

Design is assigned sign, playing air art with no caution but obedience, posing ordering systems as explanations and indulging the same self again anew while attending and singing in a strict construct. Art makes me nuts. 1987

I PROFESS :
GRAPHIC DESIGN MANIFESTO
2004



RULES
AMRA DEE
TMAE UGHT
TOHT

BROKEN
BE

École Estienne
DSAA Création Typographique
2007

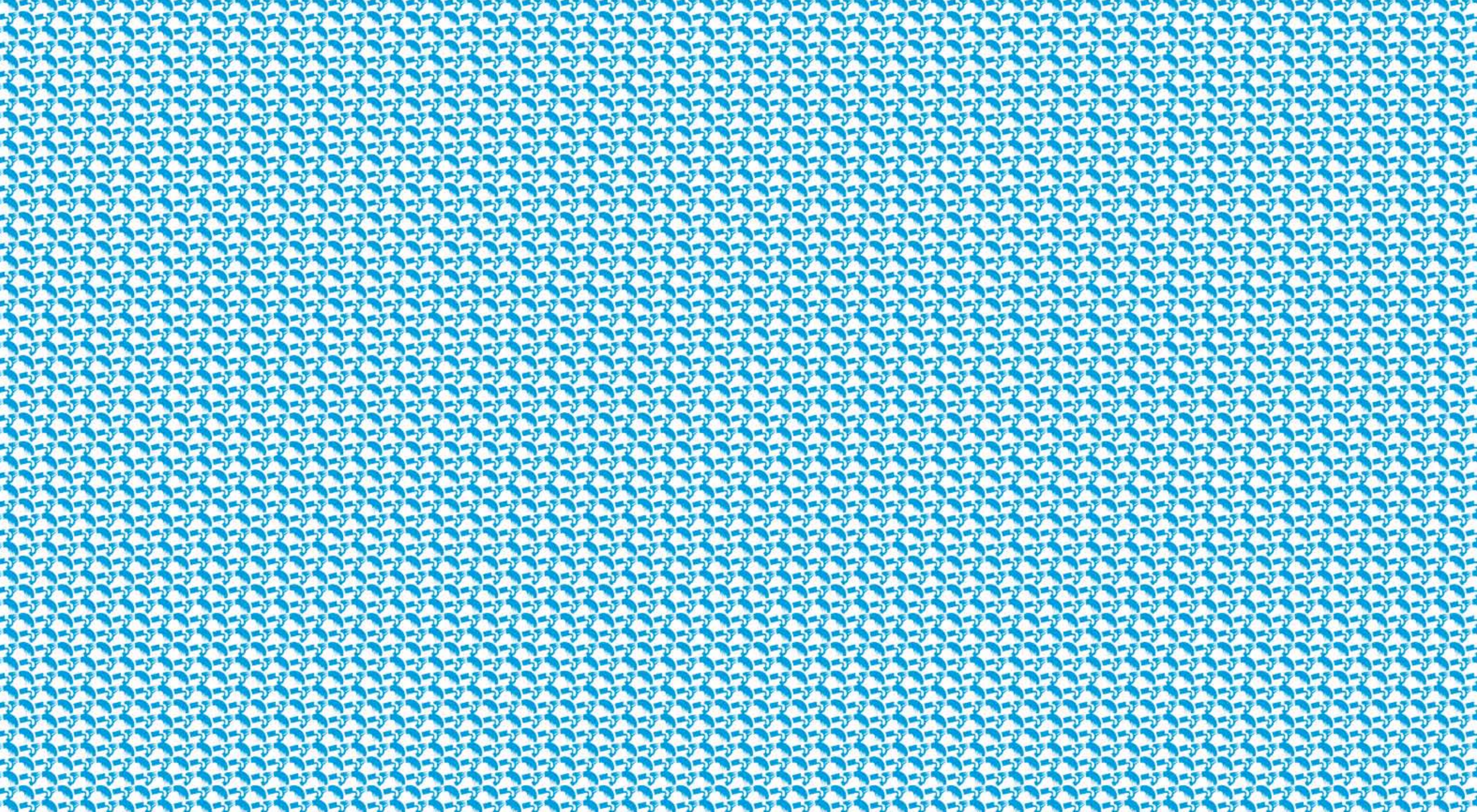
EDWARD FELLA
« I AM THE VERNACULAR »

CLAIRES AGOPIAN

Flyer pour une conférence d'Ed Fella, 2004

s assigned sign,
out obedience, p
ons and indulg
ending and singl
me nuts. 1987

construct.



Edward FELLA

« I am the vernacular »

Claire AGOPIAN

Mémoire de sémiologie de la typographie

Diplôme supérieur de création typographique

École Estienne - 2007

Introduction	10
ED FELLA - BIOGRAPHIE	13
Profession artiste	
Au tournant d'une vie	
L'étincelle Cranbrook	
Sous le soleil de Californie	
LETTERS ON AMERICA - APERÇU D'UN PROCESSUS CRÉATIF	19
Le vernaculaire américain	
L'acte de collection	
La digestion Fella	
CRÉATION - OU COMMENT « FAIRE TOUT FAUX »	25
Premiers travaux	
Projet de thèse	
Graphisme culturel	
<i>Detroit Focus Gallery</i>	
<i>Conférences</i>	
Typographies numériques	
<i>Fellaparts</i>	
<i>Outwest</i>	
Projets personnels	
<i>Carnets</i>	
<i>Collages</i>	
<i>Archives</i>	
Questionnement	
POSTÉRITÉ - QUELS HÉRITIERS ?	49
Transmettre par l'enseignement	
Influences	
<i>La typographie des années 1990</i>	
<i>Le « héros de la déconstruction »</i>	
Réactions critiques	
Conclusion	57
Bibliographie	60

Introduction

On entend souvent dire que nous vivons dans une époque post-moderne. Voilà un mot que l'on a usé jusqu'à la corde à tel point qu'il peut aujourd'hui désigner tout et n'importe quoi.

On parle par exemple de postmodernisme en graphisme et en typographie, mais cela serait une erreur de l'associer à un mouvement ou un style.

Puisque le postmodernisme semble se définir par « après le modernisme », il est nécessaire de se pencher sur ce style et cette idéologie. Le modernisme ne se rattache pas à une époque ou un lieu en particulier, mais regroupe un ensemble de figures et de mouvements : le design du Bauhaus, l'art et l'architecture De Stijl aux Pays-Bas, le Constructivisme russe, les designers et typographes Paul Rand, Massimo Vignelli, Eric Spiekermann... Pour les modernistes, la forme découle de la fonction de l'objet que l'on conçoit. Son langage visuel est formaliste, rationaliste et se veut applicable à toute forme de communication. De là découle le *corporate style*, adopté aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, grâce auquel les entreprises se dotent d'une image de marque « propre et efficace ». Le modernisme veut toucher à la perfection par une communication lisse et une réponse unique, et en cela se verra accusé d'être un système totalitaire.

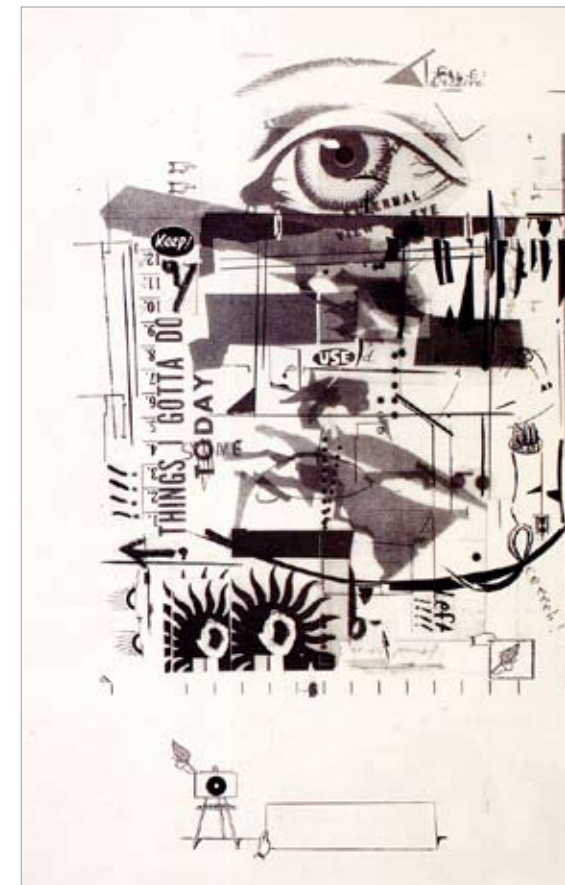
« Je suis pour une vitalité débraillée plutôt que pour une unité évidente »
Robert Venturi

La fin des années 1970 voit l'avènement de la contestation postmoderne qui veut réagir (et non pas rejeter) les formes établies du modernisme. Le phénomène est marqué par un va-et-vient intellectuel à l'origine de théories qui ne se contentent plus de puiser dans la philosophie, mais incluent aussi l'histoire, la sociologie, les sciences politiques et la théorie du design. Le postmodernisme ne trouve un écho dans le design graphique qu'au milieu des années 1980, mais il est à l'origine d'une façon complètement nouvelle d'approcher la création. Le designer prend conscience de l'importance de son rôle de « médiateur culturel » et refuse dorénavant de n'être qu'un vecteur transparent et passif de l'information. L'impulsion de l'anti-esthétique va ouvrir le champ des possibilités du design contribuer à rendre floues les frontières entre le moderne et le classique, le bon et le mauvais, le nouveau et l'ancien. Pour Jeffery Keedy *, « le postmodernisme n'est pas un style ; c'est une idée à propos de l'époque dans laquelle nous vivons, une époque pleine de complexités, de contradiction et de possibilités. C'est une vision difficile à porter, mais je pense toujours qu'elle est préférable aux limitations rassurantes du modernisme ».

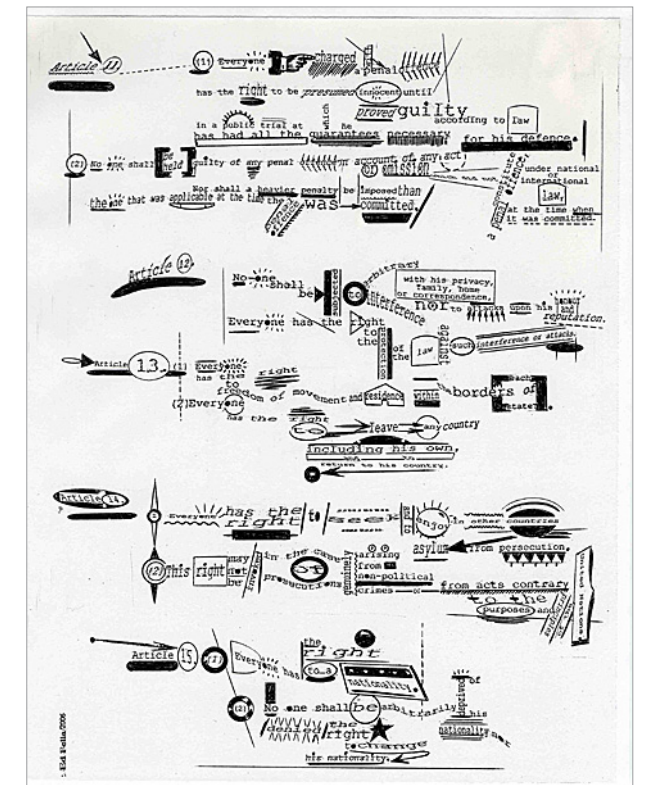
* « Graphic Design in the Postmodern Era » - Emigre n° 47

Edward Fella sera l'une des figures majeures de cette nouvelle génération de designers graphiques, bien qu'à cette époque, il ne puisse pas vraiment répondre au critère de jeunesse. Voici le parcours étonnant d'un homme toujours prêt à tout remettre en question, qu'il s'agisse de lui-même ou de principes établis. Voici l'histoire de celui qui a contribué à une révolution attribuée à l'avènement de la technologie numérique, grâce à la seule habileté de ses doigts. Voici comment Ed Fella a bouleversé la pratique de la typographie en puisant son inspiration dans le discours quotidien de la rue et plus généralement dans tout ce qui n'est pas considéré de bon ton par le design graphique tiré à quatre épingles. Voici comment ce talent très singulier a pu influencer notre vision du typographisme contemporain.

1- *Things I gotta do today, flyer*
2- *Bill of Rights, articles 11 à 15, Dazed and Confused Magazine, Londres, juillet 2006*



1



2

1

Ed Falls

Biography

Edward Fella naît en 1938 à Detroit, aux États-Unis, ville dans laquelle il grandira et travaillera de nombreuses années. Au cours des années 1950, il suit à la Cass Technical High School (son lycée) un excellent cursus d'art publicitaire. On y étudie le modernisme et en particulier les théories et idéaux véhiculés par le Bauhaus. Fella développe une grande dextérité, propre aux graphistes et illustrateurs formés avant l'avènement de la production numérique. Ses outils de travail familiers sont le « rapidographe », la pointe bille, les crayons de couleurs, ainsi que les trace-cercles, pistolets, équerres et lettres pochoirs qui lui permettent de construire ses lettres module par module.

Profession artiste publicitaire

Son diplôme en poche, il tente d'intégrer la Cooper Union de New York ou la Chouinard Art Institute de Los Angeles, où il aurait appris la peinture avec des professeurs tels qu'Edward Ruscha, mais il n'est pas accepté. Il cherche alors un emploi, et, dès l'âge de dix-neuf ans, Ed Fella est actif comme graphiste commercial. Il intègre dans les ateliers de Detroit, au service des grands constructeurs automobiles qui, au milieu du xx^e siècle, investissent beaucoup dans leur publicité. C'est un travail très lucratif, mais où la compétition règne. Il dessine des titres et sous-titres, encadrés, slogans pour des magazines et brochures en tous genres. Il crée aussi des illustrations très caustiques qui flirtent avec la caricature. Ed Fella revendique l'étrangeté de son travail comme « *un effort constant pour ne pas atteindre les limites de la virtuosité* » et donc ne pas se contenter de mimer n'importe quel style. Il développe une œuvre qui vise toujours juste, drôle et parfaitement exécutée, qui lui vaudra le surnom de *King of zing*. (Zing étant le sifflement de la balle d'un revolver). Son travail commercial est reconnu et récompensé à plusieurs

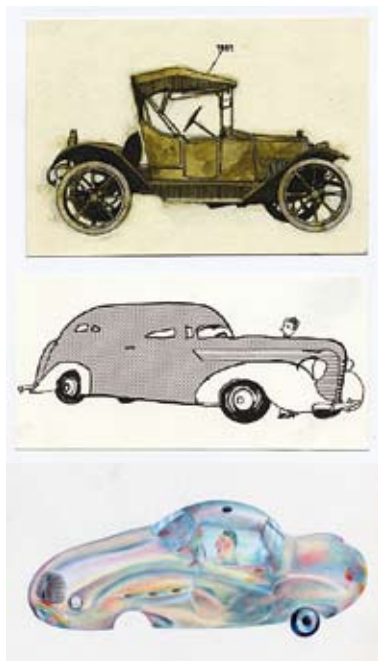
reprises ; malgré cela, on le considère toujours comme un excentrique. Comme beaucoup d'illustrateurs, Ed Fella réalise une série « d'échantillons » entre deux commandes, des projets imaginaires qui lui permettent de mettre en avant ses capacités. Ce sont des travaux plus expérimentaux qu'il crée pour lui-même ou au service d'artistes et de photographes. Comme Herbert Bayer ou Moholy-Nagy aux jours du Bauhaus, Ed Fella combine sa pratique de graphiste avec une activité artistique : il remplit des carnets de croquis, photographie et réalise de nombreux collages à partir de photocopies d'images récupérées et de textes.

Au tournant d'une vie

À la fin des années 1960, alors qu'il travaille comme graphiste et illustrateur pour Skidmore Sahratian, l'agence engage Katherine McCoy. Elle a suivi des études de design à l'université et va initier Ed Fella à une approche plus analytique de la création. Cette rencontre professionnelle sera déterminante. Comme beaucoup d'artistes commerciaux n'ayant pas eu à toucher à l'identité visuelle d'entreprise, il n'avait pas connaissance des dernières théories du modernisme comme le style suisse. Cette rencontre eut lieu à l'époque même de l'émergence d'une attitude post-moderne et de la parution des écrits sur le déconstructivisme de Robert Venturi. De son côté, Ed Fella alimente chez Katherine McCoy une sympathie et une compréhension pour le design du quotidien (« *the low end of design* »). Bien loin d'être anodin, cet échange sera l'une des étincelles de la révolution graphique et typographique qui naîtra non loin de Detroit une dizaine d'années plus tard.

Après de nombreuses années d'activité, Ed Fella est encore à la recherche d'une légitimité pour son travail et le regret de n'avoir pas poussé ses études plus loin s'installe, d'autant plus qu'il souhaite pouvoir enseigner. Au milieu des années 1980, il décide de prendre du recul par rapport à son activité professionnelle et de reprendre ses études où il les avait laissées trente ans plus tôt. Il fait un rapide passage par le Center for Creative Studies, puis emprunte définitivement le chemin de l'école à l'âge de 48 ans, en s'inscrivant à la Cranbrook Academy of Arts à Bloomfield Hills, Michigan, non loin de Detroit.

À l'époque où Ed Fella se retire peu à peu de son activité professionnelle pour se consacrer à sa reprise d'études, il commence aussi à travailler pour des institutions alternatives d'art : The Detroit Focus Gallery, The Poetry Resource Center et The Detroit Artists Market. Il réalise des imprimés de toutes sortes (annonces, panneaux, catalogues) à très faibles budgets et tirages, mais avec une totale liberté de création. C'est une occasion de mettre en application et d'approfondir ses expérimentations personnelles.



2



1



3

- 1- Auto-portraits au Polaroid
- 2- Illustrations publicitaires, années 1960, 1970, 1990
- 3- Illustrations publicitaires, 1959

L'étincelle Cranbrook

« Les règles sont données.
Transgressez-les ! »
Timor Kalmann, 1998

À la Cranbrook, Ed Fella intègre le troisième cycle du département design, co-présidé depuis 1971 par Katherine McCoy. L'école est alors un chaudron en ébullition : alors même qu'outre Atlantique Wolfgang Weingart, professeur de typographie, développe une nouvelle approche du design graphique à la Kunstgewerbeschule de Bâle en réaction au *corporate style*, la Cranbrook est en passe de devenir l'intersection la plus célèbre entre le post-structuralisme (autre appellation de l'attitude postmoderne) et le design graphique. Deux foyers où une nouvelle étincelle est donnée et dont l'influence dépassera largement le cadre universitaire.

Le mot d'ordre est la remise en question des modèles et canons afin de se libérer des contraintes du fonctionnalisme et de trouver une alternative à l'idéal moderniste. Les étudiants s'attachent alors à rendre leurs productions complexes, ils brouillent,aturent, parodient, recyclent, aidés par la toute jeune technologie numérique. Le but n'est pas de détruire, mais de démanteler pour réinventer, d'attaquer la neutralité du signe pour le revitaliser. Ce procédé révèle aussi la complexité du langage par une communication polysémique. La transmission du sens est imprévisible et laissée à l'interprétation du spectateur. Katherine McCoy explique que « *Le design graphique est désormais considéré comme un langage visuel. [...] Les images doivent être lues et interprétées, tout comme elles sont vues ; la typographie est faite pour être lue et pour être regardée.* »*

* *Design Quarterly*, 1990

** La dénomination anglaise est très évocatrice : *high and low design* ou *high and low culture*

Elle base son enseignement sur les théories du déconstructivisme, de la sémiotique, de la linguistique, sur les écrits des architectes postmodernes Robert Venturi et Denise Scott Brown, mais aussi sur le vernaculaire commercial : la frontière entre la culture populaire et la culture savante, entre le design vernaculaire et le design sophistiqué s'efface **. Les textes ne sont pas appliqués à la lettre et le post-structuralisme n'est pas la seule méthodologie utilisée, il s'agit plutôt d'un bain d'idées éclectique dans lequel s'épanouissent les étudiants. Selon Jeffery Keedy, étudiant à la Cranbrook quelques années avant Ed Fella, on s'intéressait à tout, « *du mysticisme alchimique aux proportions vaudoues du nombre d'or* ».

Ed Fella, lui, se choisit comme modèles intellectuels Roland Barthes, Vladimir Nabokov, la sémiotique, le structuralisme, la critique littéraire et la poétique. L'apport de la théorie et de son analyse des formes à son habileté manuelle d'artiste publicitaire lui permettent de pousser ses explorations dans des directions plus extrêmes. Il crée de nouvelles formes typographiques très perturbées et étranges. Sa confrontation avec la « haute culture » du design, qui aurait pu le guider vers le modernisme, lui a, au contraire, fourni une autre forme de carburant pour continuer à faire « tout faux ».

Sous le soleil de Californie

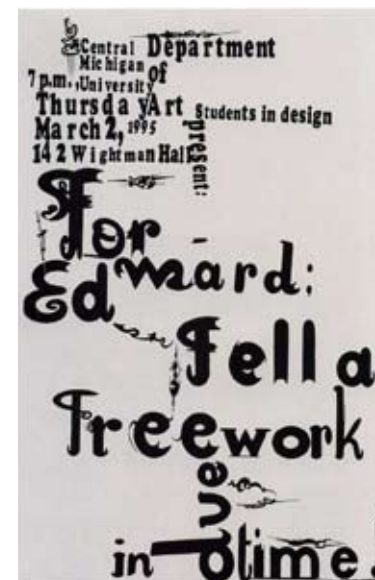
Ed Fella l'étudiant devient un des piliers de la déconstruction graphique et typographique et influence fortement la nouvelle génération de designers et les professeurs à Cranbrook. Peu après sa remise de diplôme en 1987, il traverse le pays et rejoint le Californian Institute of the Arts (CalArts) à Valencia pour enseigner le design graphique aux étudiants de quatrième année, position qu'il occupe depuis lors. Aux côtés de Jeffery Keedy et de Lorraine Wild, il va s'atteler à défier la pensée rigide et les applications stériles du modernisme américain. Ed Fella est, en somme, l'un des pionniers de l'application des théories déconstructivistes à l'enseignement et devient la principale source d'inspiration des nouvelles générations de graphistes et typographes aux États-Unis. Son influence est d'autant plus large qu'il intervient dans de nombreuses conférences, aux États-Unis ou à l'étranger.

Ed Fella ne réalise plus travaux de graphisme commercial, mais maintiendra pendant longtemps sa collaboration avec la Detroit Focus Gallery, pour laquelle il travaille par courrier rapide. Encore aujourd'hui, il élabore ses lettrages entièrement à la main ; cela ne l'empêchera pas, en 1993, de transposer son travail au numérique en publiant chez Emigre Graphics deux familles de caractères : le FellaParts et le Outwest. Ses affiches, flyers et lettrages autopubliés apparaissent dans de nombreux livres et revues de design, et l'on peut trouver son travail au National Design Museum et Museum of Modern Art de New York. En 1997 et 1999, Ed Fella obtient successivement le Chrysler Award de l'Innovation Graphique et un doctorat *honoris causa* du Center for Creative Studies de Detroit en récompense de son travail unique. C'est en 2000 qu'il publie son premier livre, *Letters on America*, qui présente une sélection de ses Polaroids confrontés avec des compositions réalisées à partir des nombreux lettrages dessinés tout au long de sa carrière.

À l'âge de soixante-huit ans, Ed Fella se considère comme étant au niveau de sortie du design, il est pourtant encore très actif comme professeur, artiste, et designer. Bien qu'il ne travaille plus pour des clients, il continue de nourrir son impressionnante collection de Polaroids de lettrages glanés dans la rue et remplit quotidiennement carnet après carnet de dessins et collages grâce auxquels il mène infatigablement ses expérimentations. Ed Fella l'infatigable semble bien loin de laisser tomber sa mission de « fauteur de trouble » typographique.



1



2

1- Flyer pour la CalArts

2- For/Ed/ward Fella : Freework in due time, affiche 1995

2

Letters on America

aparece d'un processus

créatif

« J'ai voulu montrer la vraie Amérique, la culture de la frontière, l'Amérique sauvage. J'étais aussi intrigué par cette Amérique qui a tort, qui se trompe, qui mélange les alphabets et les pincesaux. [...] Mais ces erreurs forment une énergie. »

Ed Fella est un collectionneur impénitent : des affiches, des dépliants, des flyers, tout ce qui envahit notre quotidien. Sa collection la plus remarquable reste cependant la série de photographies Polaroids, entamée il y a vingt ans lors d'un voyage scolaire, et qui présente le paysage typographique vernaculaire américain. Dans un espace urbain et commercial, Ed Fella capture des enseignes, panneaux, affiches, pancartes, néons, graffitis... En 2000, lorsqu'il décide de publier cette gigantesque collection dans son tout premier livre *Letters on America*, il devra effectuer une sélection parmi ses photos pour ne présenter « que » 1134 d'entre elles. Le livre présente, juxtaposées aux pages quadrillées de Polaroids, des compositions de lettrages réalisées à la main au stylo et aux crayons de couleur par Ed Fella tout au long de sa carrière. Il réalise la maquette conjointement avec Lorraine Wild, qui complète l'ouvrage en y adjoignant une version mise à jour de son « Notes on Edward Fella : Design in a Border Town » (publié pour la première fois en 1991), aux côtés de l'essai « Off the Road » de Lewis Blackwell.

Le vernaculaire américain

Le mot vernaculaire descend du latin *vernaculus*, qui désigne un esclave né dans la maison de ses maîtres. En linguistique, le terme vernaculaire définit aujourd'hui une langue ou un dialecte parlé ordinairement par les habitants d'une région ou d'un pays. Le vernaculaire américain serait alors ce qui est propre à ce pays et à ses habitants, tout en incluant une certaine dimension de labeur et de banalité.

L'intérêt de Fella pour le vernaculaire américain remonte à sa lecture, à la fin des années 1960, de *Complexity and Contradiction* de Robert Venturi, et plus tard de *Learning from Las Vegas* (du même auteur). Pour la première fois, grâce à Venturi et ses élèves, le vernaculaire de l'environnement graphique est devenu un objet d'étude intellectuel et d'ironie.

Les signes vernaculaires présentés par les photographies d'Ed Fella présentent une pagaille de lettres placées pour diriger, décorer, marquer ou distraire. Elles sont en bois, en métal, en peinture, en adhésif, gravées, sur une variété de surfaces ordinaires : bois, verre, papier, métal, pierre, plâtre, faïence, plastique, brique, etc. On les aperçoit derrière une vitre, jumelées avec leur ombre projetée, réfléchies, usées, craquelées, patinées par le soleil... Les signes ont été dessinés à la main, peints, imprimés, réalisés soi-même ou achetés. Ce sont alors des polices banales utilisées avec la sensibilité, l'expérience ou l'inexpérience de chacun. Ce sont littéralement des lettres sur l'Amérique, posées, imprimées, plaquées, accrochées sur le paysage urbain, à tel point qu'elles s'intègrent complètement à la structure architecturale.



Couverture et pages intérieures de Polaroids, *Letters on America*





1



2

1, 2, 3 et 4- Lettrages, encre et crayon de couleur, Letters on America

Chacun de ces signes commerciaux a été composé par des personnes différentes, à des moments différents, et présentent donc un caractère singulier. Malgré tout, leur vitalité débordante reste emblématique de l'Amérique et de l'expression déliée d'une culture basée sur les vertus du commerce.

L'acte de collection

Cependant, Ed Fella ne prend pas toutes ces photos pour se constituer une documentation sur la nature du graphisme vernaculaire américain. Si tel était le cas, les mots et lettres photographiés ne seraient pas tronqués de la sorte. Il ne porte pas non plus un regard moqueur ou condescendant sur ces signes. Ce que Fella montre, c'est la qualité formelle des signes, qu'ils soient le fruit d'une main compétente ou maladroite. Il porte un regard admiratif sur tout ce qu'on n'aurait pas forcément remarqué mais qui se glisse entre les lettres, les trous, les juxtapositions, les craquelures, les fissures.

L'attitude d'Ed Fella n'est pas conventionnelle : il montre des choses qui ne sont pas censées être vues, et qui ne sont surtout pas le propos de l'affichage, il ôte au signe toute possibilité de transparence. Il centre notre attention sur la qualité de signes qui ne sont pas censés être vus pour ce qu'ils sont mais pour ce qu'ils disent. Ils crient parfois leur étrangeté, d'autres fois, c'est Ed Fella qui apporte l'idée au signe en le capturant : il repère le contexte, une certaine ombre à un certain moment de la journée, il déforme la lettre grâce à son point de vue qui étire ou compresse les perspectives. Il désigne les événements qui rendent chaque signe unique, les appréciant non pour ce qu'ils disent mais pour ce qu'ils lui disent. Ces signes qu'il capture incarnent des idées qu'il va plus tard resituer dans son travail. Ces photos nourrissent la boîte à outils d'Ed Fella et dévoilent au lecteur un processus créatif, une pensée en travail.

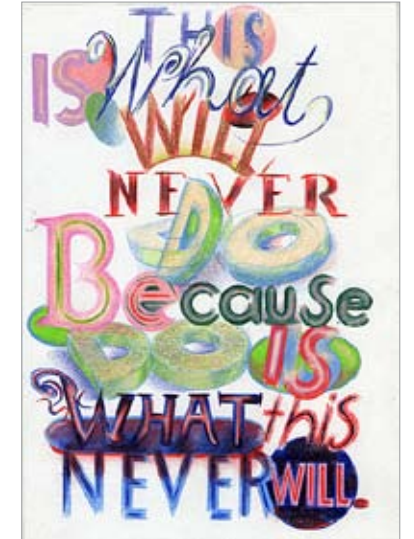
Le livre présente d'innombrables variations de formes de caractères, de lettrages et de contextes qui sont autant de questions posées par Ed Fella. Pourquoi s'obstine-t-on à reproduire des formes mécaniques à la main ? Cette liberté prise dans la formation de la lettre est-elle acceptable ? Que va apporter l'irrégularité de l'interlettrage ? Ed Fella est à la recherche de toutes les aberrations, de tout ce qui confronte les choses de la mauvaise manière dans la mise au point du message.

Dans son essai, Lewis Blackwell explique parfaitement la portée de cet acte : « Fella dresse la carte d'un territoire de nouvelles significations (mais des significations visuelles sur lesquelles on ne peut pas placer facilement des mots), et chaque image et chaque croquis est une position possible pour l'évolution du langage. C'est une carte montrant les limites du langage visuel, où il se construit ou s'effondre, où il peut aller. C'est un témoin de l'existence de certaines étoiles aux confins de l'univers connu. Soudainement on voit comment un A et un Q peuvent se placer ensemble et suggérer quelque chose d'inattendu. De si petites briques, si peu de mortier, et de larges édifices de sens peuvent grandir. »

La digestion Fella

Ed Fella analyse les lettres un peu comme des objets à remobiliser, il les dépossède de leur signifié pour leur en injecter un autre, celui du discours de la forme. Dans le livre, la composition des lettrages rappelle cette attitude : à partir de fragments datant d'anciens projets, les pages ont été arrangées pour former une composition visuelle sans rapport avec le sens, contrairement à leur situation initiale où ils font partie d'un message. Comme sur les photos, l'absence de message intelligible force le lecteur à se concentrer sur les caprices de la forme des lettres.

La juxtaposition de ses créations avec la collection d'images montre comment cette matière première a été réinvestie pour former des œuvres personnelles. Bien que le résultat évoque clairement son inspiration vernaculaire, on est bien loin de la copie : ses lettrages sont bien plus extravagants et plus originaux. Son matériau de base est formé de signes banals mais qui sont pourtant chacun bien uniques puisqu'ils sont l'œuvre d'individus différents. Ed Fella revisite cette tension entre l'individu et la communauté dans ses lettrages inspirés du quotidien mais complètement imprégnés de sa sensibilité personnelle. Une fois encore, Lewis Blackwell décrit le phénomène d'une manière assez savoureuse en évoquant ces lettres qui « voltigent évasivement entre l'impénétrabilité du complètement unique et la transparence du complètement compris ».



3

« it's a kind of bio-feedback »
(c'est une sorte de réaction biologique)



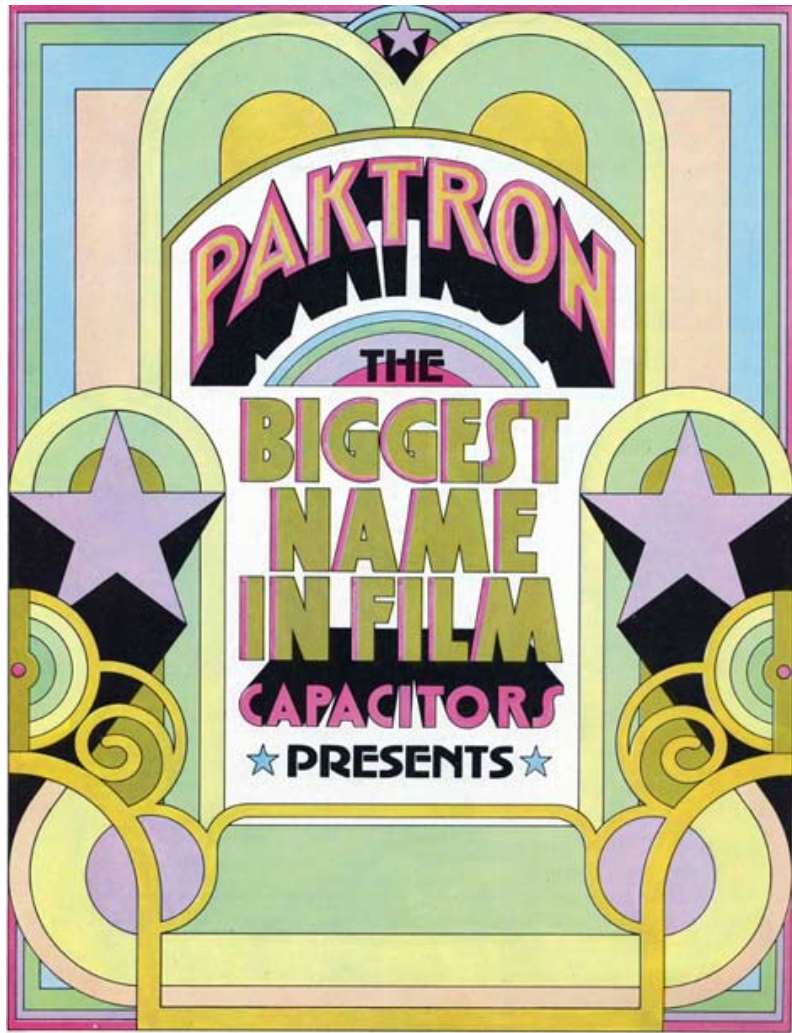
4

3

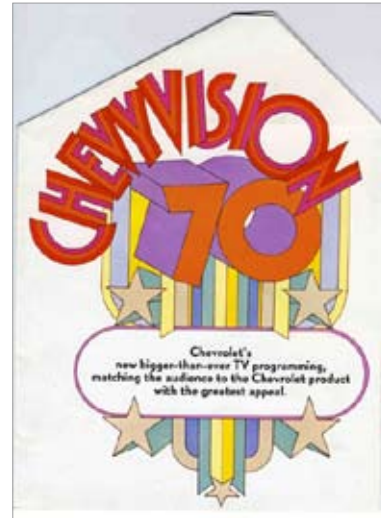
Créations

ou comment

« faire tout faux »



1



2



4

- 1, 2 et 3- Art publicitaire, entre 1957 et 1985
- 4- Pictogrammes de l'hôpital Henry Ford, présentés sur un flyer
- 5- Illustration, années 1970

Premiers travaux

Au début de sa carrière, Ed Fella est influencé par les travaux du studio new-yorkais Push Pin (avec Milton Glaser et Seymour Chwast), en réaction au modernisme de Paul Rand que ses directeurs d'agence auraient aimé voir emprunter comme un style. Il réalise de nombreux lettrages qui caricaturent les caractères Arts-déco des années 1920. Bien qu'on les considérait affectés et de mauvais goût, Fella s'approprie avec humour leur géométrie. Il ramène l'ornementation au-devant de la scène, use de couleurs criardes ou sucrées et confère à la lettre une dimension monumentale et spectaculaire, au premier sens du terme : elles collent à l'image que l'on se fait des lettres lumineuses qu'on pourrait trouver sur Broadway. Ses affiches et publicités présentent aussi des fioritures victoriennes griffonnées autant que des parodies de formes vernaculaires.

Durant les trente années durant lesquelles il a officié comme artiste publicitaire, Ed Fella a produit un nombre impressionnant de travaux pourtant, hormis de rares exceptions, on ne trouve aucune trace de cette période dans les livres de design, qui semblent faire l'impasse sur ce passé.

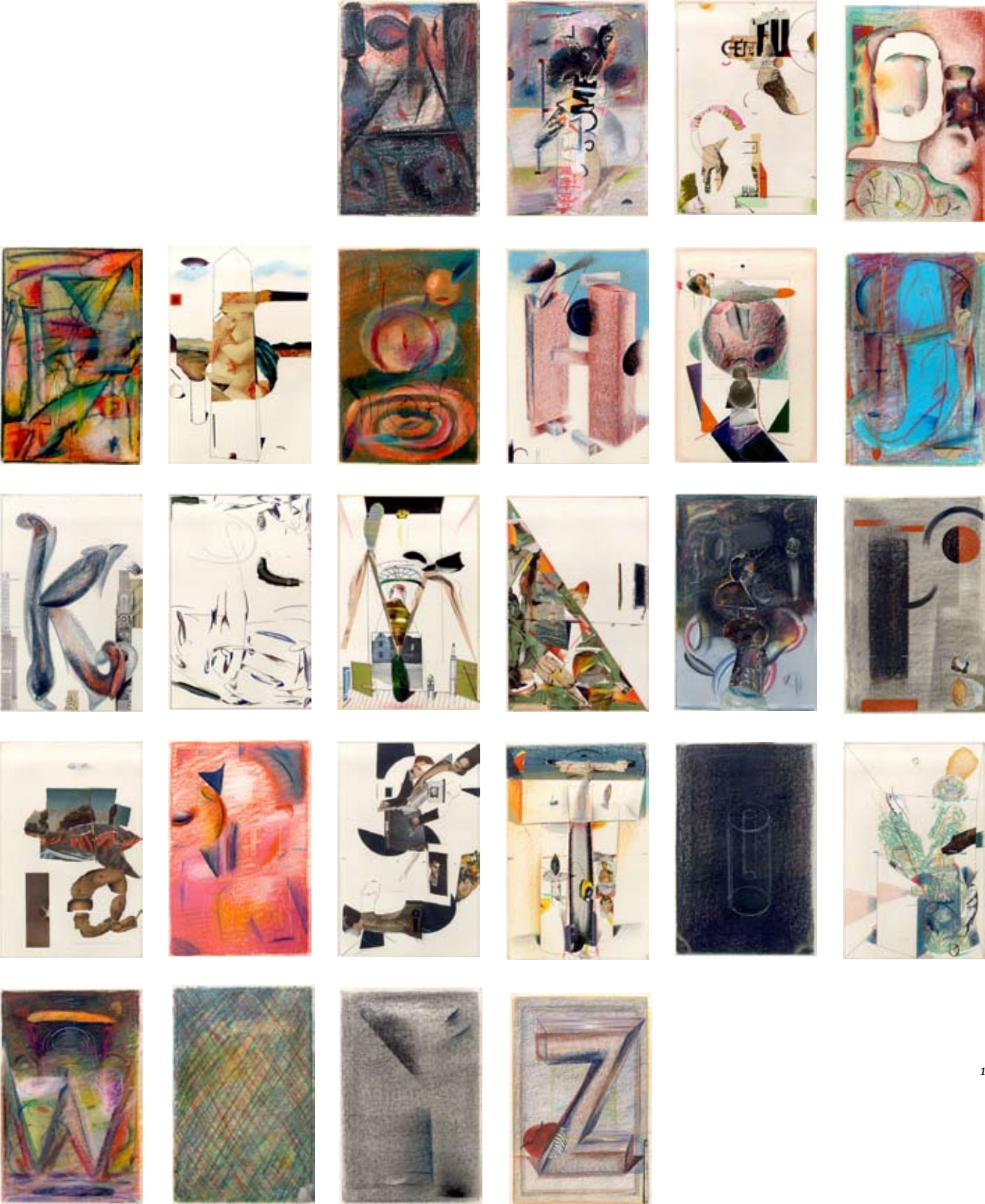
Une de ces exceptions concerne les pictogrammes qu'il a réalisés pour l'hôpital Henry Ford de Détroit, à la fin de sa carrière. Même si ce projet exige obligatoirement une méthodologie de création plus rationnelle, on est ici loin du langage visuel caractéristique des systèmes d'identités institutionnels de l'époque. Ed Fella, grâce à une interprétation drôle des images stencils, a réussi à créer une collection de symboles rigoureux et pourtant toujours sympathiques, conçus pour les divers départements de l'hôpital.



3



5



Projet de thèse

Lors de sa dernière année d'études, Ed Fella compile dans un carnet de croquis ses expérimentations graphiques et typographiques en réalisant des compositions de formes au pastel ou à l'encre et de collages. Il serait facile de rester sur une impression trompeuse si on se contente de feuilleter ce carnet distraitement. Mais on remarque rapidement qu'il s'agit d'un grand abécédaire où chaque lettre est déclinée dans des techniques et des traitements différents. On cherche alors à repérer la lettre dans chacune de ces compositions exubérantes, où certaines sont amenées de manière détournée, ou dont la forme est complètement démantelée. Ed Fella nous montre des lettres, majuscules ou minuscules, auxquelles il donne un volume, une dimension architecturale ou au contraire plus évanescence, émergeant à peine de la surface colorée. D'autres fois, ce sont des silhouettes mutantes, bardées d'excroissances qui jouent avec le reste de la page, infestée de fragments de courbes et d'embryons de formes.

Fella joue avec ce que la forme de la lettre lui évoque pour la doter de nombreuses allusions formelles ou sémantiques. Lorsqu'un F est formé d'un obélisque et de fragments d'une peinture visiblement italienne, on pense à Florence. Une page remplie de hachures croisées, et c'est l'image du X qui ressort de cette immense rature. À chaque page, un nouveau monde est créé qui flirte avec le surréalisme, une parenté qu'Ed Fella semble revendiquer avec humour en collant sur un de ces B « ceci n'est pas une pipe ».

Il manie de multiples possibilités graphiques avec agilité et laisse au lecteur attentif la liberté de trouver la clé à chacune des pages. Si on ne trouve pas toujours d'explication, ce n'est pas faute de sens, mais c'est comme si les associations présentées parlaient une autre langue dont on ne connaîtrait pas les codes. Il démontre avec brio comment la déconstruction peut apporter une épaisseur de sens à la lettre, et comment jouer d'intelligence avec le lecteur, en l'invitant à se laisser toucher, en prenant son temps pour effectuer les multiples lectures que son travail encourage. On renoue avec un rapport humain, même si c'est une feuille de papier que l'on regarde, loin du zapping visuel qui tend à se généraliser.



1- De A à Z, 26 lettres extraites du carnet présenté pour le projet de thèse, 1987
 2- Lettre B, « ceci n'est pas une pipe »

Graphisme culturel

Detroit Focus Gallery

La collaboration avec cette galerie entraîne un changement radical pour Ed Fella, qui était habitué à travailler avec du matériel professionnel, financé par des gros budgets de production. Il doit s'habituer à la qualité irrégulière de la composition typographique à bas coût et à l'impression offset de mauvaise qualité, mais pour lui, l'essentiel est qu'il peut enfin avoir un contrôle complet sur ses projets. Sa toute nouvelle liberté s'exprime sur des flyers, des feuilles de papiers souvent imprimées en recto-verso, servant à communiquer les différentes expositions hébergées par la galerie. Pour Ed Fella, il est hors de question de se borner à ne produire des cadres neutres pour présenter le travail de l'artiste ; il préfère interagir avec le sujet présenté ou créer une « attraction » supplémentaire.

Et c'est effectivement ce qui se passe : chaque flyer est un événement à lui seul, à chaque fois un nouvel exemple du génie débridé de Fella. En bas à gauche de chacune d'entre elles, on trouve toujours un cartouche vertical qui porte le logo de la galerie mais que Fella prend un malin plaisir à malmenier. Hormis cet élément et l'utilisation de papiers non couchés blanc cassé ou colorés, tout est réinventé à chaque fois. Les flyers présentent un bric-à-brac complexe de lettres spécialement dessinées ou de formes neutres canoniques qu'il déforme.

- 1- Quelques-uns des nombreux flyers réalisés pour la Detroit Focus Gallery
- 2- The Review Committee Selections, flyer, Detroit Focus Gallery, 1988
- 3- From artists studio/current work, flyers, Detroit Focus Gallery, 1987
- 4- Flyer, Detroit Focus Gallery, 1988



1



2



3



4

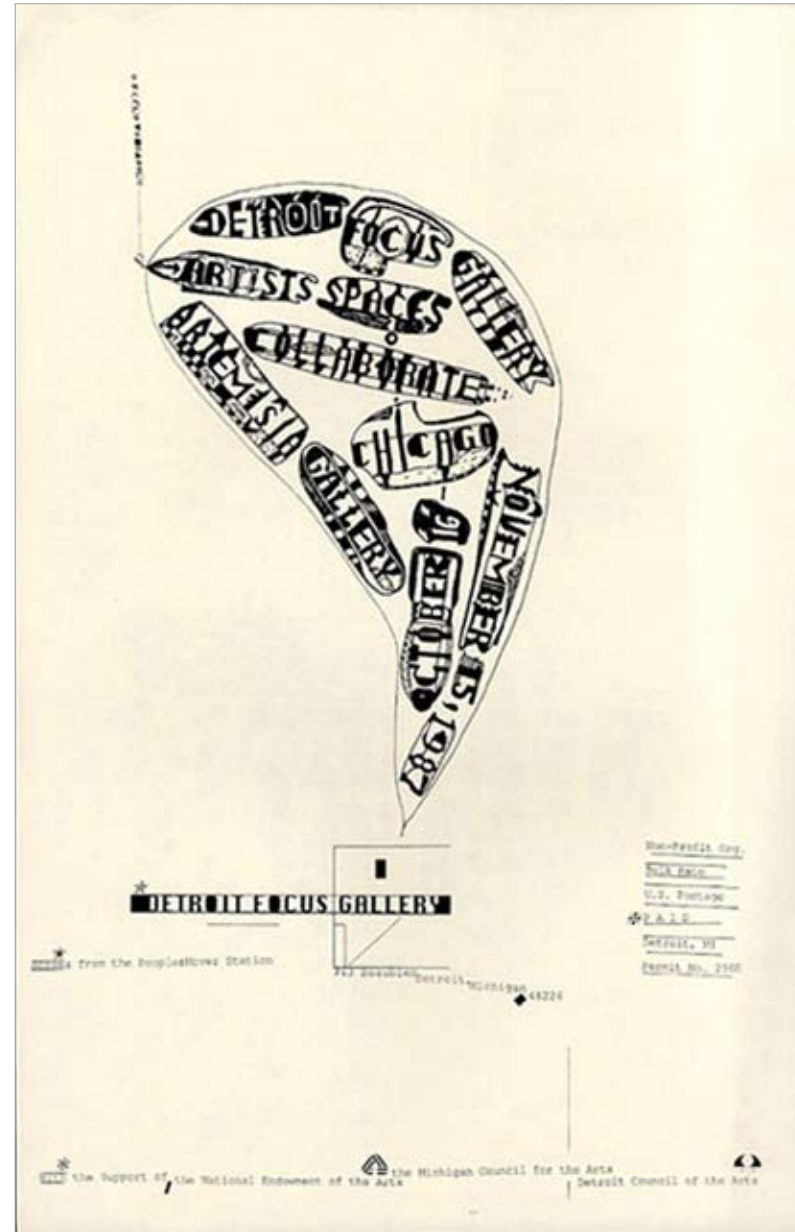


1

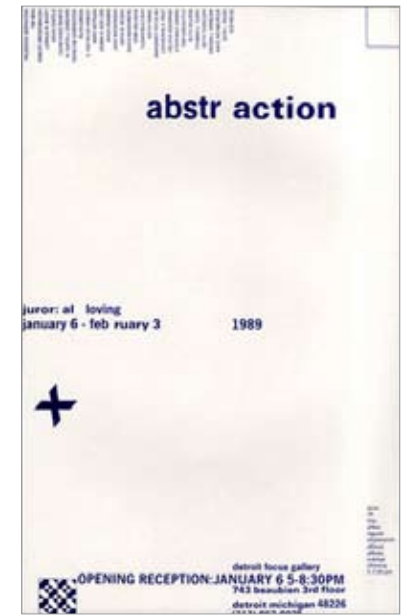
- 1- Continuum, flyer recto-verso, Detroit Focus Gallery, 1990
- 2- Review Committee Selections, flyer recto-verso, Detroit Focus Gallery, 1989
- 3- Affiche institutionnelle, Detroit Focus Gallery, 1987
- 4- Abstr/action, flyer, Detroit Focus Gallery, 1989



2



3



4



2

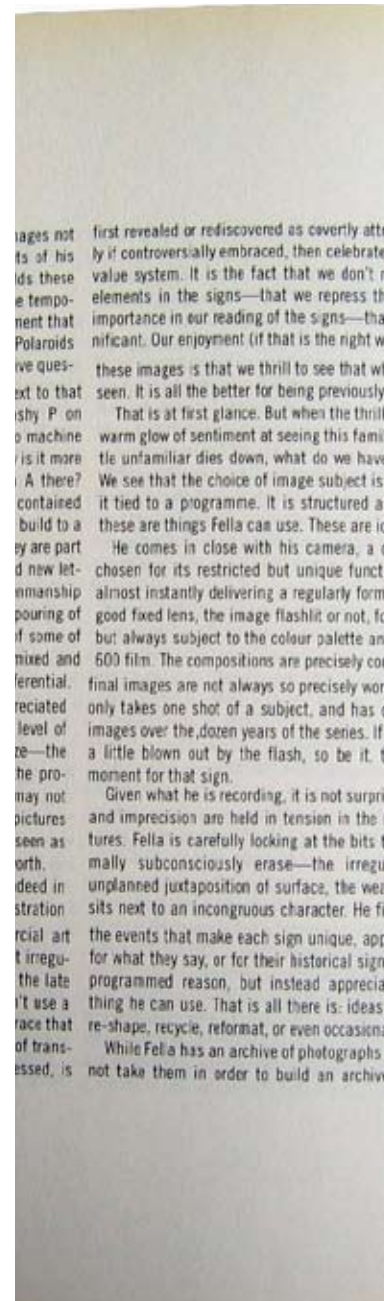
- 1- Page de texte, Letters on America, 2000
- 2- Flyers, Poetry Resource Center, 1981
- 3- Flyers, Border Lines Festival, Poetry Resource Center, 1985
- 4- Flyer, Border Lines Festival, Poetry Resource Center
- 5- Flyers, Border Lines Festival, Poetry Resource Center, 1986

Ed Fella réalise ses lettrages à grande échelle (lettres dessinées, griffonnées, construites ou faites de collages), puis il les réduit à la photocopieuse, pour ensuite les couper, les mutiler, les corriger, et enfin les réassembler sur l'équivalent américain d'un format A3. Les formes créées sont tour à tour chaotiques, dissonantes, aléatoires, fracturées, hybrides, et dans son ensemble, ce travail semble toujours osciller entre le fini et l'inachevé, le parfait et l'impur, la précision et l'imprécision. Ici, l'irrégularité règne : irrégularité de forme, de graisse, de taille, d'interlettre ou d'intermot, mais souvent selon des variations légères. Ed Fella fonctionne en fait selon les principes « d'irrégularités inconstantes » et de « différences semblables », par opposition aux notions simplifiées de contraste héritées de la typographie moderniste. Pour lui, cette irrégularité est « rigoureusement pensée et plus ou moins fondée sur la déconstruction ». Il ajoute encore : « Si la déconstruction est une façon d'exposer la glu qui fédère la culture occidentale, je me suis demandé ce qui fédérerait la typographie. Et bien c'est l'espace ». Et Ed Fella ne s'en prive pas de l'exposer, cet espace : il ne cherche pas à dominer par l'ordre l'espace le champ libre de la page. Ses lettrages semblent libérés du poids de la gravité et jaillissent librement dans la bulle créée par la page. L'organisation n'est plus linéaire : le lecteur extrait l'information sans ordre particulier, comme s'il la picorait.

À partir de 1989, la maquette des flyers change pour abandonner le cartouche : le terme *Detroit Focus Gallery* est maintenant lui aussi complètement soumis aux caprices graphiques de Fella. Dans leur aspect général, les formes sont moins explosives, mais tout aussi étranges.

Bien plus tard, Ed Fella insiste sur le fait que ces flyers sont une exception dans le travail d'un graphiste, et qu'ils ne sont pas à prendre comme des modèles pour une pratique professionnelle. Ils ressemblent à ce que la galerie montrait, ce n'était ni à la mode, ni branché, ni populaire. (Leur tirage se limitait d'ailleurs à 500 ou 1000 exemplaires.) Personne ne voulait acheter les œuvres exposées, trop expérimentales ou critiques, mais c'était de l'art intelligent. Ces flyers étaient donc parfaitement adaptés au message et au public.

Le catalogue qu'il réalise pour le dixième anniversaire pour la Detroit Focus Gallery présente la « touche Ed Fella » d'une façon plus subtile. Puisqu'il est de bon ton de rester dans la retenue lorsqu'on parle d'une institution artistique, Ed Fella adopte une grille et crée des blocs de texte. Cependant, en y regardant mieux, on s'aperçoit que tout vacille légèrement, que l'ordre strict des lignes, des marges, des espaces entre les paragraphes auquel on est habitué semble avoir été dérangé par un léger coup de vent. Fella a en fait composé ce catalogue de 80 pages entièrement à la main et à l'œil en se disant « je vais mal coller le texte ». Il a revisité la même idée pour la mise en page des essais dans son livre *Letters on America*.



1

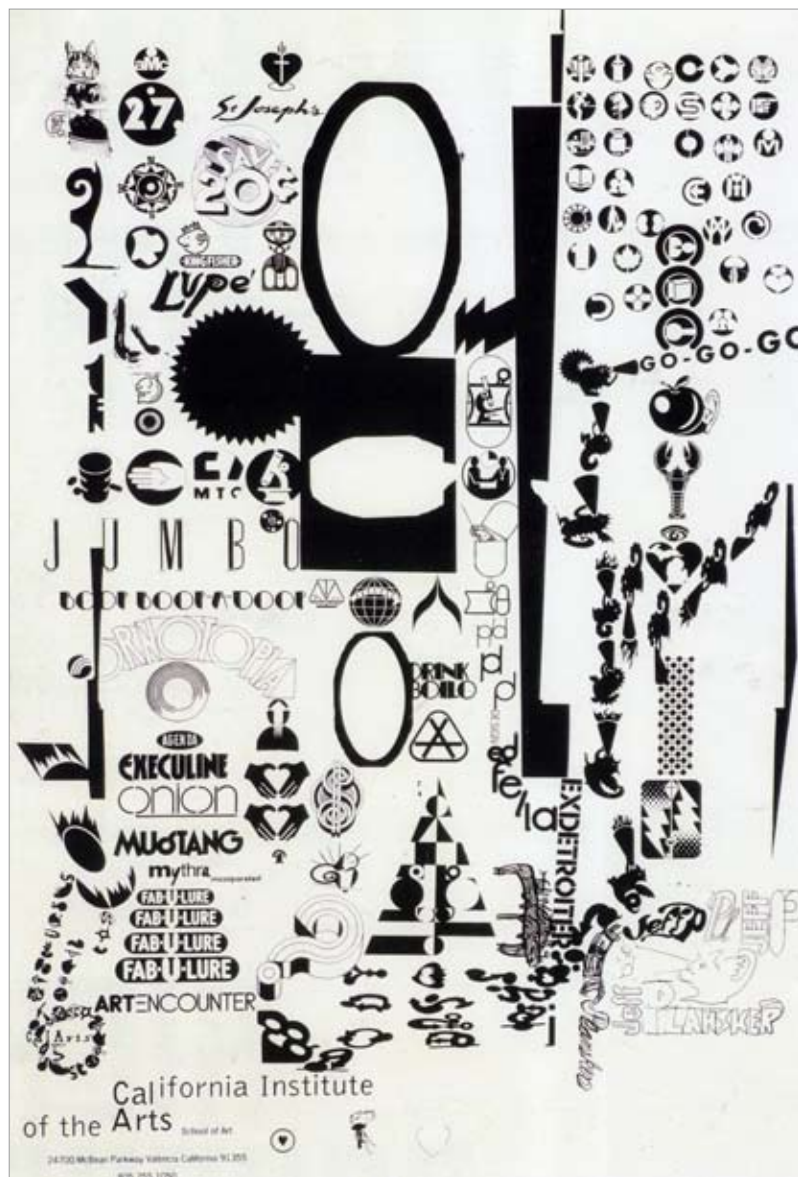


4

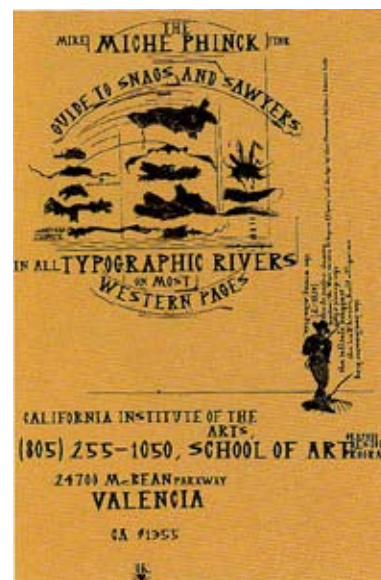


5

images not first revealed or rediscovered as covertly attractive if controversially embraced, then celebrated value system. It is the fact that we don't recognize elements in the signs—that we repress the importance in our reading of the signs—that Polaroids significant. Our enjoyment (if that is the right word) these images is that we thrill to see that which we have seen. It is all the better for being previously unknown. That is at first glance. But when the thrill of a warm glow of sentiment at seeing this familiar face unfamiliar dies down, what do we have left? We see that the choice of image subject is not contained build to a program. It is structured and these are things Fella can use. These are ideas. He comes in close with his camera, a camera chosen for its restricted but unique function almost instantly delivering a regularly formed good fixed lens, the image flashlit or not, focus but always subject to the colour palette and 600 film. The compositions are precisely controlled final images are not always so precisely worked only takes one shot of a subject, and has delivered images over the dozen years of the series. If a little blown out by the flash, so be it. The moment for that sign. Given what he is recording, it is not surprising and imprecision are held in tension in the pictures. Fella is carefully locking at the bits that mally subconsciously erase—the irregular, unplanned juxtaposition of surface, the weather sits next to an incongruous character. He finally the events that make each sign unique, appropriate for what they say, or for their historical significance programmed reason, but instead appreciate thing he can use. That is all there is: ideas you re-shape, recycle, reformat, or even occasionally of trans- While Fella has an archive of photographs in not take them in order to build an archive,



1



2



3

Conférences

Après avoir arrêté de travailler pour la Detroit Focus Gallery, Ed Fella continue de créer, à son initiative, des flyers et affiches pour des conférences – les siennes ou celles d'autres personnes. Ses lettrages sont toujours fièrement réalisés à la main et il s'inspire toujours du terreau vernaculaire, mais les formes se font plus douces, plus amicales, il emploie plus de minuscules – c'est une direction qu'il développe depuis. Les éléments présentés ne se réfèrent pas à l'invité (excepté pour ses propres conférences) mais à ses propres marottes et prédilections. Ces flyers sont essentiellement illustratifs, présentant un contenu à déchiffrer plutôt qu'à lire. Ils ne sont donc clairement pas réalisés pour informer ou faire la promotion de ces conférences. En réalité, Fella les distribue à l'auditoire après que la conférence ait eu lieu, comme un souvenir. Ce choix pose le doigt sur une question intéressante : en graphisme, l'événement vient normalement après la création de l'objet, ce n'est pas le travail de création qui est mis au centre – après l'événement, l'objet est jeté.

Les flyers comportent beaucoup de références plus ou moins obscures, de jeux de mots, de mots croisés ou d'anagrammes. Ed Fella tisse les niveaux de lecture, que l'on déchiffre grâce à un traitement différent des formes et la graisse des lettres. Il truffe ses créations de références plus ou moins faciles à déceler. Pour la conférence de Mike Finck, il utilise sa typographie Outwest et fait référence à un autre Miche Phinck historique, qui, au début des années 1800 a gagné une réputation de bagarreur, de vantard et d'excellent tireur digne des films western.

L'affiche pour la conférence à la Cal Arts de Jeff Plansker est encore plus surprenante : son nom est relégué dans un coin, inscrit au crayon à papier avec des lettres paraissant avoir été abandonnées en cours de construction. Tout le reste de l'affiche est envahi par un étalage des anciennes créations d'Ed Fella : on reconnaît ses pictogrammes pour l'hôpital de Detroit, une partie d'une de ses affiches Arts-déco, des extraits de sa typographie FellaParts, *Jumbo*, logo d'une revue dont il s'est occupé, etc. Ed Fella explique cette approche inhabituelle : il a appris très tôt qu'en tant que graphiste, il pouvait construire un corpus de travaux étroitement liés, c'est pourquoi tous ses travaux fonctionnent sur le principe d'auto-référence.

Pourtant malgré ces apparences, il est loin d'être un personnage vaniteux. Même lorsqu'il fait son autopromotion dans ses affiches de conférences, il reste très humble en tournant son travail en dérision.



4

1- Conférence de Jeff Plansker, flyer
2- Conférence de Mike Fink, flyer, 1993
3 et 4- Conférences d'Ed Fella

Typographies numériques

Ed Fella est à l'origine de deux familles de caractères distribuées par Emigre Fonts à partir de 1993.

Emigre est le porte-flambeau du mouvement de renouveau graphique et typographique qui a secoué les États-Unis, au travers, entre autres, d'Ed Fella. Leur revue éponyme publie d'ailleurs plusieurs de ses interviews et fait la promotion de ses caractères.

Fella Parts

Cette fonte fonctionne sur le principe de la vignette typographique. C'est une boîte à outils dans laquelle on pioche des éléments décoratifs, que l'on peut répéter et combiner pour former de nouveaux motifs, des cadres ou des textures. Les formes sont caractéristiques du vocabulaire graphique d'Ed Fella, et leur aspect mystérieux renouvelle complètement la tradition de la vignette, qui, avait d'ailleurs été abandonnée depuis des décennies par le graphisme moderniste.

Zuzana Licko, co-fondatrice de Emigre et typographe, a aussi créé de nombreuses « fontes-vignettes », dont Emigre propose des exemples d'utilisation aux côtés du Fella Parts. Ces motifs sont utilisés jusqu'au bout dans leur potentiel décoratif, puisqu'on peut les trouver sur les produits dérivés comme du papier cadeau, vendus par Emigre. Par ailleurs, d'autres personnes ont choisi de l'utiliser comme une réserve de modules pour construire des caractères.

- 1- Specimen du Fella Parts, Emigre
- 2- 70's party, affiche réalisée avec le Fella Parts, par un étudiant de CalArts, 1994
- 3- « opopopop »... motif réalisé à l'aide du FellaParts Too, Emigre



2



3



1

Projets personnels

Carnets

Ses carnets de croquis sont le laboratoire quotidien d'Ed Fella. À l'aide de crayons de couleur ou d'un stylo à bille quatre couleurs, il donne corps à ses idées, infatigablement, jusqu'à former un corpus impressionnant.

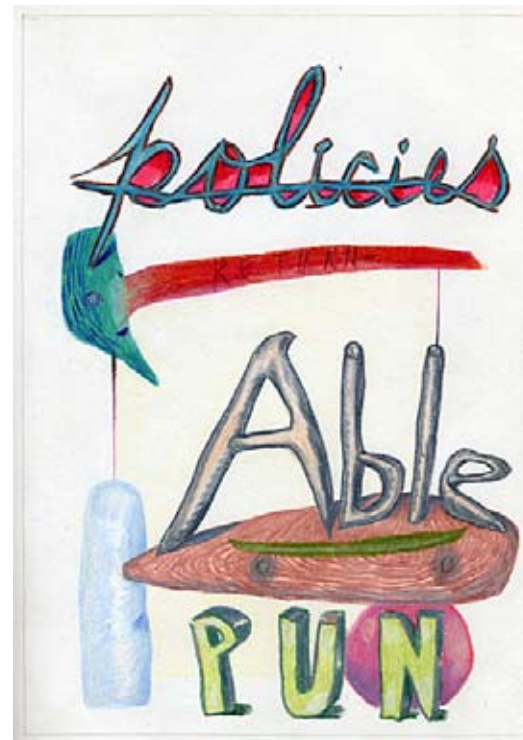
Ce sont des fragments de phrases toujours énigmatiques que Fella transmet avec ses lettres et ses formes. Grâce à la couleur, ses lettres existent par leur contour, par l'espace qu'elles occupent, mais aussi par ce qu'elle contiennent : c'est un riche magma qui confère une épaisseur au signe et figure une épaisseur de sens, difficile à percer. Il dessine aussi, dans des styles très différents, des personnages étranges, satires de l'époque dans laquelle il vit. Bien que ces expérimentations ne soient pas réalisées dans un but précis, elles servent de source à la réalisation de ses flyers. Fella reste indécis quand au statut de ces carnets : « C'est un processus bizarre, je ne sais pas trop quoi en faire. Je ne sais pas si c'est de l'art, du graphisme, je ne sais pas vraiment ce que c'est ».

- 1- Lettrage, crayon prisma color, 2006
- 2- Page de lettrages, crayon prisma color, entre 1989 et 1998
- 3- Lettrages, stylo-bille quatre couleurs et crayon jaune, 2005



1

- 4- Illustration, stylo-bille quatre couleurs et crayon jaune, 2005
- 5- « doe/able/time/less/ness », traduction interprétative : « de la possibilité de produire de l'éternité », lettrage, crayon prisma color, 2004



2



3

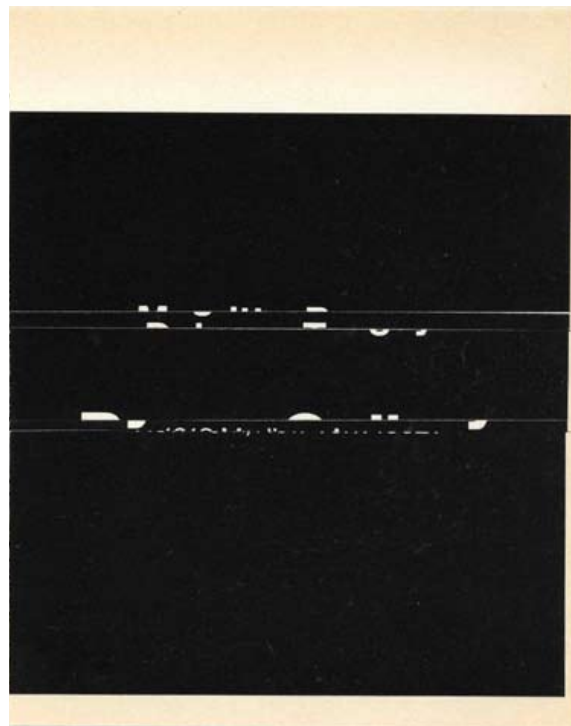


4

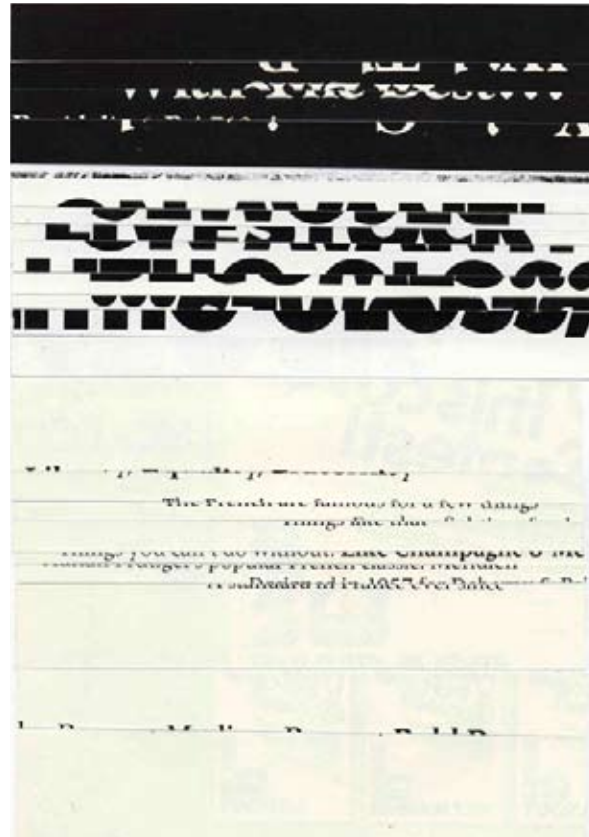


5

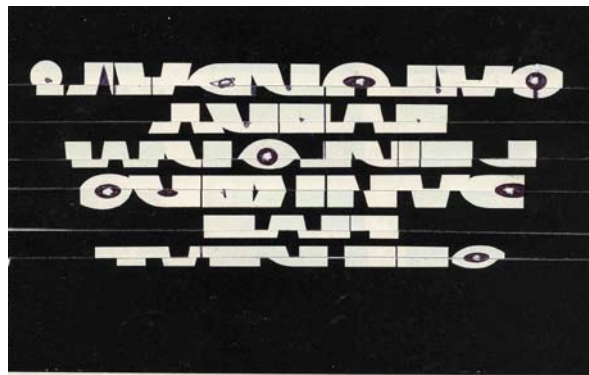
1, 2, 3 et 4- Collages récents
 5- Collage à partir de papiers récoltés
 en Pologne, mai 2006



1



2

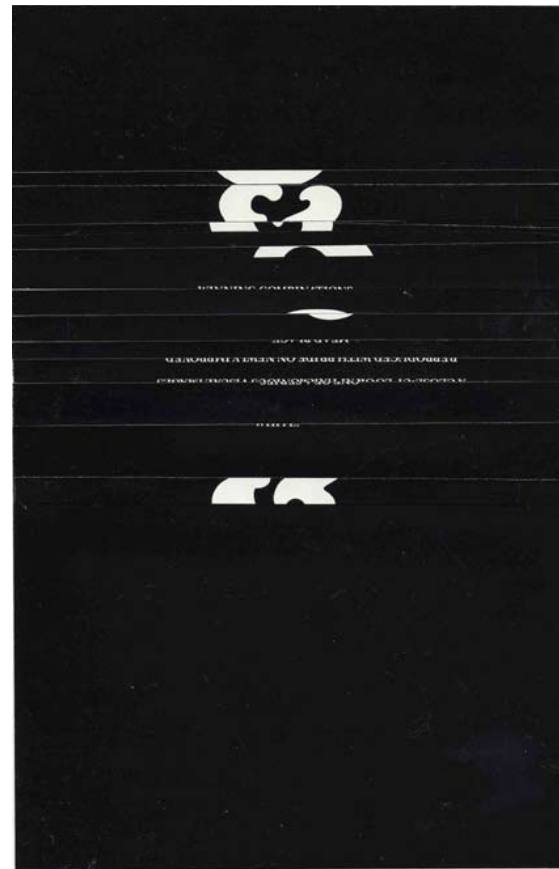


3

Collages

À l'inverse, Ed Fella peut aussi traiter les lettres comme des carcasses qu'il désosse et recompose.

Il redonne une nouvelle vie à des papiers trouvés, usés, froissés ou déchirés au travers de compositions abstraites. Il récupère des pages de texte dont il hache les lignes de texte, puis recompose certains fragments. Les masses coupées entrent en collision dans un véritable assemblage tectonique. Il ne reste plus que la forme globale, les lignes prétendent encore au statut de texte mais les failles qui les parcourent les en empêchent. La lecture telle qu'on la connaît n'est plus possible, il ne reste plus qu'à s'aventurer dans ce cimetière de phrases au travers d'une lecture complètement subjective et intuitive.



4

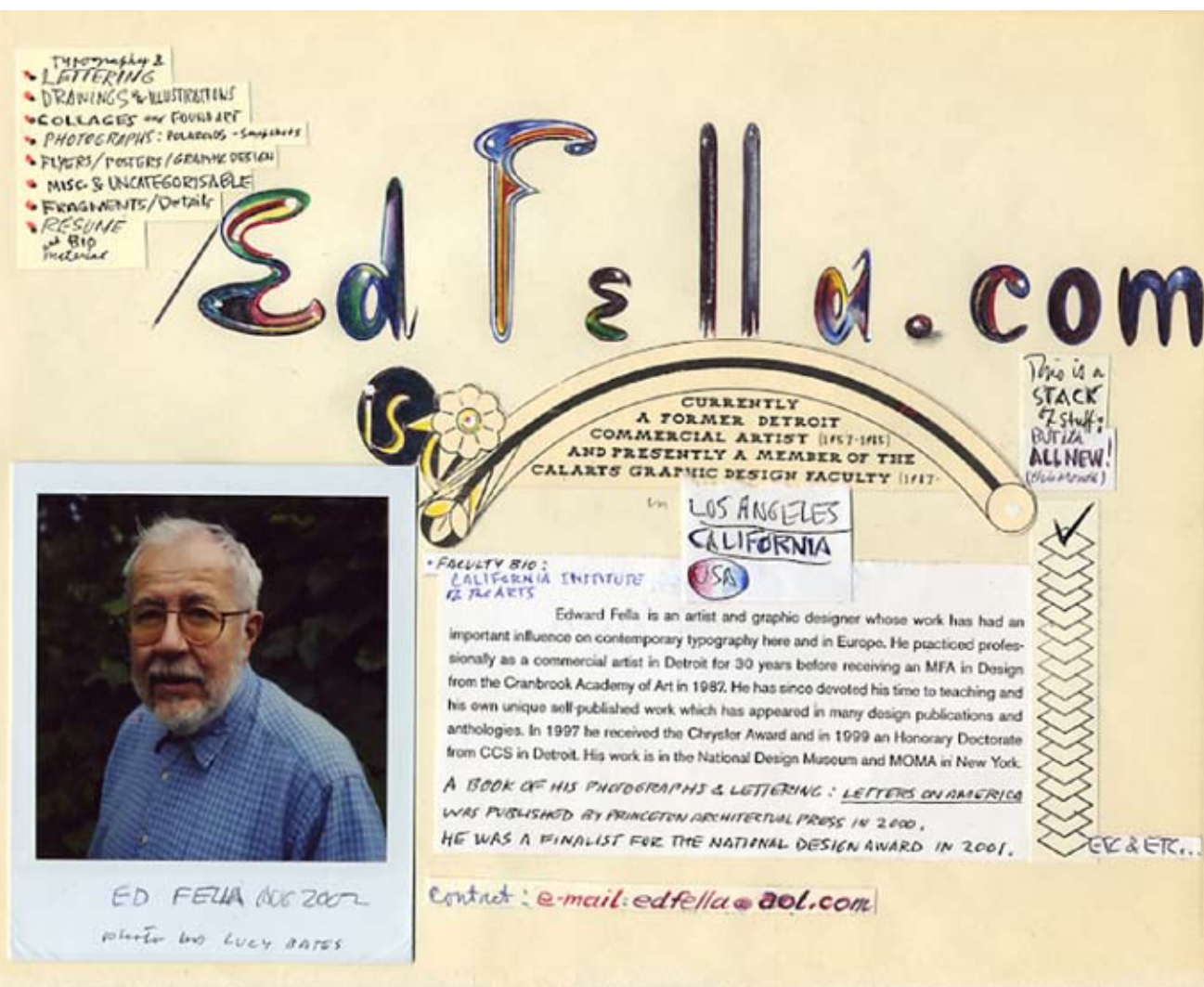


5

- 1- Page d'accueil du site Internet, www.edfella.com – le site est toujours en construction, mais une grande quantité de travaux est déjà visible
- 2- « coming soon!/still under construction/ which means I have to find something to place here », page temporaire signalant le futur ajout de documents
- 3- Page de fin provisoire du contenu dans les catégories

Archives

Lors de l'été 2005, Ed Fella se consacre à la réalisation de son site Internet (www.edfella.com), sur lequel il catalogue 50 ans d'illustration, d'art publicitaire et de typographie, et le contenu de 75 carnets de croquis. Bien que ses travaux soient ici numérisés, ils ne perdent pas pour autant leur aspect tactile : on aperçoit souvent les bords de la feuille, la couleur ou la matière du papier. L'interface du site est elle-même constituée de photographies de collages réalisés pour les différentes pages et les liens vers les rubriques sont représentés par des piles de papier, comme si l'on pouvait explorer le contenu de ses cartons d'archives.



Tout au long de sa carrière, Fella a évolué autour du principe de référence. Il a toujours compilé des illustrations, des coupures diverses, puis ses Polaroids. C'est maintenant dans son propre travail qu'il puise pour le recycler par fragments, dans une attitude constante de remise en cause. Il revient sur ses travaux pour y « apporter les finitions, pour [s']attaquer à toutes ces choses auxquelles [il] ne [s']était pas attaqué ».

Ce site Internet présente donc une démarche dynamique de l'archive. Elle n'est pas envisagée comme un travail accompli que l'on mettrait sous verre, mais comme une nouvelle boîte à outils. Il permet aussi par ce média la mise à disposition de ses ressources, soucieux que cet héritage en constante mutation de tombe pas dans l'oubli. En effet, il reproche aux institutions de ne pas assumer ce rôle de conservation du patrimoine graphique.



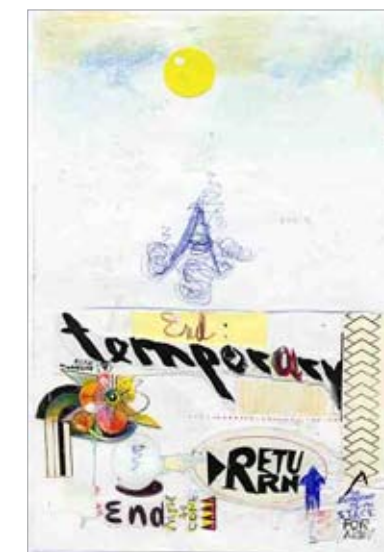
Questionnement

Malgré toute une vie passée au service du design graphique, Ed Fella ne considère rien comme acquis, et les questions que son travail soulève font autant partie de son œuvre que ses créations de papier.

En voici quelques-unes, glanées dans son discours, dans l'analyse de ses travaux ou partagées par ses confrères de la déconstruction :

- Y a-t-il une autre issue pour les graphistes que d'être considérés comme d'obéissants vecteurs ne servant qu'à lubrifier le message de leur client ?
- Reste-t-il de la place dans la transmission du message pour le bruit parasite du designer ?
- La friction serait-elle un élément vital pour la résolution de problèmes ?
- Les designers sont-ils assez intelligents et créatifs pour être capables de saisir l'opportunité de tenir un rôle plus agressif dans leur travail ?
- Une création très peu rémunérée peut-elle être prise au sérieux, ou bien le budget et le plan d'action sont-ils maintenant attachés à la définition du graphisme ?
- Un texte peut-il être à la fois lisible et expérimental ?
- La création arbitraire de nouvelles règles peut-elle contribuer à l'émergence d'une nouvelle esthétique ? (par exemple : comment peut-on composer une page en n'utilisant que des polices dont le nom rime ?)
- Un message que l'on fait passer par un traitement extrêmement personnel mais et soumis à l'interprétation sera-t-il plus marquant qu'un message clair délivré de façon fonctionnelle ?
- ...

Ed Fella ne prétend pas avoir la réponse à ces questions, mais il continue à les reformuler de toutes les manières possibles.



4

Posteriorité

Quels Héritiers ?

Transmettre par l'enseignement

Avant même de devenir étudiant à Cranbrook, Ed Fella y est intervenu plusieurs fois en tant que critique invité, puis fraîchement diplômé, il a directement pris ses fonctions de professeur de design visuel à CalArts. Autant dire que l'envie d'enseigner le tenaillait depuis longtemps.

À l'inverse des modernistes, comme Paul Rand, qui présentent leur propre pratique comme la seule vérité, Ed Fella ne présente pas son travail comme un modèle à reproduire. C'est un professeur hors du commun, qui n'hésite pas à rejeter l'autorité de ses décennies d'expérience pour se baser presque entièrement sur la spéculation, la recherche, dans l'expectative des nouvelles choses à accomplir. Bien sûr, les travaux de ses élèves se ressemblent un peu, mais pourtant, selon ses propres mots, Ed Fella ne les voit pas comme « une bande de clones » à qui il imposerait sa vision. Au contraire, il les incite à désapprendre ce qu'ils savent pour renouer avec une approche joueuse et pleine d'humour du design graphique, à l'inverse du nihilisme en vogue à cette époque. Il leur propose de travailler sur ce qu'ils veulent exprimer, de trouver une authenticité dans leur goûts et leurs idéaux. Il les encourage à faire d'abord, à théoriser ensuite. L'un de ses credo, « *Rules are made or taught to be broken only exceptionally* » (les règles sont faites ou enseignées pour n'être enfreintes qu'exceptionnellement), précise que si l'on s'affranchit d'une règle, on doit avoir une raison exceptionnelle de le faire. Il joue aussi avec ses élèves la carte de la provocation lorsqu'il déclare « *I hate fine anything's* » (je déteste tout ce qui est beau) et leur suggère d'adopter une attitude « *de perturbation, d'interruption, de distorsion* » afin d'éviter une sophistication de leurs productions. Ce faisant, Ed Fella est devenu la principale source d'inspiration de la dernière génération de designers graphiques et de typographes aux États-Unis. C'est enfin un professeur très optimiste sur l'avenir du design graphique : pour lui, la liberté permise par la révolution technique de l'ordinateur et les théories de la déconstruction donnent lieu à une forme plus pure du graphisme et de la typographie.



1

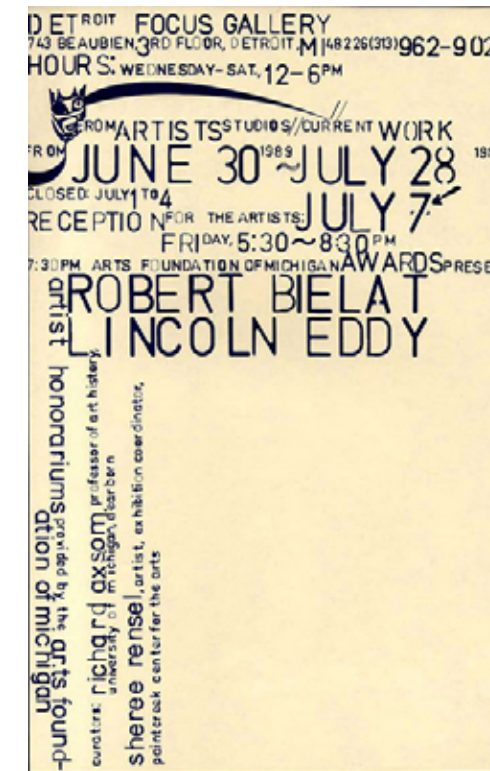
Influences

La typographie des années 1990

Le Template Gothic, distribué par Emigre depuis 1990, est une des polices de caractère que Barry Deck a réalisé à la Cal Arts sous les auspices d'Ed Fella, et dont l'inspiration provient d'une enseigne de laverie automatique. C'est en tout cas ce que Barry Deck annonce volontiers, et pourtant, ce caractère présente des similitudes déconcertantes avec les lettrages réalisés par son professeur sur une de ses affiches. Ed Fella explique, dans une interview avec

Michael Dooley *, qu'il a montré cette affiche à son élève comme un exemple de lettrages réalisés au trace-lettres dont il a ensuite comblé les trous. (C'est le *template* en question.)

Le Template Gothic, avant de trouver son nom et de devenir une fonte commercialisable, est donc né dans le cadre d'un exercice scolaire. Il s'agissait d'un projet de dessin de typographie utilisant le vernaculaire, les idées d'irrégularité, de désintégration et d'anti-maîtrise. Comme le Outwest, ou le Keedy Sans, ce caractère attire l'attention sur les défauts et l'habileté de sa propre construction. Barry Deck a voulu que ses lettres soient imparfaites pour refléter « *le langage imparfait d'un monde imparfait* » **. Son succès fut tel dans les années 1990 que le Template Gothic s'est vu attribuer le titre de *typographie de la décennie*.



2



3

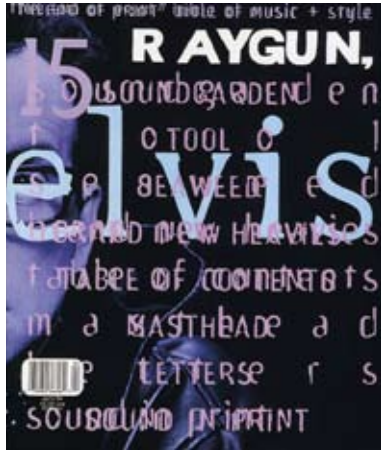
* Emigre n° 30

** Rudy VANDERLANS, interview avec Barry Deck, Emigre n° 15, 1990

1- « *I profess : the graphic design manifesto* », flyer pour une conférence d'Ed Fella, 2004

2- Flyer pour la Detroit Focus Gallery, 1989

3- Template Gothic Regular et Bold, par Barry Deck



1



2

* cité dans Roger TREDRE,
« Type out! », *Observer Life Magazine*,
12 novembre 1985

1- Couverture, Ray Gun n° 15, 1994
2- Couverture, Ray Gun n° 5, 1993

Le « héros de la déconstruction »

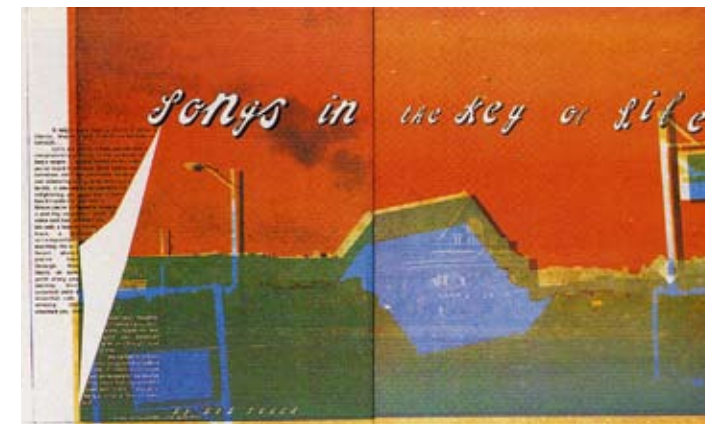
David Carson a été le plus efficace pour populariser les expérimentations de la déconstruction auprès d'un large public. Après avoir été graphiste pour le magazine *Beach Culture*, il prend la direction artistique du magazine *Ray Gun* de 1992 à 1995 et influence beaucoup la jeune génération de graphistes par les conférences et ateliers qu'il mène dans le monde entier.

Avec *Ray Gun*, David Carson initie pour la première fois un large public au design expérimental. Grâce à sa mise en page, le magazine connaît un succès considérable auprès des jeunes, et un véritable phénomène de mode se crée autour du style déconstruit, qui sera rapidement mis à profit par les grandes marques pour leur publicité. Pepsi-Cola, Nike et Microsoft feront d'ailleurs appel à David Carson.

David Carson et son équipe réalisent pour *Ray Gun* des doubles pages débarassées de la grille et dont les caractères sont traités avec une grande liberté : les colonnes sont irrégulières, les justifications forcées, le texte est soumis à des lignes de rupture ou à la coupure imprévisible du massicot en bord de page, etc. L'enchaînement logique du texte n'est plus respecté, la lecture se fait plutôt en balayant horizontalement les doubles pages du regard et la matérialité du signe typographique semble prendre le dessus sur le sens du texte. David Carson vient en fait bouleverser tous les codes éditoriaux en s'interposant entre le texte et le jeune lecteur. Celui-ci doit fournir un effort s'il veut absorber et mémoriser un contenu aussi complexe. L'approche de la lecture s'approche alors du zapping : beaucoup de choses se passent au premier coup d'œil, si l'impression créée plaît, le lecteur se penche sur le texte, sinon il tourne la page.

Comme à Cranbrook ou à CalArts, David Carson dénonce l'inadéquation des systèmes de grilles rationnelles et de tout formatage typographique face à la complexité du monde contemporain. Mais à la différence de Fella, qui base ses transgressions sur une connaissance profonde des conventions du graphisme, David Carson déclare que négliger toute règle, toute convention graphique ou éditoriale permet d'introduire du jamais vu dans la presse écrite. « Je n'ai jamais appris ce qu'il ne faut pas faire, je fais ce qui me semble le plus sensé ». La qualité du travail est donc entièrement basée sur l'intuition du graphiste et reflète une volonté générale de ne plus se soumettre à une autorité extérieure. C'est une méthode qui a fait des étincelles quand Carson l'a utilisée mais qui s'est avéré un désastre entre des mains moins habiles. Au milieu des années 1990, au moment du recul de ce refus général des règles, Carson apparaît de plus en plus comme un cas brillant mais unique.

Pour son premier livre *The End of Print*, David Carson demande à plusieurs graphistes une production qui réponde au titre. Ed Fella lui fournit une maquette en collages que Carson se contente de prendre en photo pour l'intégrer au livre, où l'on peut encore voir les légères différences entre le papier blanc-cassé des lettrages collés et le support. Cette proposition interroge le statut de l'objet imprimé comme seule finalité d'une production graphique : avec Fella, elle semble avoir revêtu son aspect final au moment de sa création. Sa production publiée dans cet état (avec le relief des papiers collés, etc.) propose donc une nouvelle vision du livre, dans laquelle sa construction fait consciemment partie de ce qu'il montre – avec tant de nouvelles expériences devant lui, pourquoi l'imprimé serait-il voué à la mort ?

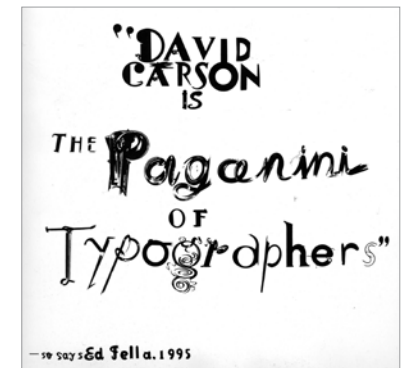


3



4

3- Doubles pages, Ray Gun
4- « The end of print yet!/yet?/not yet! »
(la fin de l'imprimé, déjà !/déjà ?/ pas encore !), collage pour « The End of Print », Ed Fella
5- Lettrage (David Carson est le Paganini des typographes), Ed Fella, 1995



5

4.3 Réactions critiques

Si Ed Fella a clairement été un exemple qui a encouragé beaucoup de graphistes et de typographes à continuer de défricher le champ des nouvelles possibilités, son action personnelle et les nouveaux programmes de Cranbrook et CalArts en général ont aussi déchaîné les passions. Cet abandon massif des règles du métier et le bouleversement général de la profession déclenchent l'inquiétude auprès de certains modernistes convaincus qui réagissent en publiant des critiques virulentes.

Le graphiste moderniste new-yorkais Massimo Vignelli, le premier, qualifie le magazine *Emigre* de « calamité nationale », « d'usine à ordures », « d'aberration de la culture »*. Il se base sur les critères de tradition de qualité tels que la profession les connaît depuis l'époque romaine et avec lesquels, selon lui, *Emigre* et tous ses graphistes collaborateurs, ne pourront jamais rivaliser - alors que justement les valeurs définissant la qualité comme le beau ont été massivement reniées, ou tout du moins été remises en question. Cette réaction d'inquiétude naturelle semble réapparaître à chaque nouvelle révolution visuelle, qui surprend par ses nouvelles formes déconcertantes.

Paul Rand lui aussi réagit avec « From Cassandre to chaos »* en soulignant d'autres problèmes. Il accuse le nouveau graphisme de manquer d'humilité et d'originalité, et ensuite de se préoccuper de sujets superficiels. Il dénonce aussi la « typographie indéchiffrable », les gribouillis, et tous les « effets spéciaux » que les ordinateurs rendent possibles.

Avec « Cult of the ugly »*, Steven Heller s'attaque non seulement au mouvement mais désigne aussi des individus et appuie son propos sur le travail des étudiants de la Cranbrook. Pour lui, le graphisme laid « est l'empilement de formes graphiques non harmonieuses qui résulte de messages embrouillés ». Il craint aussi que la confusion et le chaos soient validés par les écoles, ce qui facilite la généralisation de ces approches. Steven Heller prétend aussi que le travail d'Ed Fella peut se concevoir comme une pratique artistique ou une recherche personnelle, mais que « cette forme de laideur est une impasse en tant que modèle de pratique commerciale ».

Cependant, le temps et les explications aidant, Vignelli et Heller ont révisé leurs positions. Lorsque l'on interroge Ed Fella à propos de l'attaque de Heller sur son travail qu'il qualifie de *dead end* il explique : « *He was sort of right in the sense that my work is not a dead end but an end point. It is an example of hand lettering and its extreme mutation.* » (Heller avait raison dans le sens que son travail n'est pas une voie sans issue, mais marque la fin d'un territoire. C'est un exemple de lettrage manuel et sa mutation à l'extrême.)

* « Massimo Vignelli vs. Ed Benguiat (sort of) », *Print* XLV:V, septembre - octobre 1991

* dans *Design, form and chaos*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1993

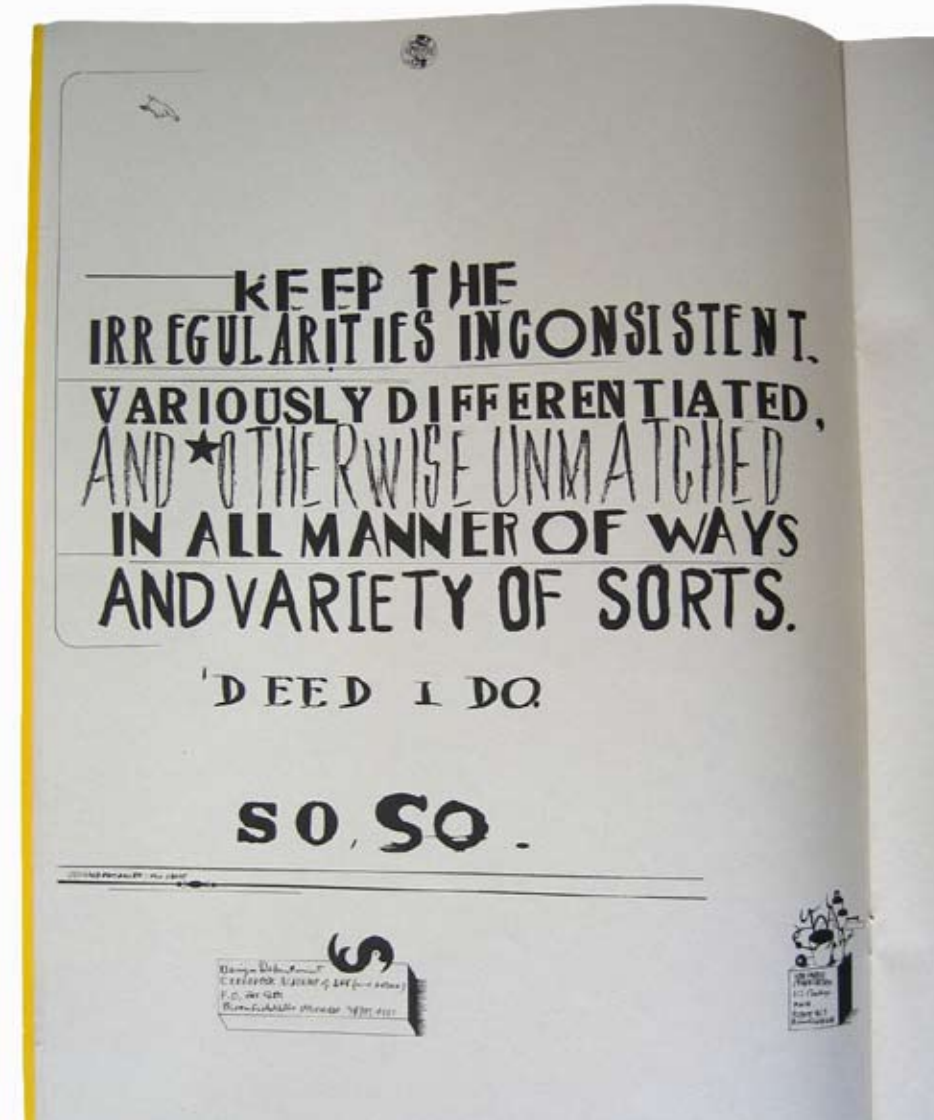
* *Eye* vol. 3, n° 9, 1993

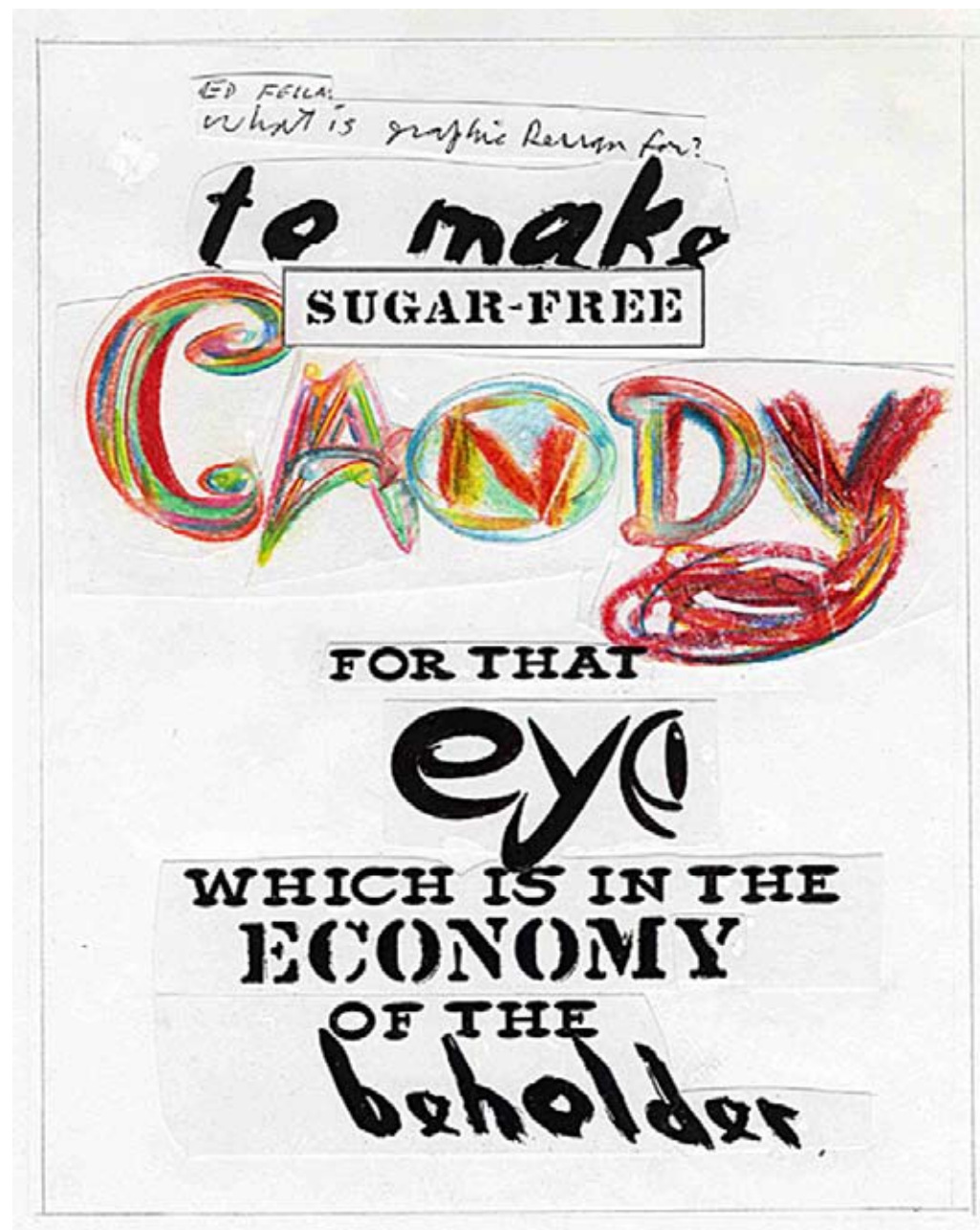
Au-delà des considérations formelles, d'autres réagissent sur la notion de participation active du lecteur revendiquée par le graphisme déconstruit. Pour Robin Kinkross, « *l'idée que le graphisme doit exprimer l'indétermination de la lecture est une folie [...]** ». Il dénonce la vanité des graphistes de la déconstruction qui, au lieu de proposer un champ ouvert de significations, imposent leur propre manière de lire au lecteur. Pour Paul Stiff**, la lecture est dès l'origine un acte complexe qui nécessite le travail du lecteur pour choisir, interpréter, émettre des hypothèses quant aux intentions de l'auteur. De plus, il souligne que l'implication du lecteur n'a pas été expérimentée par les graphistes de la déconstruction pour une majorité de la communication (textes pédagogiques, rapports, formulaires, ouvrages de référence, dictionnaires et manuels, diagrammes...).

Flyer pour une conférence d'Ed Fella, 1993, publié dans *Emigre*

* *Fellow readers : Notes on Multiplied Language*, Londres : Hyphen Press, 1994

** « Look at me! Look at me! What designers want », *Looking closer 2*, Allworth Press, 1997





1

Conclusion

La manière dont Ed Fella fait usage du vernaculaire est fondamentalement différente de la plupart des autres graphistes qui se contentent de copier pour produire un effet nostalgique, ou qui travaillent par citation en donnant une touche plus contemporaine, comme le « nouveau-rétro ». La différence réside dans la façon dont le vernaculaire est réinvesti. C'est une manière de réagir, comme l'ont fait le punk et la déconstruction, contre l'impersonnalité de tant de travaux graphiques trop « propres ». Alors que dans les années 1990, de nombreux commerces américains utilisent la nostalgie postmoderne pour rassurer le consommateur, Ed Fella lui, ne rassure pas du tout. Son langage est tellement étrange, surréaliste parfois, que le lecteur est obligatoirement déstabilisé. Il réussit toujours à surprendre son interlocuteur, à le prendre par le côté avec ses formes touchantes, parce qu'elles sont si empreintes d'humanité et de personnalité, et qui en même temps dérangent par leur étrangeté.

Alors que l'esprit de la déconstruction a permis à Fella de construire une nouvelle approche de la typographie, en revitalisant le signe et lui donnant plus d'épaisseur sémantique, ce procédé n'a malheureusement pas toujours été aussi fructueux. Pour beaucoup, le terme de déconstruction n'a servi qu'à des expérimentations de dislocation de la forme – le moyen a été substitué aux fins. Cela a donné lieu à des habitudes formelles qui, des années 1980, ont persisté jusque dans les années 1990 pour donner naissance à un style grunge et chaotique. La dimension idéologique de la déconstruction a été perdue pour devenir un style à la mode dans lequel les commerces ont largement puisé pour attirer leur clientèle, dès qu'il s'agit de vendre quelque chose de jeune, d'alternatif ou de sportif. Il est étonnant de constater que des formes extrêmement personnelles, créées en marge du graphisme commercial se trouvent quelques années plus tard réappropriées par le même système.

Mais Jeffery Keedy* reste optimiste et montre le parcours d'Ed Fella comme un exemple de résistance :

« Comme Fella, il faudrait naviguer sous le courant de l'industrie publicitaire, où les graphistes ont l'autonomie pour déterminer leur propre trajectoire, même si cela signifie nager à contre-courant de temps en temps.

Le postmodernisme n'est pas un style ; c'est une idée à propos de l'époque dans laquelle nous vivons, une époque pleine de complexités, de contradictions et de possibilités. C'est une vision difficile à porter, mais je pense toujours qu'elle est préférable aux limitations rassurantes du modernisme. »

1- Lettrage pour What is graphic design for?, Alice Twemlow, 2006
(À quoi sert le graphisme ?
À fabriquer des bonbons sans sucre pour
l'économie des yeux de l'observateur)

* « Graphic design in the postmodern era », Emigre 47



1 et 2- Lettrages au crayon prisma color,
entre 1989 et 1998

1



« Vous savez pourquoi les anges
volent ? Parce qu'ils prennent tout
à la légère ! C'est cela mon idée.
Si mes œuvres volent ou si je vole,
c'est parce que je ne me prends pas
au sérieux ! »
Ed Fella

2

Bibliographie

Ouvrages

- BLACKWELL Lewis. – *The End of Print, The Graphic design of David Carson*.
– Londres : Laurence King Publishing, 1995.
– *Typo du xx^e siècle*. - Paris : Flammarion, 2004.
- BOUVET Michel. - *East Coast West Coast, Graphisme aux États-Unis*. – Paris : éditions Textuel, 2002.
- FELLA Edward. – *Letters on America, Photographs and Letterings*. – Londres : Laurence King Publishing, 2000.
textes de Blackwell Lewis et Wild Lorraine.
- HELLER Steven et ILIC Mirko. – *Écrit à la main, La Lettre manuscrite à l'ère du numérique*. – Paris : éditions Thames et Hudson, 2005.
- JUBERT Roxane. – *Graphisme, Typographie, Histoire*. – Paris : Flammarion, 2005.
- KINROSS Robin. – *Notes on Multiplied Language*. – Londres : Hyphen Press, 1994.
- LUPTON Hellen et MILLER J. Albott. – *Design Writing Research, Writing on Graphic Design*. – Londres : Phaidon Press Limited, 1999.
- POLANO Sergio et VETTA Pierpaolo. – *Abc of 20th-century graphics*. – Milano : Electa architecture, 2003.
- POYNOR Rick. – *Transgressions, Graphisme et Postmodernisme*. – Paris : Pyramyd, 2003.
– *Typography Now Two, Implosion*. - Londres : Booth-Clibborn Editions, 1996 (réédition en 1998).
- SKOLOS Nancy et WEDELL Thomas. – *Type Image Message, A Graphic design Layout Workshop*. – Gloucester : Rockport Publisher, 2006.

Articles et périodiques

- DOOLEY Michael. – *Emigre* n° 30, 1994.
- HELLER Steven. – « Cult of the Ugly ». – *Eye magazine*, n° 9, vol. 3, sept 1993.
- HELLER Steven. – « Ed Fella : Letters on America ». – *Print*, 2001.
- KEEDY Jeffery. – « Graphic Design in the Postmodern Era ». – *Emigre* n° 47, 1998.
– « A Conversation with Ed Fella ». – *Emigre* n° 17, 1991.
- RAND Paul. – « From Cassandre to Chaos ». – *Design, Form and Chaos*.
– New Haven et Londres : Yale University Press, 1993.
- STIFF Paul. – « Look at Me! Look at Me! What Designers Want ». – *Looking Closer 2*. – Allworth Press, 1997.
- TREDRE Roger. – « Type Out! ». – *Observer Life Magazine*, 12 nov 1985.
- TWEMBLOW Alice. – « Ed Fella, Archiviste ». – *Marie Louise* n° 3. – Paris : éditions F7, nov 2006.

- WILD Lorraine. – « The Macramé of Resistance ». – *Emigre* n° 47, 1998.
The Emigre Catalog 02.0, Sacramento : 2001.
Étapes, n° 140, janvier 2007.
Eye magazine n° 20, spring 1996. – « The Designer as Author »
Eye magazine n° 23, 1996. – « Edward Fella's Sketchbooks »
Print XLV:V, sept-oct 1991. – « Massimo Vignelli vs. Ed Benguiat (sort of) ».

Sites internet

- www.edfella.com
www.emigre.com
www.cranbrookdesign.com - interview d'Ed Fella par David Cabianca
www.hollandfonts.com/tribe/tribe02/0005/index.html
– citation d'Ed Fella en animation

Composé en Scala et en Outwest.
Imprimé en 2007 à l'école Estienne.

