑抵招拜指振捐授接
 據收改政故教救敢敬數文斗料斤斯新方
 於施旅旋族既日旨明易昔時昨是智暫曰
 更曾書最會月望朝有期木未末本東果查
 條棄業極概樂權次欲款歐歟止正此死殆

漢文二號楷書足體字樣

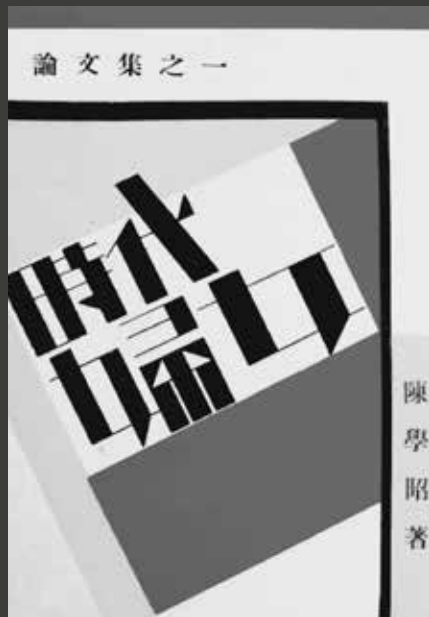
[97] Spécimen de «Hanwen Zhengkai» (漢文正楷), corps n° 2, années 1930.



[99] Couverture de *The Eastern Miscellany*, vol. 24, n° 12, 1946.



[98] *San Zi Jing* (三字經), édition révisée pour l'enseignement primaire. Imprimé avec la police «Hanwen Zhengkai». Publié par la Hanwen Zhengkai Yinshuju, 1933.



[100] Couverture de *Shidai Funnü* (時代婦女), conçue par Qian Juntao. Publiée en 1933.



[101] Couverture de *Shenshi Dianxunshe Chuangli Shizhounian Jinian Tekan* (申時電訊社創立十週年紀念特刊, 1936) et les autres couvertures, conçues par Qian Juntao. Publiées dans les années 1930.



de motifs nuageux traditionnels, donnant un fort sentiment de « culture chinoise ». Ce style dépassé perdura jusqu'en 1948, juste avant la prise de pouvoir par le Parti communiste [99].

En raison du fait que les *Meishuzi* étaient liés à la propagande politique, les controverses à leur sujet étaient nombreuses. L'écrivain de gauche Tian Han (田漢, 1898–1968) critique déjà, en 1938, les slogans en *Meishuzi*, déclarant :

« Les paysans ne reconnaissent même pas correctement les caractères ordinaires, alors ils comprennent encore moins les *Meishuzi*. Les artistes ont souvent ce défaut : pour se satisfaire eux-mêmes, ils oublient la mission politique objective. ⁵⁸ »

Ce phénomène semblait si répandu qu'à la fin de 1939, le Conseil exécutif ordonne à toutes les institutions scolaires et administratives que « dorénavant tous

les slogans devaient être imprimés en style *kaishu* afin d'assurer l'uniformité et de faciliter la propagande :

« [...] En réalité, cela (*Meishuzi*) donne des styles hétéroclites, difficiles à reconnaître, voire pouvant provoquer des malentendus. [...] Pour les textes verticaux, la lecture doit se faire de haut en bas ; pour les textes horizontaux, de droite à gauche. Il est interdit d'inverser, d'incliner ou d'écrire des formes dites artistiques ou des caractères fantaisistes. Tous les anciens slogans utilisant ces polices irrégulières doivent être corrigés et refaits pour assurer uniformité et efficacité de la propagande. ⁵⁹ »

Dans le domaine commercial, l'influence japonaise dans les *Meishuzi* de Qian Juntao, qu'on en parlé avant, s'est progressivement estompée à partir du milieu des années 1930. Il a peu à peu abandonné la tendance excessive à la décoration et aux détails minutieux des caractères décoratifs japonais ; les formes trop voyantes et extravagantes diminuent, et la structure des caractères n'est plus aussi lâche que dans les *Zuan moji* japonais, se rapprochant davantage de la structure stricte et compacte du style *kaishu* ou du style Ming. Ce changement est probablement lié à la compréhension par Qian Juntao de la structure calligraphique du style *kaishu* qui a exercé une influence subtile mais persistante sur ceux qui étudiaient la calligraphie à cette époque. Ses essais les plus précieux se trouvent dans ses créations

ultérieures, caractérisées par des traits nettement avant-gardistes et inspirés du constructivisme russe et de la Nouvelle Typographie. Par exemple, les couvertures de *Shidai Funü* (時代婦女, Femme moderne, 1933) [100] et *Shenshi Dianxunshu Chuangli Shizhounian Jinian Tekan* (申時電訊社創立十週年紀念特刊, Numéro spécial à l'occasion du dixième anniversaire de l'agence de presse Shen Shi, 1936) [101] qui sont conçues par Qian Juntao. Ces designs n'intègrent plus les éléments décoratifs complexes et bouclés des créations antérieures ; ils se recentrent sur la reconstruction des caractères eux-mêmes, adoptant des formes géométriques à la manière du Bauhaus : cercles parfaits, lignes droites, remplaçant les traits des caractères chinois, tandis que les éléments calligraphiques disparaissent complètement. Cette déconstruction et

58 Zhou Bo, *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919–1955*, Beijing : Citic press edition, 2017, p. 79.

59 *Ibid.*

reconstruction met en valeur la modernité et la beauté structurelle des caractères chinois, propulsant le design des polices chinoises modernes vers un nouveau sommet.

Bien que restreints par le gouvernement et fortement controversés, les *Meishuzi* continuaient à avoir un large public et des partisans. Pendant la guerre de résistance contre le Japon, les *Meishuzi* ont été utilisés par des graphistes comme outil pour exprimer le patriotisme et la lutte, apparaissant particulièrement dans la représentation de crises nationales et dans la propagande nationaliste, devenant ainsi un langage visuel doté d'un pouvoir mobilisateur. Par exemple, en 1943, Wang Shunian (王書年) a conçu et publié *Zhengqi Ge* (正氣歌) sous forme de *Meishuzi*, en attribuant à chaque passage du texte une police différente, en utilisant des caractères créatifs avec un contraste marqué entre traits fins et traits épais, des traits acérés comme des lames et des caractères gras majestueux, évoquant poignards et conflits, et en employant des formes géométriques pour stimuler le moral [102]. On peut y voir l'application des principes constructivistes de points, lignes et surfaces. Ce livre a été un grand succès dès sa publication en 1943, démontrant que l'encouragement patriotique ne nécessite pas nécessairement l'utilisation d'un art traditionnel national : l'expression moderniste apportée par l'avant-garde, par son pouvoir visuel universel, pouvait être efficace même dans un

système d'écriture totalement différent. De plus, de nombreux autres ouvrages en *Meishuzi* continuent à paraître dans tout le pays pendant la guerre surtout à Shanghai [103]. Ces œuvres étaient souvent rudimentaires sur le plan technique et d'impression, réalisées majoritairement par gravure sur bois et sur papier de mauvaise qualité, et ne pouvaient atteindre la finesse d'avant-guerre. Cependant, c'est précisément dans ces conditions limitées que le design typographique exprimait un sentiment d'époque plus direct et plus intense : tension, oppression, résistance et mobilisation. Et c'est aussi cette texture brute, sans artifice, qui lui confère une impression de sincérité et de force.

Parmi les ouvrages en *Meishuzi* publiés pendant la guerre de résistance, celui qui est théoriquement le plus caractéristique de son époque et le plus novateur est *Meishuzi Xin Yanjiu* (美術字新研究, Nouvelles recherches sur les *Meishuzi*, 1943) de Zhu Di (朱荻). Il écrit que la calligraphie antérieure, confinée dans une tour d'ivoire, relevait uniquement des lettrés. Elle devait s'affranchir de cette tradition savante pour devenir une expression claire et accessible au grand public ; ainsi, dans le contexte de la guerre, elle s'est transformée en un outil de propagande et de mobilisation, un rôle assumé par les *Meishuzi*⁶⁰ [104]. C'est ainsi que les *Meishuzi*, de par leur popularité et leur révolutionnarisme, deviennent la forme visuelle la plus adaptée aux besoins de l'époque :

« Nous sommes excités, nous sommes joyeux, nous pouvons voir, dans chaque carrefour de la ville, sur chaque mur élevé du village, des slogans en *Meishuzi* dotés de lignes puissantes, de structures sobres et dignes, imprégnés de vie, donnant aux passants un stimulus fort. Ces caractères contrastent fortement avec ceux des tours d'ivoire, jouant un rôle extrême et frappant. Nous croyons que cette calligraphie est nécessaire à notre époque, elle est née du combat et croît dans le combat.⁶¹ »

104

Après 1949, sous l'ère de Mao Zedong, n'est plus seulement la modernité occidentale, mais aussi toutes les formes visuelles de la période républicaine étiquetées « bourgeoises ». Les formes décoratives des *Meishuzi* avant la guerre sont considérées

歌氣正字術美

作手書王

版出社報日炬火



NO:23

輯江渡日回

NO:

輯江渡日回

上海
是
真的
古奧
的
家
樂園
的
樂園

夜上海

木蘭從軍

上海特寫

了工高
圖
圖

新海
圖
圖

«dégénérée et décadente». Mao critique les caractères déformés, et prône de les remplacer par des *Meishuzi* au style Ming «sains, clairs et simples»⁶² : la logique sous-jacente est que le goût esthétique simple des ouvriers et des paysans constitue la référence de la juste révolutionnaire. Ce discours assimile directement le choix des caractères à la position de classe, politisant totalement la question de la forme. Même le designer de *Meishuzi*, Fu Deyong, qu'on a mentionné avant, a vu son ouvrage *Xin Zhongguo Tu'an Zipu* (新中國圖案字譜, Recueil de caractères de la Nouvelle Chine, années 1950), qui compilait ses créations des années 1930, critiqué publiquement par la revue *Meishu* (美術, L'art) comme «courant dans la publicité capitaliste, ni nouveau ni beau»⁶³. Les symboles de modernité d'autrefois devenaient, dans le nouveau contexte politique, des vestiges historiques à éliminer – bien que la langue de design en pratique ne puisse jamais totalement se détacher de cet héritage nié.

La promulgation du *Hanzi Jianhua Fang'an* (汉字简化方案, Programme de simplification des caractères chinois, 1955) et la réforme simultanée de la disposition horizontale des journaux et revues dans la même année marquent la restructuration la plus complète du système typographique par le pouvoir de l'État, et le moment où l'intervention politique dans la forme du design a été la plus profonde. Les *Meishuzi* ont progressivement disparu avec la promotion et la généralisation des caractères simplifiés : la typographie simplifiée modifiait les méthodes d'écriture traditionnelles des caractères complexes, et avec le départ des designers de la génération précédente, le design des caractères a connu une rupture historique évidente. L'avènement de la vie numérique a encore accentué cette disparition. Aujourd'hui, il est devenu très difficile de trouver des *Meishuzi* dans l'espace public.

60 Zhu Di, *Meishuzi Xin Yanjiu* (美術字新研究, Nouvelles recherches sur les *Meishuzi*, 1943), p. 3.

61 *Ibid.*, p. 5

62 Mao Zedong, 反对党八股 (Contre le style stéréotypé du Parti), *Œuvres choisies de Mao Zedong* (毛泽东选集), vol. 3, Beijing, People's Literature Publishing House, 1953, p. 837.

63 Zhou Bo, *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919–1955*, Beijing: Citic press edition, 2017, p. 181.

Conclusion : entre les langues, entre les formes et entre la traduction

Si l'on revient à la question posée au début de ce travail : *la modernisation de la typographie est-asiatique équivaut-elle à une occidentalisation ?* ma position initiale était clairement négative. Toutefois, à mesure que la recherche s'est approfondie, notamment à travers la comparaison des trajectoires de conception typographique au Japon et en Chine, cette certitude s'est progressivement nuancée. L'exploration historique de la modernisation typographique révèle qu'au cours de la première moitié du ^{xx}e siècle, la « modernité » en Asie de l'Est s'inscrit avant tout dans un processus d'appropriation contrainte, étroitement lié à la construction de

l'image de l'État-nation moderne. Néanmoins, cette appropriation ne saurait être comprise comme un processus linéaire ou homogène ; elle relève plutôt d'un espace historique hétérogène, hybride et en constante transformation. C'est précisément dans ces conditions que se manifeste la spécificité de la modernité des caractères sinographiques en Asie de l'Est. Celle-ci se donne à voir à travers un médium profondément ancré dans la vie sociale : l'écriture, opérant à différentes échelles, depuis les dispositifs institutionnels et politiques jusqu'aux pratiques quotidiennes des individus.

IV.1

Comparer l'incomparabilité

Retracer cette histoire, c'est d'abord suivre un mouvement géographique. La typographie moderne arrive en Chine par les presses des missionnaires occidentaux à Shanghai, migre vers Tokyo grâce à William Gamble, s'affine dans le Japon de l'ère Meiji, puis revient vers la Chine sous une forme déjà transformée, portant avec elle non seulement des techniques nouvelles mais une esthétique recomposée et, avec elle, tout un vocabulaire conceptuel emprunté au japonais pour nommer des réalités politiques que le chinois n'avait pas encore nommées. Ce trajet circulaire entre Shanghai et Tokyo est la colonne vertébrale de ce récit. Il montre que la modernité typographique en Asie orientale n'est pas venue d'un seul endroit, et qu'elle ne s'est pas déposée passivement.

Gilles Deleuze formule avec une économie : « l'incomparable est incomparable ». Ce que Deleuze pointe, c'est que deux choses vraiment différentes ne peuvent pas être placées sur le même axe de mesure sans que quelque chose ne se perde dans l'opération. L'histoire de la Nouvelle Typographie en Europe et l'histoire des caractères décoratifs en Asie orientale appartiennent à des systèmes d'écriture, à des régimes visuels, à des contextes politiques si fondamentalement distincts que les mettre en regard sur une même échelle revient à effacer ce qui fait la singularité de chacune.

Dans les années 1920 et 1930, la typographie s'entrelace toujours avec la politique. Le graphisme et la typographie autour de Tokyo et Shanghai s'influencent et partagent un vocabulaire formel commun. L'Art nouveau, l'Art déco circulent d'un espace à l'autre avec une fluidité. Mais derrière cette ressemblance de surface, les logiques à l'œuvre sont

déjà différentes. En Europe, c'est l'idéologie qui engendre les formes : la Nouvelle Typographie, le Bauhaus et les mouvements d'avant-garde construisent une esthétique à partir d'une vision du monde. En Asie de l'Est, le mouvement est inverse : on commence par absorber les formes, et c'est à travers elles, progressivement, que se négocie une nouvelle conscience politique. Les années 1930 rendent cette divergence visible, et durant cette période, les designers des deux pays, la Chine et le Japon, réfléchissaient tous à la même question : comment conserver la culture locale pendant le processus de modernisation ? À cette époque, les lettrages artistiques d'Asie de l'Est n'étaient ni une imitation fidèle des occidentaux, ni une simple continuation traditionnelle. À développer sa propre idéologie politique, le Japon se tourne vers la typographie fonctionnaliste allemande. La Chine, confrontée à des problèmes d'une tout autre nature, cherche du côté du constructivisme soviétique les outils d'une typographie capable de parler à des millions de personnes.

IV. II

La fissure de la traduction

Walter Benjamin écrit, dans *La tâche du traducteur* (1923), que les langues ne communiquent pas entre elles directement. Ce qu'une langue dit ne peut pas être simplement transporté dans une autre langue sans transformation. La traduction n'est pas un passage transparent : elle est une recreation, une façon de faire résonner dans un nouveau système ce qui, dans l'original, résistait à être dit autrement. Et c'est précisément dans cet écart, dans cet espace que la traduction ouvre entre deux langues, que quelque chose de nouveau peut naître.

Cette idée prend une dimension particulièrement concrète quand on l'applique à la typographie. Les caractères chinois et japonais ne fonctionnent pas selon les mêmes logiques visuelles que les alphabets latins. Ils ne se découpent pas de la même façon dans l'espace de la page, ils ne se lisent pas avec les mêmes conventions, ils ne portent pas les mêmes mémoires graphiques. Quand les designers est-asiatiques du début du xx^e siècle ont commencé à intégrer les principes de la typographie moderniste occidentale, ils n'ont pas pu les appliquer directement. Il y avait un écart structurel, presque physique, entre les deux systèmes. Et c'est cet écart, précisément, qui a été productif. Ce n'est pas malgré l'impossibilité d'une traduction littérale que les lettrages décoratifs (*Meishuzi*, *Zuan moji*) ont émergé, c'est à cause d'elle. Les formes hybrides, les caractères qui mêlent la géométrie constructiviste et la structure du pinceau

calligraphique, les mises en page qui empruntent au photomontage européen tout en maintenant la verticalité de la lecture traditionnelle : tout cela naît dans l'interstice, dans l'espace que la traduction incomplète laisse ouvert. C'est ce que Homi Bhabha appelle le tiers-espace. Non pas un compromis entre deux cultures, non pas une synthèse harmonieuse, mais un espace de négociation permanente où les identités se construisent dans le mouvement même de leur rencontre. Ce tiers-espace ne préexiste pas à la rencontre : il en est le produit. Et ce qu'il produit n'appartient pleinement ni à l'un ni à l'autre des systèmes qui l'ont engendré.

Relire l'histoire de la modernité typographique est-asiatique au xx^e siècle depuis aujourd'hui, c'est se retrouver face à des questions qui n'ont pas vieilli. Dans un contexte de globalisation contemporaine, la question de savoir ce qu'une culture fait des formes qu'elle reçoit de l'extérieur reste toujours. Cette histoire n'est pas un cas parmi d'autres dans une histoire générale de la modernité graphique. Elle est un laboratoire où s'est jouée, avec une intensité particulière, la question de ce que signifie créer dans une langue visuelle qui n'est pas la sienne, ou plutôt : dans l'espace entre deux langues visuelles qui ne se traduisent pas tout à fait.

Ce que cette histoire nous laisse, ce n'est pas une réponse à la question du départ, mais quelque chose de plus utile peut-être : la conviction que dans les espaces de non-traduction, dans les zones de friction et d'écart, le design trouve parfois ses formes les plus vivantes. Résister à l'uniformisation globale ne demande pas nécessairement de se replier sur une identité figée, mais de continuer à habiter dans cette fissure inconfortable et inspirante de la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

Livres & articles


- Baur, Ruedi; Fasel, Sébastien; Felsing, Ulrike; Wu, Jie; Kilchör, Fabienne et Kong, Eva Lüdi. *Visual coexistence: information design and typography in the intercultural field*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2020.
- Berliner, Anna. *Japanische Reklame in der Tageszeitung*. Stuttgart: C. E. Poeschel Verlag, 1925.
- Crouwel, Wim et van Toorn, Jan. *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*. New York: The Monacelli Press, 2015.
- Ellis, Toshiko. « The Japanese Avant-Garde of the 1920s: The Poetic Struggle with the Dilemma of the Modern ». *Poetics Today*, 1999, vol. 20, n°4, pp. 723–741.
- Guégan, Victor. *Après la typographie: imprimerie industrielle et avant-gardes artistiques*, Montreuil (Seine-Saint-Denis): B42, 2025.
- Jubert, Roxane. *Graphisme, typographie: histoire*. Paris: Flammarion, 2005.
- Lemoine, Serge. *Art constructif*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1992.
- Li, Chao. *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*. s. l.: Punctum Books, 2020.
- Margolin, Victor. *World history of design*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Tanaka, Ikko; Matsuoka, Seigo et Asaba, Katsumi. *Transition of Modern Typography in Japan 1925–95 / 日本のタイポグラフィックデザイン 1925–95*. Tokyo: TransArt, 1999.
- Mullaney, Thomas S. *The Chinese Typewriter: A History*. Cambridge: The MIT Press, 2018.
- Tschichold, Jan. *La Nouvelle Typographie*. Genève: Éditions Entremonde, 2016.
- Weisenfeld, Gennifer S. *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905–1931*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Weisenfeld, Gennifer. *The Complete Commercial Artist: Making Modern Design in Japan, 1928–1930*. San Francisco: Letterform Archive, 2024.
- Zhou, Bo. *Chinese Type Modern: Rediscovery of Font Design Books and Chinese Modern Character Design 1919–1955*. Beijing: Citic press edition, 2017.
- Zhou, Bo. « 字体家——汉文正楷与现代中文字体设计中的民族国家意识 ». *美术研究*, 2013, n°1, pp. 16–27.

Sites web

- Cheng, Xunchang. *Evolution of Chinese Typeforms in the 19th and 20th Century*. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8kT0dGFpUg> (consulté le : 13/02/2026)
- Legrand, Marcellin. *Spécimen de caractères chinois gravés sur acier et fondus en types mobiles*. 1859. URL: <https://www.imprimerienationale-patrimoine.fr/ark:/55748/00156> (consulté le 10 février 2025).
- Luo, Jiayang (The Type). *掌控东方：晚清西人汉字排印的模数化系统设计*. 2016. URL: <https://www.thetype.com/2016/12/11232/> (consulté le : 02/03/2026)
- Iwai, Hisashi. *Rediscovering the Beauty of Kana*. 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_U-ZolhwCD4 (consulté le : 13/02/2026)
- Fu, Florence. *Japanese Typography, Lettering, and Commercial Art in the Early Twentieth Century*. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gKj2vdjp--l> (consulté le : 10/02/2026)
- MIT Visualizing Cultures. *Selling Shiseido*. 2009. URL: https://visualizing-cultures.mit.edu/shiseido_02.html (consulté le : 24/04/2026)
- Monoskop. *MAVO*. 2023. URL: <https://monoskop.org> (consulté le : 21/03/2026)
- Qiu, Yin et Wei, Ming. *Type design: connect future with Chinese characters*. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ImetLixyb2c> (consulté le : 13/02/2026)
- Wlassikoff, Michel. *Cassandra's "Bifur"*, 1928. 2024. URL: <https://productiontype.com/article/cassandra-bifur-1928> (consulté le : 12/03/2026)

Projets de recherche

- Baldinger, André. *直排与横排 = Horizontal / Vertical*. Projet de recherche (EnsadLab Type), École nationale supérieure des arts décoratifs, 2009.
- Baldinger, André. *汉字古籍版面与拉丁版面的比较研究 = Penser la mise en forme de l'écriture chinoise et questionner ses interrelations avec les caractères latins*. Projet de recherche (EnsadLab Type), École nationale supérieure des arts décoratifs, 2009.



Cet ouvrage est dédié à ma curiosité pour « la petite histoire », à la réflexion sur mon identité culturelle, et à ma passion pour la typographie.

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de mémoire, André Baldinger, pour son précieux accompagnement. Mes remerciements s'adressent également à Guia Berard et Pierre-Alexandre Fillaire pour la relecture du français, à Camille Pageard et Thomas Bizzarrie pour les références, à Guan Yuran pour le soutien théorique et philosophique, ainsi qu'à Mélan Rouillon pour son aide technique concernant le titre sur la tranche.

Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien indéfectible, ainsi qu'Alice Marion, Emile Boulzec, Li Changrun, Margerie Moussa, Maryline Verron, Mathias Quinton, Nicolas Voireau au pôle impression de l'EnsAD, Vincent Canel, Yang Yedan et Yu Congling pour leur aide et leur compagnie.

Sans eux, ce livre n'aurait pas été le même.



