

A.M. CASSANDRE

«L'ARCHITECTURE, L'ART QUE JE PRÉFÈRE  
À TOUS LES AUTRES.»

ANTOINE STEVENOT



A. M. CASSANDRE

«L'ARCHITECTURE, L'ART QUE JE PRÉFÈRE  
À TOUS LES AUTRES.»

ANTOINE STEVENOT



14	ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES
27	L’AFFICHE ET LA PRIMAUTÉ DU MOT CHEZ CASSANDRE
45	DEBERNY & PEIGNOT
49	LE BIFUR : ARCHITECTONIE, ESSENCE ET MONUMENTALITÉ
61	L’ACIER : ACCOMPAGNER LA PHOTOGRAPHIE
67	LE PEIGNOT : MODERNISME ET RETOUR AUX SOURCES
81	LE GRAPHIKA 81 : ÉCRITURE ET CONTRAINTES MÉCANIQUES
87	LE CASSANDRE : L’ULTIME TENTATIVE
91	CONCLUSION
99	REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES



## Introduction

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, plusieurs peintres et écrivains témoignent d'un vif intérêt pour la lettre et le graphisme. Braque et Picasso incorporent le mot, la marque et le fragment imprimé dans l'espace cubiste. Sonia Delaunay, dans ses affiches, donne une place essentielle aux lettres et aux formes graphiques, traitées en larges aplats de couleurs vives. De même, Fernand Léger utilise dans ses compositions des fragments d'inscriptions et propose en 1919 ses toiles titrées *Le Typographe*. Les écrivains explorent à leur manière les qualités visuelles de la mise en page. Guillaume Apollinaire expérimente ses «poèmes figurés» qui paraîtront sous le titre de *Calligrammes*. Blaise Cendrars conçoit, avec Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien*, ouvrage à déroulement vertical qui se regarde autant qu'il se lit, intitulé.

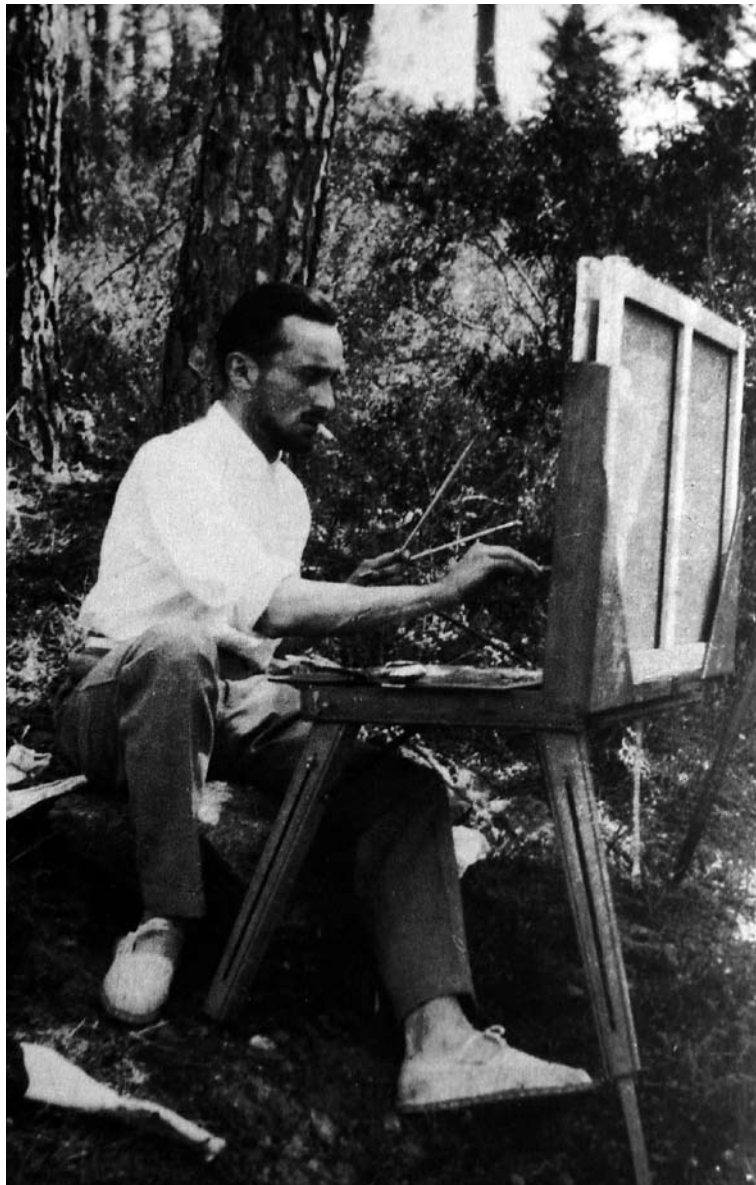
Dans le champ des arts appliqués, le mouvement Art Déco gagne une audience considérable. Contrairement aux recherches fonctionnalistes et à la pratique constructiviste élaborées dans de nombreux pays européens, ce style décoratif cherche à agrémente les formes du quotidien dans un registre plaisant.

Dans les années 1920, parallèlement à l'émergence de ce mouvement, le renouveau de l'affiche française se fait pressentir. Ce phénomène se distingue des démarches déjà présentes aux Pays-Bas, en Allemagne ou en URSS. Cette impulsion est portée par la naissance d'une nouvelle génération d'affichistes : Charles Loupot, Jean Carlu, Paul Colin, Cassandre. Ces créateurs renouvellent le genre de l'affiche et couvrent avec leurs créations les murs, les pignons, les palissades, la toile de l'espace urbain.

De tous, Cassandre s'impose comme le plus célèbre. La puissance de son œuvre, dont certaines affiches restent familières du grand public, lui confèrent une aura toute particulière. Paul Rand, nourrissant une admiration manifeste, alla jusqu'à déclarer : «*Notre époque ne peut se glorifier que d'un seul Cassandre*». Non pas seulement affichiste, Cassandre est aussi créateur de caractère, peintre et décorateur de théâtre. Son travail typographique – à travers la création des caractères Bifur, Acier et Peignot – nous intéresse tout particulièrement et sera plus longuement développé.



*Eléonore et Adolphe Mouron, 1902.  
Georges Mouron, 1925.*



*A.M. Cassandre, vers 1927.*



## Éléments biographiques

Cassandre, de son vrai nom Adolphe Jean-Marie Mouron, est né en Ukraine le 24 janvier 1901. Issu d'une famille bourgeoise du Bordelais, son père Georges choisit de faire carrière dans les affaires et, à dix-huit ans, s'expatrie en Russie. Un oncle maternel, ayant ouvert un comptoir d'importation de vins français à Kharkov, lui propose de le seconder. Georges Mouron, à la mort de son oncle, hérite de l'affaire, dont il fera un établissement prospère capable d'assurer à la famille une existence plus qu'aisée.

Il se marie avec Eléonore Poque, elle-même fille d'un émigré français et d'une mère balte et dont la jeunesse a eu pour cadre la bourgeoisie de la Russie de Nicolas II. De leur union naît cinq enfants, dont Adolphe est le cadet.

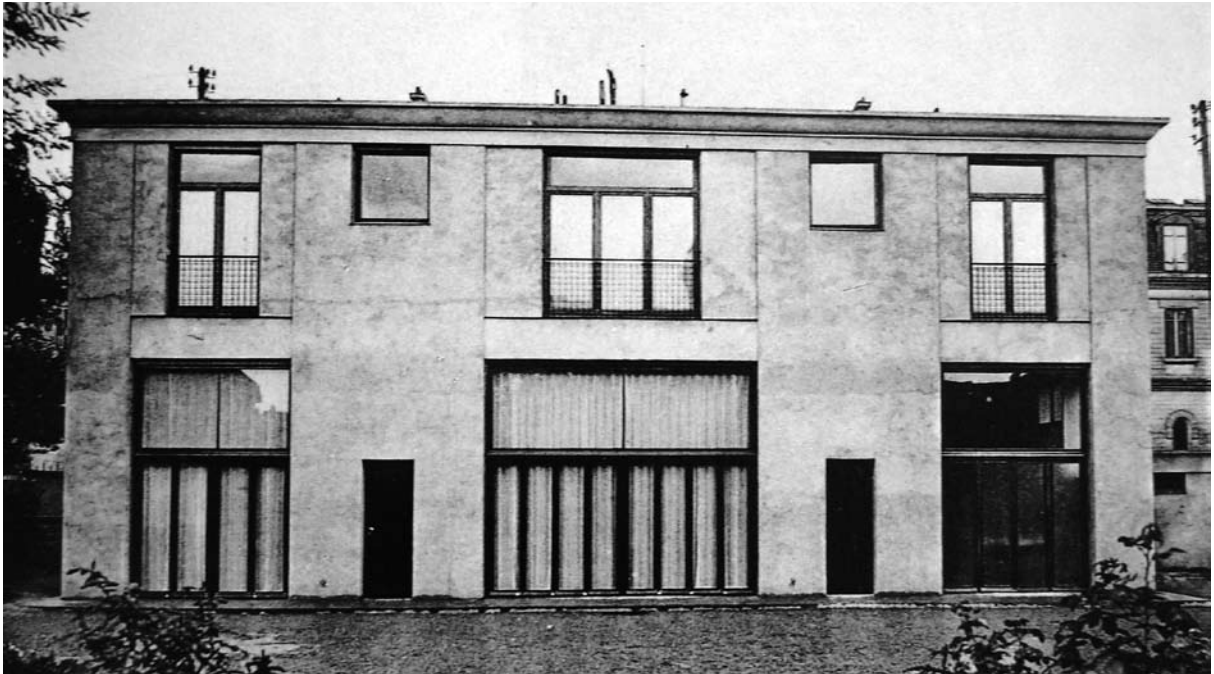
Dès son adolescence, celui-ci connaît une existence voyageuse, partagée entre Paris, où son père resté attaché à la culture française lui fait faire de solides études classiques, et la maison familiale de Kharkov où il passe des vacances prolongées.

La Première Guerre Mondiale interrompt ces longs voyages à travers l'Europe. En 1915, la famille se fixe à Paris et seul Georges Mouron fait encore quelques séjours en Russie pour tenter de préserver l'avenir de son affaire. La révolution de 1917 ruine brutalement cet espoir et il doit finalement s'installer lui-même à Paris. Pour les membres de la famille, la révolution bolchevique marque la rupture définitive avec cette terre ukrainienne.

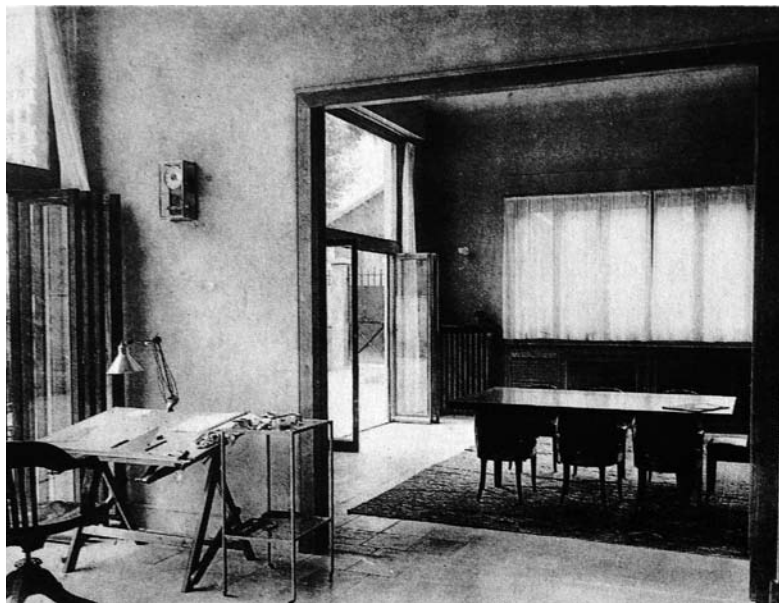
Après l'Armistice, Adolphe Mouron, qui vient de terminer de brillantes études au Lycée Condorcet, décide de se consacrer à la peinture. Il commence alors à travailler chez Lucien Simon, puis fréquente les ateliers libres de Montparnasse, l'Académie Julian et la Grande Chaumière, qui convienne mieux à son tempérament batailleur que l'académisme de l'École des Beaux-Arts. Mais dès l'année suivante, il commence à s'intéresser à l'affiche.

En 1923, à vingt-deux ans, il conçoit une affiche pour le magasin de meubles *Au Bûcheron*, qui lance sa carrière d'affichiste et, pour beaucoup, ouvre la voie de la modernité. Il signe Cassandre, un pseudonyme qui lui aurait été suggéré par un courtier et qui renvoie évidemment à celle qui fut douée du don de prophétie, sans jamais être crue.

Son engagement précoce dans ce genre s'explique par sa volonté d'assurer son indépendance financière. Dans une introduction à la première interview de Cassandre, publiée en 1926 dans la revue *L'Affiche*, Pierre Andrin propose quelques indications sur sa démarche initiale dans la publicité :



*Maison de Cassandre à Versailles, 1926.*



*L'atelier et la salle à manger, 1926.*

«Bien que son père soit tout disposé à soutenir, durant dix années et plus au besoin, son labeur désintéressé d'artiste, Cassandre, qui exècre la bohème où tant de beaux talents ont fait naufrage, décide de demander à l'affiche son indépendance matérielle en attendant le jour où, mûri par le travail et la méditation, il sera peut-être à même d'accéder au plan supérieur de la peinture proprement dite.»

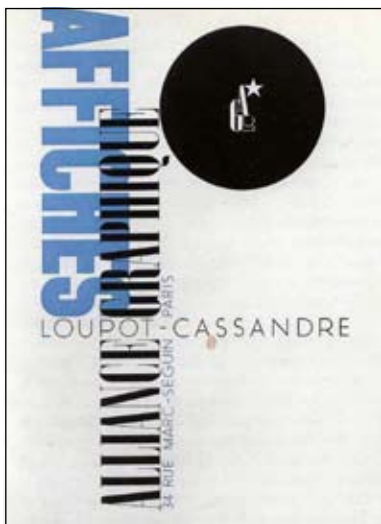
Mais après la réussite de son affiche du *Bûcheron*, il se prend au jeu de ce support, ou du moins du succès qu'il lui apporte. Il est convaincu que l'art de l'affiche plonge ses racines dans la vie moderne de façon autrement plus authentique que la peinture, qu'elle offre donc le moyen de retrouver le contact perdu avec un large public. «*Le geste initial de Cassandre était le bon. Il est descendu dans la rue*» écrira, en 1966, son ami sculpteur Raymond Mason.

En 1923, Cassandre tombe éperdument amoureux de l'une des amies de ses sœurs plus âgées, Madeleine Cauvet qui, de douze ans son aînée, a été deux fois veuve et élève quatre enfants qu'elle a eus de ses premiers mariages. Elle est la fille d'un riche industriel faisant partie de ces hommes à l'origine de l'automobile et l'aviation française. Pour Cassandre, c'est le début d'une grande passion. Il l'épouse en 1924. Un an après naît leur premier enfant, Henri. Ce mariage d'amour lui apporte l'aisance et la sécurité financière perdue depuis la tourmente bolchevique.

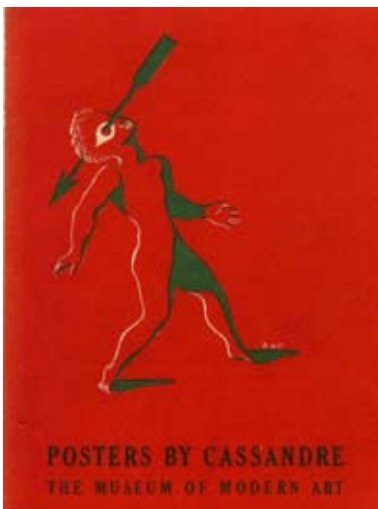
Il décide de se faire construire une maison à la hauteur de ses conceptions esthétiques. Il demande d'abord un projet à Le Corbusier, qui ne le satisfait pas. Il se tourne alors vers les frères Perret, chantres du béton armé, matériau alors naissant. L'audace teintée de classicisme d'Auguste Perret l'enchanté et la maison est construite en un an à Versailles. Ce petit hôtel que, dans leur stupeur, les Versaillais baptisèrent «la maison du nègre», pour sa rigueur géométrique et la simplicité de ses façades, procura à Cassandre un cadre de travail et de vie propice à l'exercice de son métier.

Dès 1925, avec les travaux pour *L'Intransigeant*, *Pivolo* et la *Casquette Grand-Sport*, Cassandre prend la position de chef de file d'une école d'affichistes français brillante et novatrice. Il s'oppose au modèle d'affiches dominant, notamment celui de Cappiello. Pour lui, un personnage n'est pas seul capable d'animer une affiche. Il magnifie au contraire la production industrielle et fait apparaître la beauté de ses objets dans l'espace de la rue.

Cette même année, à l'occasion de l'Exposition des arts décoratifs, il fait la connaissance de Blaise Cendrars, qui partage le même enthousiasme pour la publicité. Ils conçoivent ensemble un catalogue pour les bijoutiers Paul



Alliance graphique, annonce publicitaire dans Arts et Métiers graphiques, n°26, 1931.



Couverture du catalogue de l'exposition Posters by Cassandre, MoMA, 1936.

et Raymond Templier, dont Cassandre signe la couverture et Cendrars le texte introductif. Le poète signe de nombreux textes sur l'affichiste ; il dédie à Cassandre le texte «Poésie = Publicité», signe la préface de la brochure *Le spectacle est dans la rue* consacrée à ses affiches. Il y rend hommage à son ami : «je suis reconnaissant à Cassandre de n'avoir pas seulement été un peintre, mais surtout un des plus fervents animateurs de la vie moderne : le premier metteur en scène de la RUE». De même, Cassandre le cite dans sa présentation du Bifur et dans sa préface à l'ouvrage *Publicité* et emprunte les accents lyriques de l'écrivain.

Contrairement à de nombreux affichistes, Cassandre est particulièrement concerné par la lettre dans ses affiches. Poussé par cet intérêt, il rencontre Charles Peignot, directeur de la fonderie Deberny & Peignot, et conçoit pour celle-ci, durant l'entre-deux-guerres, les caractères Bifur, Acier et Peignot.

En 1926, il rencontre Maurice Moyrand, qui est à l'origine des premières affiches de Cassandre sur le thème ferroviaire – affiches qui marqueront une étape capitale dans son travail. Le père de Maurice Moyrand, remplissant des fonctions importantes à la direction des Chemins de Fer du Nord, charge son fils de faire éditer une affiche pour le Nord Express. Maurice Moyrand s'adresse à Cassandre dont il admire le talent. À cette époque naît l'estime mutuelle que les deux hommes se portent et qui les mène à fonder avec Charles Loupot, en 1930, l'Alliance Graphique. La structure de cette société est double : Moyrand à la direction commerciale, Cassandre et Loupot à la direction artistique. Tandis que Moyrand démarché les clients et les persuade de l'intérêt d'affiches novatrices, les deux affichistes, ne subissant pas directement la pression du client, jouissent d'une grande liberté. Mais en 1934, Maurice Moyrand meurt dans un accident de voiture. Cassandre se replie alors dans son atelier de Versailles.

En 1935, Cassandre fait la connaissance de Balthus. Cette rencontre eut pour l'avenir professionnel de l'affichiste une considérable importance. Si son admiration se portait sur Bonnard, Derain et Segonzac, la peinture de Balthus fut pour lui une révélation. L'homme même le subjuguait. Le premier geste de Cassandre fut de lui commander un portrait de sa femme.

L'année 1936 est marquée par l'exposition de ses affiches au MoMA, à New-York. À cette époque, alors que sa réputation est à son apogée, le doute l'accable. Il a le sentiment que ces créations ne sont qu'un moyen parmi d'autres mis à la disposition des diverses manipulations sociales. Il écrit en 1947 : «Si aujourd'hui j'ai à peu près abandonné la publicité pour me consacrer à la peinture, c'est parce que je me suis rendu compte que la publicité est un moyen de manipulation sociale, et que je ne veux pas me consacrer à la manipulation sociale».



*Blaise Cendrars et l'actrice Raymonde Hyères, vers 1928.*



*Maurice Moyrand, vers 1930.*

*crer seulement à la peinture, c'est parce que j'étais ulcéré de cette constante confusion des valeurs que l'on ne peut guère empêcher dans l'état actuel des choses (...). Et je renonce à ce que j'avais cru un moment, c'est-à-dire qu'on pourrait se servir des moyens grossiers de l'affiche pour atteindre les fibres les plus profondes du spectateur, le toucher dans sa vie sensible et affective, éveiller son intellectualité.»*

L'expérience qu'il tente aux États-Unis n'est qu'un demi-succès. Certes les couvertures qu'il conçoit pour *Harper's Bazaar* sont admirées et la revue *Fortune* lui consacre un article élogieux. Mais ces travaux ne rencontrent qu'un succès d'estime ; les agences pour lesquelles il travaille constatent que les résultats commerciaux ne sont pas suffisants.

Cependant, il ne semble pas qu'il faille attribuer le désenchantement qu'il commence à vivre à cet échec. Par ailleurs, l'existence qu'il mène à New-York lui est très favorable ; il est admiré par de nombreux amateurs éclairés et tient une place d'honneur dans le milieu artistique new-yorkais. Il côtoie De Chirico, Dali, Herbert Bayer, Jacno et bien d'autres artistes attirés par ce pays. Mais cette vie brillante ne le détourne pas de ses interrogations qui s'orientent de plus en plus vers la peinture. Henri Mouron, le fils de Cassandre, pense que sa rencontre avec Balthus a pu provoqué une fascination l'amenant à repenser le rôle de l'affiche : «*Lui a-t-elle révélé qu'un jeune artiste, Balthus n'avait pas alors encore trente ans, peut puiser dans l'authenticité de son inspiration les forces nécessaires à l'accomplissement même héroïque d'une œuvre qui, loin de s'inscrire dans le tourbillon de la vie moderne, prend sa source dans les profondeurs de son rêve intérieur (...) ?*»

Toujours est-il que durant son séjour new-yorkais, Cassandre emploie tout son temps à peindre, dans la chambre d'hôtel qui lui sert d'atelier, des natures mortes qui sont loin de le satisfaire et qu'il détruit les unes après les autres. Mais ces errements fortifient en lui la certitude qu'il lui faut accomplir sa vocation première, dont la publicité l'a détourné.

En février 1938, il quitte définitivement New-York. Dès son retour en France, il délaisse sa maison de Versailles pour un appartement en face du Louvre et un atelier dominant les jardins du Luxembourg. Il continue encore son activité d'affichiste, en signant notamment de nouvelles couvertures pour *Harper's Bazaar*. Le début de la guerre marque la fin de son activité. En 1939, il demande sa mobilisation et connaît l'oisiveté de la *drôle de guerre*.

À sa démobilisation en septembre 1940, il se consacre entièrement à la peinture et dès 1942, une exposition à la galerie René Drouin rend compte de ce travail de deux années. Mais, si cette exposition reçoit des critiques et des marchands un accueil favorable, si Cassandre est encouragé par les commandes de Pierre Reverdy, de la vicomtesse de Noailles, de la princesse

*Balthus, Portrait de Madeleine Mouron-Cassandre, Béatrice Cauvet et Henri Mouron, 1935.*



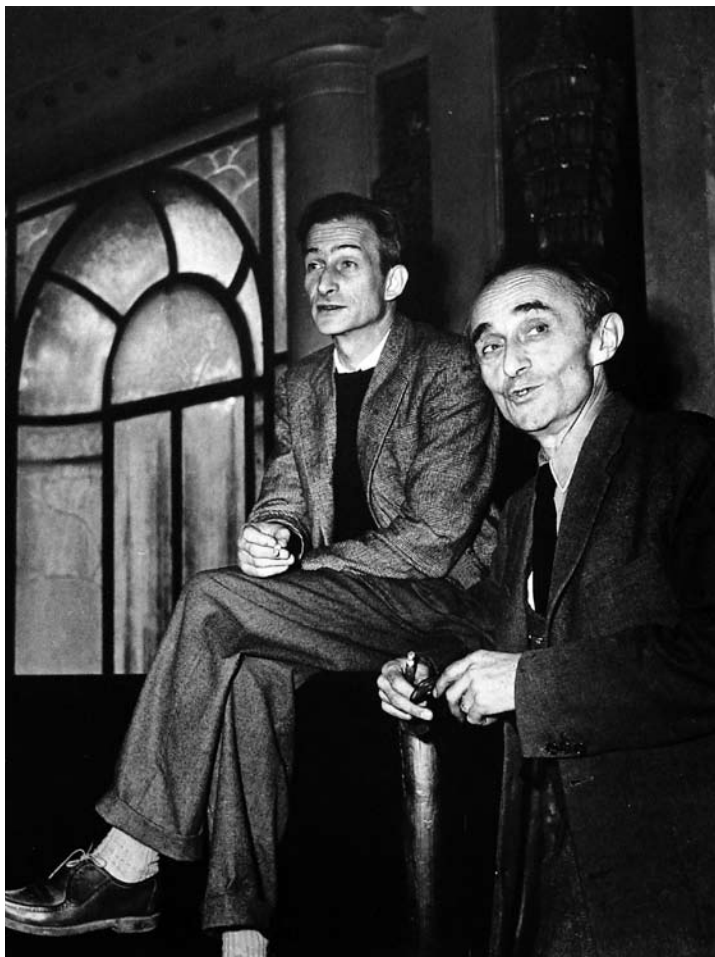
*Cassandre dans son atelier, vers 1933.*



*Cassandre et Giorgio De Chirico. New-York, 1937.*



*À l'atelier de décors de la Comédie-Française, 1959.*



*Balthus et Cassandre lors d'une répétition de L'État de siège d'Albert Camus, 1948.*



de Polignac, il dira cependant, en 1945, de sa peinture «*qu'elle est avare et ne lui donne guère*».

Mais par bonheur pour lui, il découvre la scène théâtrale qui très vite devient une véritable passion. Il conçoit alors des décors, notamment pour *Don Giovanni* de Mozart au Festival international de musique d'Aix-en-Provence (1948), *M. de Pourceaugnac* de Molière (1948) et les tragédies de Racine (1959) à la Comédie Française.

En dépit de l'importance de son œuvre de peintre de théâtre, Cassandre trouve encore le temps et l'envie de reprendre son travail de graphiste. Il entreprend en 1958 pour Olivetti la réalisation de plusieurs alphabets de machine à écrire : la Nuova Pica, un caractère de type Elzévir et le Graphika 81 influencé par les formes de la capitale carolingienne. Dans le même temps, il dessine des compositions typographiques pour des pochettes de disques. Il élabore alors un style de lettre où la main, affranchie des contraintes géométriques de l'affiche, se livre à un rythme et une aisance librement inspirée de la capitale romaine. Ce style est le dernier style typographique de Cassandre, celui aussi du logotype d'Yves Saint-Laurent (1963).

Durant ces dernières années, il se consacre à la création de son ultime alphabet, le Cassandre, conçu pour la composition mécanique ou photo-électrique. Non édité, il est impossible de préciser la date de l'achèvement du Cassandre. Elle se situe dans les trois dernières années de sa vie, consacrées aussi à une peinture plus que jamais «avare».

Le 17 juin 1967, Cassandre tente de se tuer. Un an après, jour pour jour, il y parvient. Sur son bureau est trouvée une lettre d'un fondeur, lui indiquant qu'en raison de ses aspects subversifs, il renonce à éditer son nouveau caractère.

*Photographie d'une toile peinte  
pour le magasin Au Bûcheron, 1924.*

LE GRAND  
MAGASIN  
DU  
MEUBLE

PAR  
FIN  
SEC  
1/4  
**Cerebos**  
SEL  
DE TABLE

AU  
**BUCHERON**  
10 RUE DE RIOLI

PAR  
FIN  
SEC  
1/4  
HACHARD & C<sup>ie</sup>  
117, rue de Valenciennes

PAR  
FIN  
SEC  
1/4  
HACHARD & C<sup>ie</sup>

PAR  
FIN  
SEC  
1/4  
HACHARD & C<sup>ie</sup> - Paris Picard 10

*Princess*  
TRANSFERRED  
21 Rue Royale  
Paris  
P. HACHARD & C<sup>ie</sup>  
PARIS



*Pivolo, 1925.*

## L'affiche et la primauté du mot chez Cassandre

*«Trop longtemps méconnue ou sous-estimée de nos prédécesseurs, la lettre joue en effet, dans l'affiche, un rôle capital. C'est la grande vedette de la scène murale puisqu'elle, et nulle autre, est chargée de dire au public la formule magique qui fait vendre.*

*Il importe que l'affichiste commence toujours par le texte et le campe, autant que faire se peut, au centre de la composition. C'est autour du texte que doit tourner le dessin et non inversement (...). Car l'affiche n'est pas un tableau. C'est avant toute chose un mot. C'est le mot qui commande, qui conditionne et anime toute la scène publicitaire. Ce mot autour duquel tous les éléments graphiques s'ordonnent, ce mot a seul le pouvoir de donner à l'affiche son unité et sa signification.*

*Autrefois, on campait la lettre après coup, au petit bonheur, soit en surcharge, diagonalement ou transversalement, soit dans quelque propice encoignure. Il n'en va plus ainsi. La primauté de la lettre s'affirme chaque jour davantage et je me flatte d'y avoir contribué selon mes forces.»*

Ce texte précise, chez Cassandre, l'importance du mot, et plus particulièrement de la lettre, dans la conception et la composition des affiches. L'origine de l'affiche Pivolo est, en ce point, manifeste ; c'est le conseil donné dans les écoles d'aviation *«Et puis vole haut !»*, déformé en Pivolo (pie vole haut), qui donne à Cassandre l'idée de symboliser cet apéritif par l'oiseau noir et blanc. *«C'est le texte, c'est la lettre qui, chez moi, met en branle le mécanisme de la création mentale, qui provoque l'association d'idées génératrices des formes plastiques (...). Un engrenage verbal m'a entraîné jusqu'à cette formule, à la fois esthétique et publicitaire.»*

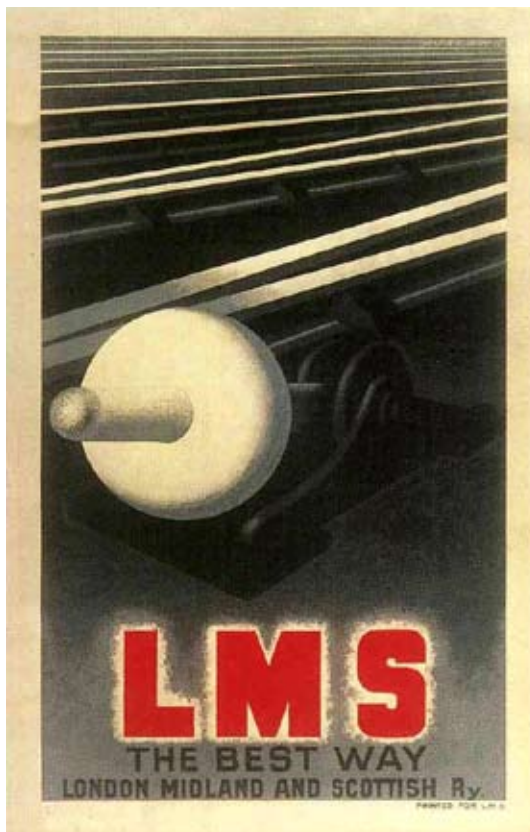
Il s'agit du seul cas rapporté par Cassandre dans lequel le mot engendre le principe même de l'affiche. Par contre, nombreuses sont les productions dans lesquelles la lettre possède une présence visuelle particulièrement forte. Les affiches pour le magasin Au Bûcheron, les Galeries Lafayette, les verres Triplex, la Compagnie des wagons-lits, le café Van Nelle ou encore l'apéritif Dubonnet, illustrent presque cette primauté de la lettre évoquée. Il a même – chose suffisamment rare, en France, à son époque, pour être soulignée – conçu des affiches strictement typographiques.



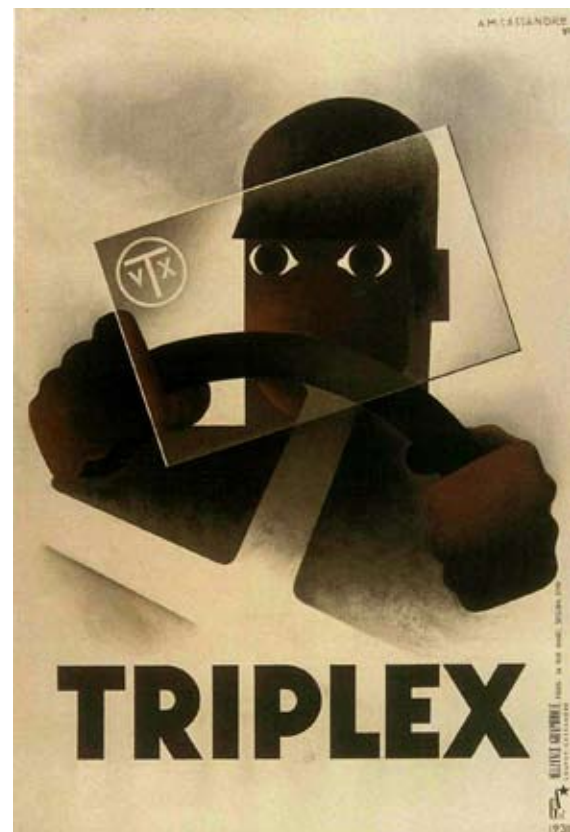
L. Capiello, affiche *Le Frou-Frou*, 1899.



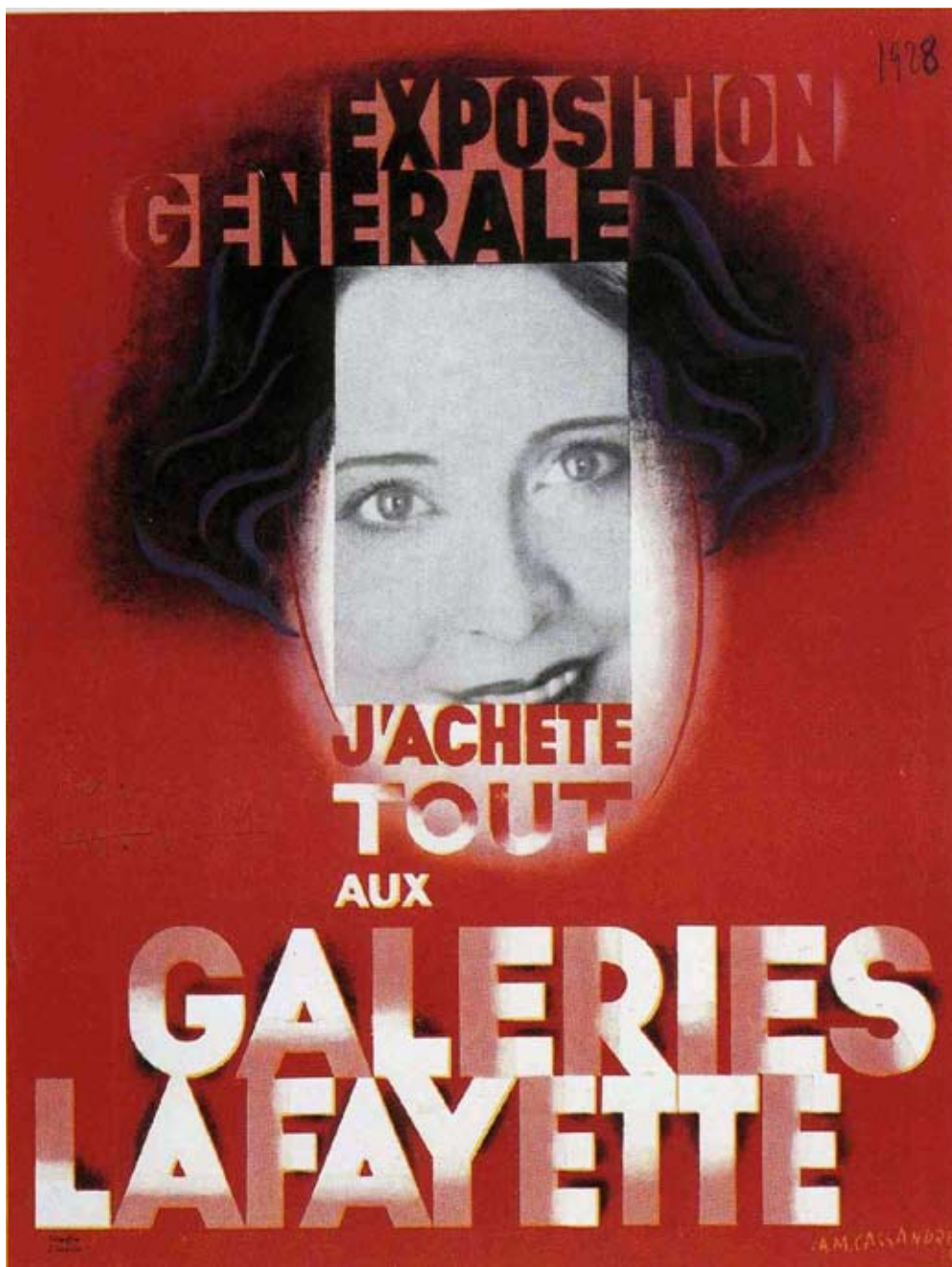
*Au Bücheron, 1923.*



*LMS, C<sup>ie</sup> de chemin de fer, 1928.*



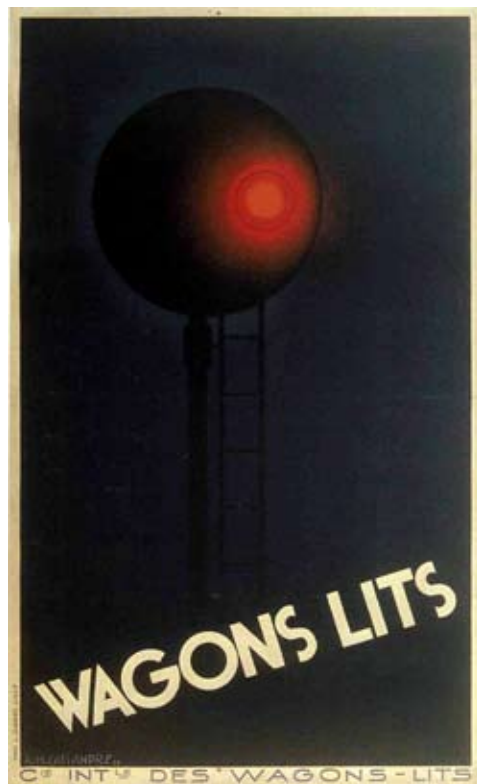
*Triplex, 1930.*



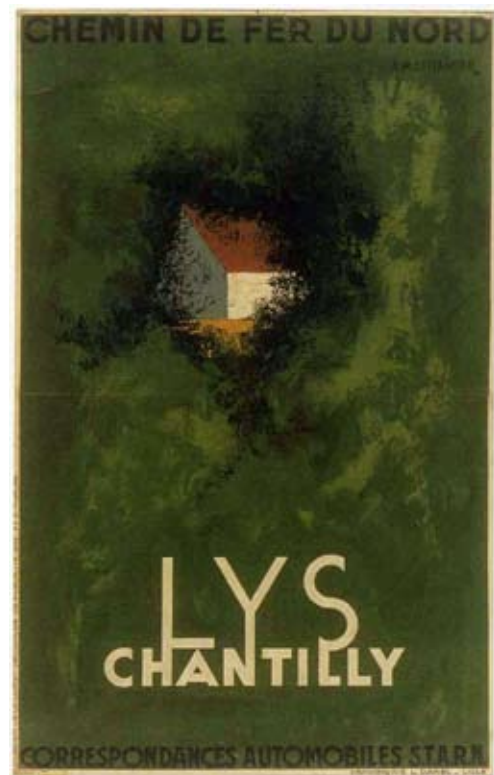
*Galeries Lafayette, 1928.*



*Van Nelle, 1931.*



*Wagons-lits de 2<sup>e</sup> classe, 1930.*



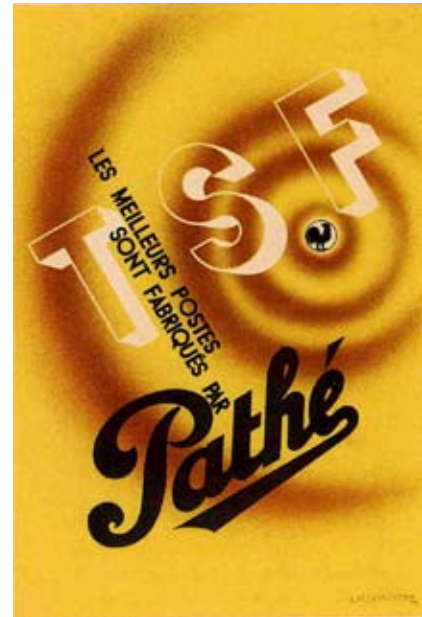
*Lys Chantilly, 1930.*



*À la Maison dorée, 1926.*



*Paris Films, 1931.*



*Pathé, 1932.*



*Dubo Dubon Dubonnet, 1932.*



*Visseaux. Projet d'affiche non éditée, 1933.*

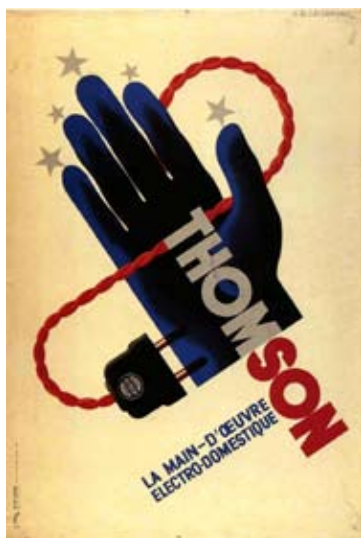


*Nord Express, 1927.*

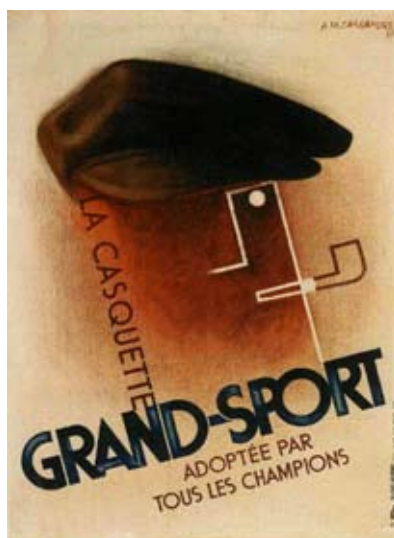
Lorsque la lettre ne prédomine pas visuellement sur l'image, Cassandre tend, la plupart du temps, à l'intégrer fondamentalement à la composition. L'exemple souvent donné est celui de l'affiche *Nord express*, dont le titre est transformé au contact des éléments principaux et les noms des capitales desservies inscrits dans les rails. Le tracé des lignes directrices de l'affiche éclaire davantage la conception commune de la lettre et de l'image.

L'appropriation de la lettre pour accentuer la dynamique de la composition se retrouve dans nombre de travaux. Ainsi, dans l'affiche *Grand-sport*, le lettrage participe du dessin en marquant la mâchoire du personnage ; le mot *Thomson* appuie l'aplomb de la main oblique ; les inscriptions des destinations Algérie, Tunisie, Maroc attirent l'œil sur le mouvement et la profondeur de la caisse en chargement ; le dessin du mot *Normandie* soutient solidement l'écrasante masse du paquebot, tandis que pour l'affiche Pathé, les lettres cherchent à imprimer au disque un mouvement rotatif.

D'autres fois, Cassandre lie le mot à l'image par l'utilisation d'un motif. Pour l'affiche de l'exposition Nenyto, il fait allusion à la beauté de l'industrie en remplissant certaines lettres d'un mur de briques. De même pour les cigarettes américaines Pacific, les lettres rappellent l'origine du produit par l'emploi des couleurs nationales. D'une façon plus discrète, la disponibilité du personnel des Wagons-lits Cook, symbolisée par le tandem brun et bleu des stewards, est appuyée par l'alternance colorée du lettrage. Paradoxalement à la présence visuelle dont il fait preuve, le texte, dans une des affiches LMS, est à tel point incorporer à l'image qu'il donne l'idée de disparaître dans la dynamique de la composition.



Thomson, 1931.



Grand-sport, 1931.

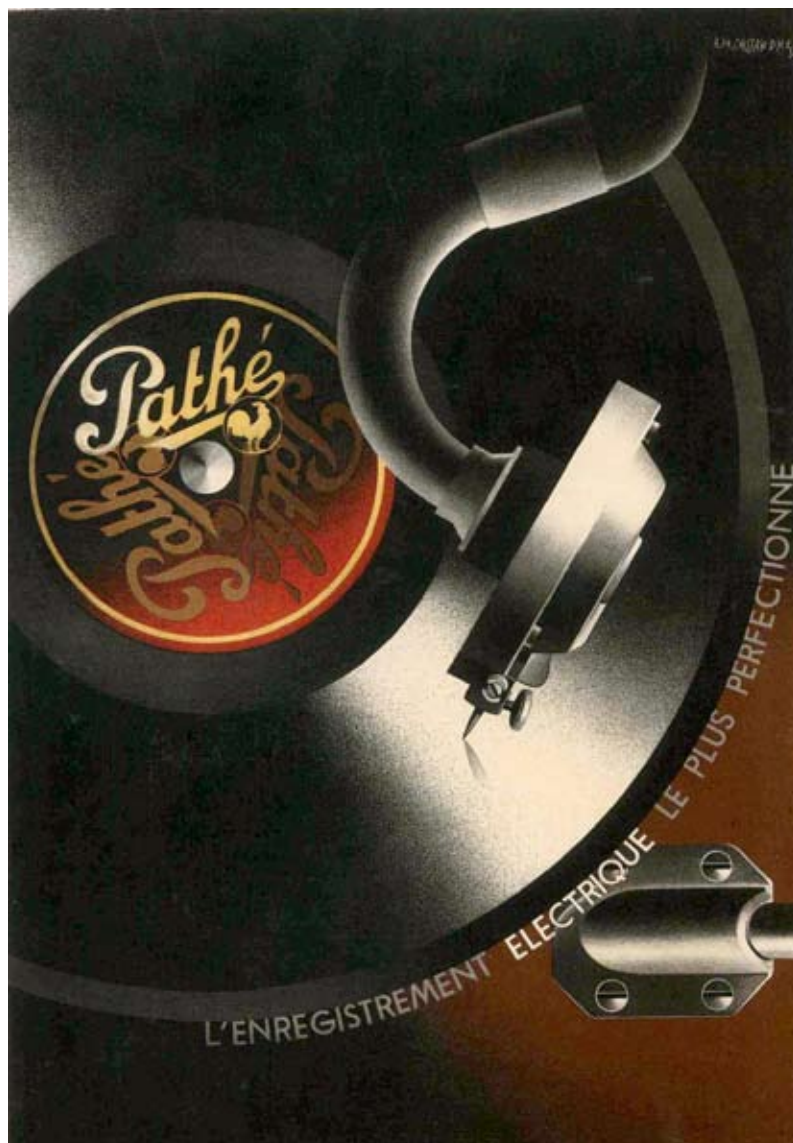


Normandie, 1935.

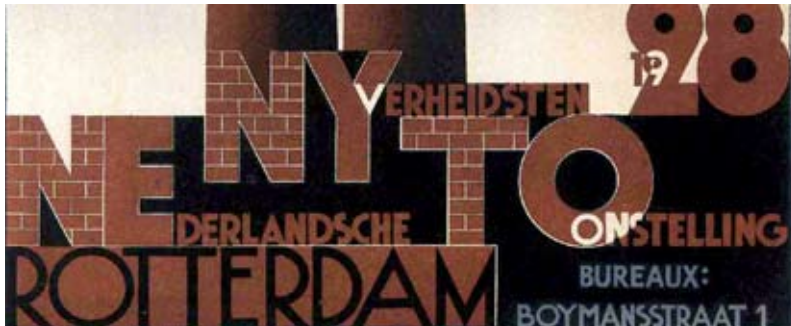




Études de tracé régulateur.



Pathé, 1932.



*Aperçus des lettres dessinées pour les affiches Nenyto (1928), Wagons-lits Cook (1933) et Pacific (1935).*

*«Quant au choix du caractère, mes convictions n'ont jamais varié. Je n'ignore pas que la science expérimentale vient de conclure contre les capitales en faveur des "bas de casse", plus lisibles que les premières. Mais je reste indéfectiblement attaché aux majuscules. Selon moi, la minuscule n'est qu'une déformation manuelle de la lettre monumentale, une abréviation, une altération cursive imputable aux copistes. Ma conception architecturale de l'affiche devait nécessairement orienter mes préférences, non vers une parodie de l'inscription, mais vers un pur produit de l'équerre et du compas, vers la lettre primitive, la lettre lapidaire, celle des Phéniciens et des Romains, la vraie, la seule substantiellement monumentale».*

Le choix récurrent de la capitale chez Cassandre peut s'apparenter à une attitude d'architecte organisant les mots comme des matériaux et s'autorisant un affaiblissement de la lisibilité au profit d'une forte présence visuelle. *«Une affiche est faite pour être vue et enregistrée par des gens qui ne cherchent pas à la voir... Elle doit faire sa place toute seule, en jouant du coude.»* Étant construites sur la même hauteur, les capitales forment des mots dont l'encombrement spatial est particulièrement régulier. Cette qualité intrinsèque en fait des éléments adaptés aux compositions orthogonales. *«La forme purement géométrique permet plus facilement que toute autre de faire tenir clairement tous les éléments donnés dans un format déterminé.»* De plus – alors que les minuscules évoqueraient plutôt le commentaire et la parole hors-champs – les capitales, par leur présence géométrique et monumentale, transforment le mot en *«présence dormante dans l'image»*.

La composition architecturée chez Cassandre obéit aussi à une autre nécessité : celle d'une reproduction irréprochable, sans altération possible. Il construit ses affiches, et tout particulièrement leurs lettres, au fil à plomb et à la règle – les mêmes instruments qui servent à la reporter mathématiquement sur la pierre lithographique. *«Car (l'affiche) ne doit pas être un pièce d'art unique "reproduite" à de nombreux exemplaires, mais conçue dès sa création, c'est-à-dire dans son essence même, comme un objet de série devant être tiré des milliers de fois sans variante.»* Cette rigoureuse conception montre combien il est important pour Cassandre de présenter ses choix non comme des choix esthétiques mais comme relevant d'une nécessité fonctionnelle.

Si les expériences initiales des affiches *Sadac* et *À nous les vrais pâtes* comportent des textes composés en minuscules, Cassandre affirme dès 1923, avec l'affiche *Au Bûcheron*, sa détermination à faire exclusivement usage de la forme capitale. Bien que élargissant par la suite sa palette aux Incises, aux Egyptiennes et à des lettres «ombrées» de différentes appartenances, il restera attaché jusqu'en 1939, année qui marque la fin de sa grande période d'affichiste, à la capitale monumentale.

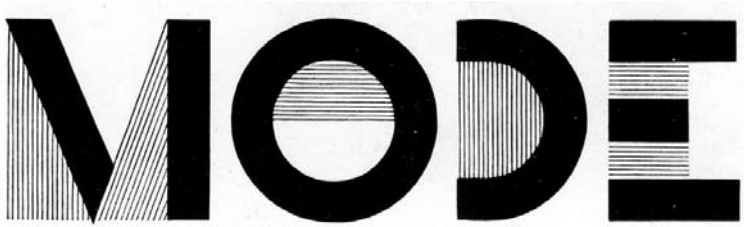
G<sup>des</sup> FÊTES  
DE  
PARIS  
L'ATLANTIQUE  
(40000T.)  
WAGON-BAR  
DELFT  
PRUNIER  
*ITALIA*

CHERBOURG  
D<sup>r</sup> CHARPY  
LMS  
VU PARIS  
FÊTES

*Différentes formes typographiques relevées dans les affiches de Cassandre.  
Linéales, Latines, Egyptiennes, Lettres ombrées et éclairées*



*Lettres de l'affiche Pivolo, 1924.*



*Extrait du spécimen du Bifur, 1929.*



*Nord Express, 1927. Projet d'affiche non éditée.*



L'intérêt de Cassandre pour la lettre l'a amené à la création typographique de plusieurs caractères, les plus illustres étant le Bifur et le Peignot. Les formes du Bifur, dessinées en 1929, semblent annoncées par le lettrage de certaines affiches antérieures.

Dans l'affiche Pivolo, conçue en 1925, Cassandre considère la lettre, pour la première fois, non plus seulement comme une architecture graphique, mais comme une forme qui fait pleinement écho à l'image. Le fait de nuancer le trait en le faisant passer du noir au bleu selon une construction qui s'apparente à celle de l'illustration, et celui de soutenir le triangle ouvert du V en le grisant, indiquent la volonté de traiter la lettre comme une surface dont la densité lui permet de devenir une composante plastique de l'affiche. De la sorte, la forme de ces parties, leur valeur et les blancs qui les unissent, donnent au mot un rythme singulier. De même, crée pour la publicité, le Bifur a pour fonction de surprendre. Pour marquer le spectateur, Cassandre choisit d'oublier le signe calligraphique pour proposer, à sa place, un accident typographique. Dans l'affiche Pivolo, cela passe par l'étrange synthèse entre capitale et bas de casse et par le dessin, justifié par les besoins de la composition, du mot *apéritif*. Henri Mouron note à ce propos : «*Conservant le principe du mot piVolo, Cassandre retient de la lettre sa masse ; il en simplifie l'architecture, amplifie la géométrie, grise ou colore les vides en supprimant le trait là où, suggéré par l'aplat, il n'est pas indispensable. Ainsi, chaque lettre devient une tache qui se déploie sur le papier et rythme la ligne en jouant au mieux de sa forme et de sa couleur, pour composer le mot inoubliable.*»

De même, le traitement des lettres de l'affiche pour les Galeries Lafayette (voir p. 27), précédant de peu le Bifur, doit être placé en résonance. Cassandre s'essaie, de nouveau, à des densités variables qui préfigurent celles établies pour le Bifur. Ainsi, les parties de la lettre placées en demi-ton s'approchent de celles du futur caractère typographique – à savoir les parties supérieures des lettres G et L, les parties inférieures des lettres A et T, les fûts des E, F, R, ainsi que les attaque et sortie du S.

*Le Jour, 1933.*



*Grèce. Projet d'affiche non éditée, 1933.*



*Le Peignot, 1937.*

Encore plus frappante est la correspondance formelle entre le Peignot, caractère édité en 1937, et l’affiche *Le Jour* datant de 1933. Les lettres dessinées, à l’exception du J, ont une forme quasi identique à celles établies pour le dessin typographique. Le mot *Le Jour*, préfiguration du Peignot, prouve la patiente germination du caractère.

Inversement, son travail de lettrage d’affiche emprunte parfois à ses créations typographiques. Ainsi les mots *Wagons lits*, dans l’affiche de 1930 déjà mentionnée, sont dessinés dans une forme très proche de celle du Bifur. Bien que non-grisées, les lettres dans leur structure – le grand œil des G et O, le dessin étroit du W, le balancement du S – se nourrissent fortement du caractère typographique. De même, les lettres de l’affiche *Grèce*, de 1933, marquent la limite extrême du principe du Bifur, en se réduisant à l’essentiel et en explorant les limites de la lisibilité.

*André Kertész, Sur les boulevards, 1934.*

DUBON

DUBO

DUBON

DUBONNET

DU





*Charles Peignot, vers 1930.*

## Deberny & Peignot

Vers 1860 à Paris, Gustave Peignot crée une modeste fonderie de caractères typographiques. Durant les décennies suivantes, il mène une politique de diversification de ses activités et d'achat de collections typographiques, donnant ainsi à la fonderie une importance grandissante.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la mort de son père, Georges Peignot reprend la direction de la firme. Il voit dans l'émergence du mouvement Art Nouveau la possibilité de donner une nouvelle direction à la typographie française. Il commande alors, à quelques artistes, des caractères typographiques qui connaissent un large succès – les plus prestigieux étant le Grasset d'Eugène Grasset et l'Auriol de Georges Auriol. Ces créations contribuent à l'expansion de l'entreprise qui devient la principale fonderie française. Le succès de la firme semble assurer par la créativité et l'intuition de Georges Peignot. Pourtant, il ignore les nouvelles techniques de composition à chaud proposées par les firmes Linotype et Monotype, tant leur rendu typographique lui semble sans qualité. Toutefois, après la Première Guerre Mondiale, ce processus étant de plus en plus compétitif, il devient difficile pour la fonderie Peignot de le concurrencer.

Dans les années 1920, Charles Peignot prend la tête de la fonderie et délaisse la rééditions d'anciens caractères pour une politique plus moderne. La fusion avec la fonderie Deberny – passée un court moment, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre les mains d'Honoré de Balzac et qui malgré l'aide de son égérie, M<sup>me</sup> de Berny, fit faillite – lui donne une ampleur jusqu'alors inconnue en France. En 1924, il fait appel à Maximilien Vox qui prend en charge les *Divertissements typographiques* – plaquettes inventives montrant aux imprimeurs la richesse du fonds typographique de façon incitative. En 1927, Charles Peignot, avec le concours de son conseiller Maximilien Vox, fonde la revue *Arts et Métiers graphiques* qui, elle aussi, tend à mettre en valeur toutes les productions, conventionnelles et modernistes, de la fonderie.

C'est durant cette période favorable à l'innovation que Charles Peignot – non pas seulement administrateur d'entreprise, mais véritable directeur artistique – rencontre Cassandre et l'appuie dans les trois projets typographiques diffusés par la fonderie : le Bifur, l'Acier et le Peignot. «C'était une époque riche, une époque de mécénat, on trouvait de l'argent, on pouvait se manifester et prendre les risques de la création.»

LE CARACTERE dominant de  
l'art français, c'est ce souci de  
la clarté, de la précision, qui  
fait que dans ses diverses mani-  
festations l'imagination n'a pas  
Il faudrait n'avoir jamais feuilleté

12345 67890

INDUSTRIE COMMERCE

*Le Grasset d'Eugène Grasset.*

Un parfait mélange  
d'Auteurs littéraires.  
*L'évolution dans l'Art.*

12345 67890

CHANT GAMME

*L'Auriol de Georges Auriol.*

*Portrait de Cassandre*  
*par Gaston Paris, vers 1930.*







## Le Bifur : architecture, essence et monumentalité

À la veille de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, la création typographique française n'est guère florissante. En dehors de l'affiche qui connaît des avancées significatives, la conception de caractères et la mise en page de livre sont dans un état de stagnation.

En 1924, Francis Thibaudeau dans son *Manuel de typographie élémentaire*, composé en Auriol, propose une première classification des caractères selon leur empattement – classement que certains considèrent issu de la Belle Époque. Charles Peignot met sur le marché le Naudin et l'Astrée, caractères de labeur dans la lignée des Cochin, dont le dessin a débuté avant la guerre. De même, le succès des rééditions des Égyptiennes ou des Normandes destinées à la publicité incite Charles Peignot à diffuser un ancien caractère de réclame provenant du fond Deberny, qu'il baptise le Sphinx.

Pourtant en Allemagne, à cette même période, Laszlo Moholy-Nagy et Walter Gropius débute l'édition des *Bauhausbucher*, dans lesquels le principe de grille, de composition asymétrique et l'emploi des linéales sont donnés en exemple. Tschichold, dans *Elementare typografie*, appelle les typographes à se préoccuper de clarté et de lisibilité en tenant compte des nouveaux modes de fabrication et des normes issues de l'industrie. Des concepteurs de caractères, à l'instar de Paul Renner, travaillent alors à la création d'alphabets géométriques et fonctionnels répondant à ces principes.

Lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, les pavillons de l'URSS de Melnikov et Rodtchenko – Grand Prix d'Architecture – et de l'Esprit nouveau du Corbusier constituent des manifestes pour une architecture moderne et soutiennent, à travers l'aspect monumental des lettres employées, que la typographie doit jouer un rôle plus important dans le contexte urbain.

Cassandre insiste lui aussi sur ce rôle déterminant à attribuer à la typographie et débute une réflexion sur l'avenir de l'affiche destinée à «s'incorporer aux masses architecturales, à meubler des façades de plus en plus étendues, animer non plus seulement quelques palissades et quelques maisons, mais d'énormes cubes de pierres, voire des quartiers immenses». Selon lui, les affichistes doivent construire leurs compositions à partir de la lettre en s'attachant à ce que son dessin réponde aux besoins d'amples inscriptions murales. «Trop longtemps méconnue ou sous-estimée de nos prédécesseurs,

QU'IL fasse beau, qu'il fasse  
laid, c'est mon habitude  
d'aller, sur les cinq heures du  
soir, me promener au Palais-  
Royal. C'est moi qu'on voit toujours  
seul, rêvant sur le banc d'Argenson.  
PHILIDOR LE SUBTIL  
1234 567890 12345  
s / f / h / e / z / t / u / i / n / l / e /

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 Æ Æ  
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  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

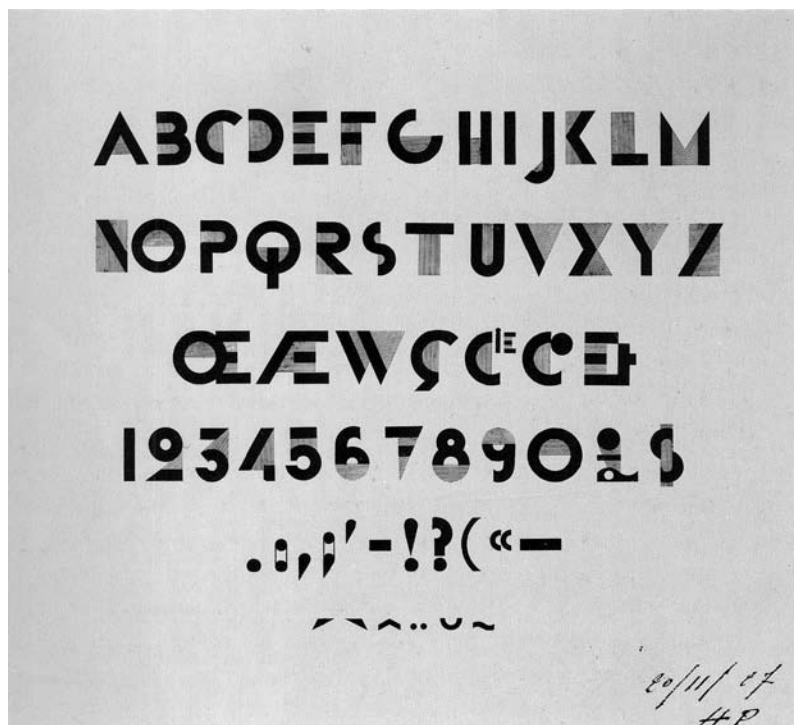
*Le Naudin et le Sphinx.*

la lettre joue en effet, dans l'affiche, un rôle capital. C'est la grande vedette de la scène murale puisqu'elle, et nulle autre, est chargée de dire au public la formule magique qui fait vendre». Convaincu que l'avenir de la typographie est lié à celui de l'architecture, Cassandre cherche à rencontrer Charles Peignot et le persuade, en 1927, de s'attacher à la conception d'un caractère s'accordant aux conceptions architecturales modernes et à l'évolution de l'affiche.

Le Bifur est publié en 1929 par la fonderie Deberny & Peignot. Le caractère comprend uniquement des lettres majuscules dont l'aspect géométrique et modulaire rend évident son ambition architectonique. Cassandre, influencé notamment par les théories de Kandinsky et du Bauhaus, dessine des formes épurées cherchant à retrouver les caractéristiques essentielles des lettres. Parce qu'il considère l'alphabet comme le support essentiel de notre relation aux représentations, il cherche à comprendre les chemine-ments spécifiques des pratiques et des traits qui l'ont constitué. *«Si le Bifur intrigue tant, ce n'est pas parce que je l'ai habillé de façon excentrique, mais parce que au milieu d'une foule habillée, il est nu»*. Il avoue ainsi avoir tenté de *«rendre au mot sa puissance d'image qu'il avait primitivement»*. Ainsi, lorsque Cassandre présente en 1929 le Bifur dans la revue *Arts et métiers graphiques*, il écrit : *«Une lettre est une forme pure à l'origine mais successivement déformée par le ciseau du sculpteur, la plume alcoolique du scribe, le burin des premiers imprimeurs épatés d'imiter cette plume avec leur petite mécanique. Nous avons essayé de restituer à cette lettre tout ce qui était à elle, mais seulement à elle»*.

De même, dans les *Divertissements typographiques*, la fonderie publie : *«Ni Cassandre, ni nous, n'avons voulu faire une 'jolie chose'. Nous avons voulu construire un type publicitaire : supprimer de chaque lettre ce qui est inutile à la distinguer des autres, quitte à lui ôter, si on la prend isolément, sa physionomie habituelle. Ce caractère ne prétend point se substituer aux formes du passé. Il marque simplement la croisée des chemins qu'il peut être bon d'explorer plus en avant. Lorsque nous eûmes à classer le Bifur parmi les séries existantes, nous avons été amenés à en faire le premier né d'une famille nouvelle : les antiques Didot»*. Son nom déjà annonce l'ambition du caractère, Bifur ne vient pas de «biffer» mais de «bifurcation», celle qu'il espère à la typographie après cette création.

Marcel Jacno considère le Bifur comme la brillante expression de l'idée selon laquelle l'œil humain s'attache essentiellement aux pleins. *«Considérons d'abord une idée parallèle et plus simple : les yeux des lecteurs sont habitués depuis deux siècles aux caractères à fort contraste (les plus*



Premier document d'étude du Bifur.  
Dessin à l'encre de Chine, 1927.

typiques étant le Didot et le Bodoni). Poussons à son extrême l'idée que l'œil ne voit que les pleins et supprimons les déliés. On obtient (...) un caractère disons extrémiste au premier degré. Or, l'extrémiste du Bifur est plus subtil et plus avancé. Les éléments maintenus ne sont pas seulement les temps forts de l'écriture, ce sont les parties irréductibles des signes eux-mêmes. Expérience doublement instructive : elle pousse le dépouillement moderniste vers sa limite.»

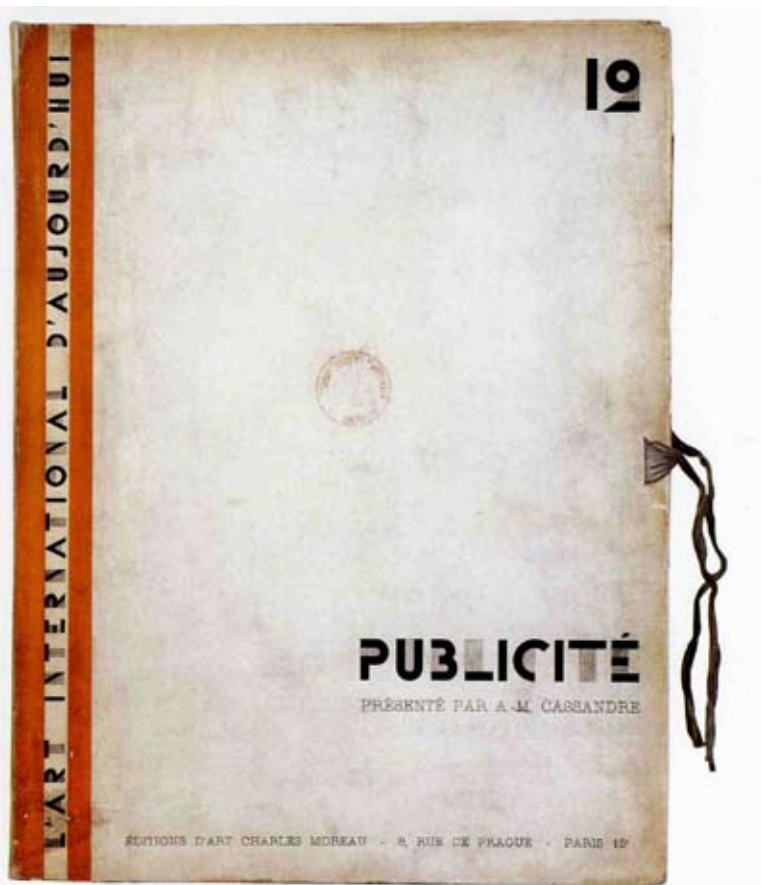
Cassandre révèle sa connaissance des lettres en ne les achevant pas. Il démontre que, en pensant le vide, chaque lettre suppose dans sa boucle ses alentours immédiats. Dans l'article *A.M. Cassandre ou l'autobiotypographe*, Jérôme Peignot considère le Bifur comme la preuve que la litote opère aussi bien en typographie que dans le langage courant. D'autant plus qu'à partir du moment où force est de parachever ces lettres, le spectateur se trouve piégé et contraint de lire.

Le dessin du Bifur, en cherchant à échapper aux normes admises, fut une rupture quelque peu scandaleuse dans le milieu traditionaliste des dessina-

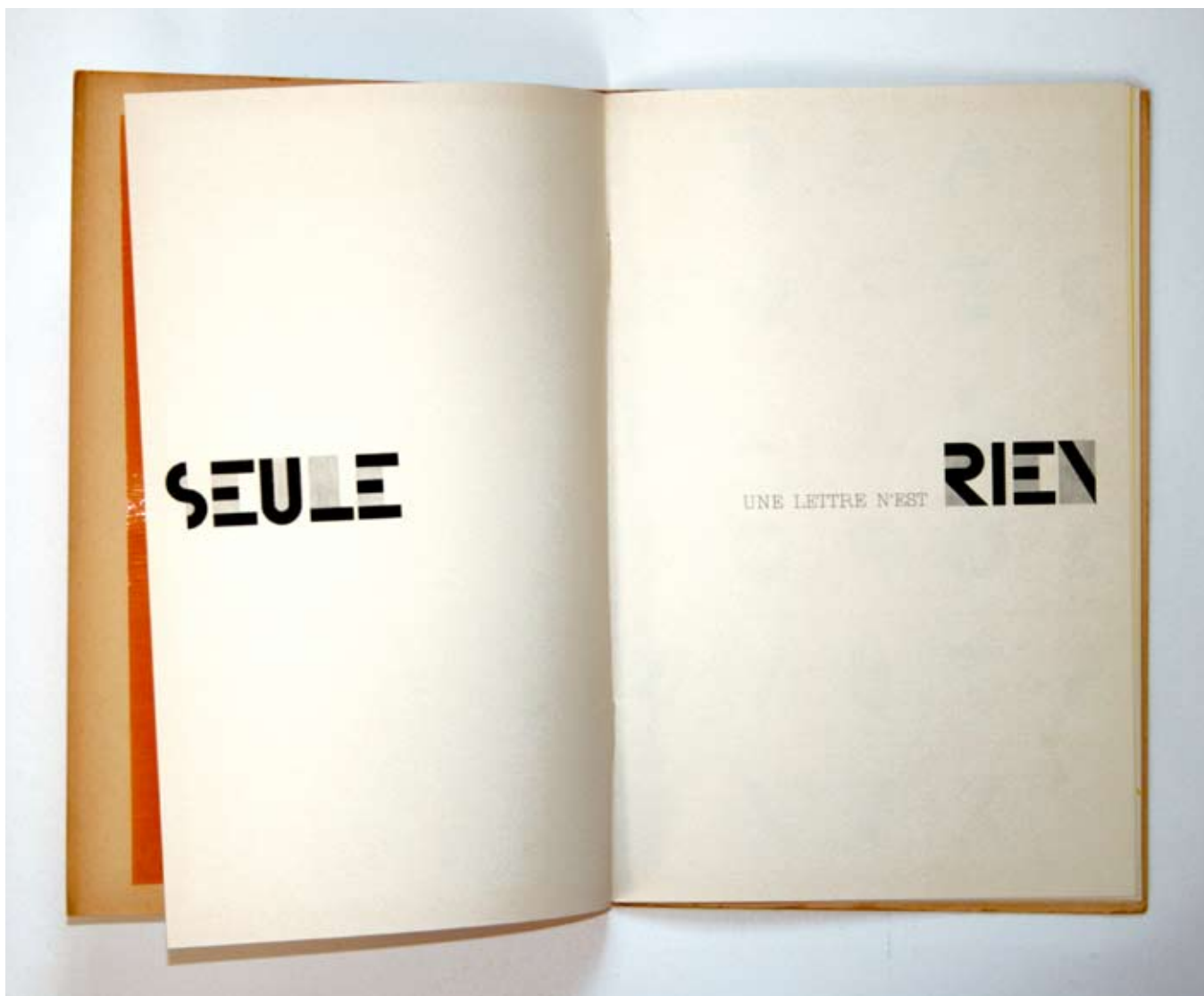
teurs de caractères. Cette création fut un échec commercial et la manifestation onéreuse de la prospérité de la fonderie. Tout de même, le Bifur emporta l'adhésion de nombreux imprimeurs et professionnels de la lettre. Ainsi, Marcel Jacno avoue qu'il doit sa vocation typographique à cette création ; Vox le décrit comme «*la plus grande chose faite depuis 500 ans et la plus grande gloire de Cassandre*» ; René Ponot, historien de la lettre, précise qu'avec le Bifur, Cassandre introduit le cubisme dans le signe. Ce qui lui semble même le plus intéressant n'est pas l'élimination des parties non-fonctionnelles, mais l'introduction de ce qu'il appelle un choc sensoriel. Toutefois, une violente polémique sur la lisibilité du caractère éclata.

Mais pour Cassandre, le Bifur représente principalement une étape dans l'avènement d'une écriture nouvelle, alliant des qualités épigraphiques monumentales à une lisibilité nécessaire à la lecture courante. Une écriture conçue à partir de la lettre capitale, car il formule l'hypothèse que «*la minuscule n'est qu'une déformation manuelle de la lettre monumentale, une abréviation, une altération cursive imputable aux copistes*». Il développera dès lors sa recherche typographique à partir de ce postulat, en quête de son approbation scientifique. De plus, la forme capitale s'intègre mieux aux systèmes graticulés alors employés par Cassandre et, par sa structure architecturale, elle s'accommode mieux que la minuscule de l'utilisation de l'équerre et du compas qui gouvernait ses compositions. La capitale a aussi l'avantage d'accepter certaines déformations, changements de proportions, parfois nécessaires dans l'affiche pour créer l'accident formel capable de faire d'un mot le pôle d'attraction visuelle.

La position de Cassandre, partagée semble-t-il par Charles Peignot, reste pourtant paradoxale. Il n'ignore pas que les lettres minuscules sont scientifiquement considérées comme plus lisibles que les capitales. De même, il a connaissance que l'emploi des minuscules est un des préceptes de la Nouvelle typographie Outre-Rhin. Ce parti-pris tient effectivement à la lisibilité optimale des minuscules, mais également à des raisons idéologiques : les majuscules représentant une hiérarchie contraire à l'esprit de standardisation et de démocratisation des productions modernes de l'époque. Derrière ces questions typographiques, l'enjeu est d'importance. Il s'agit de savoir quelle type d'écriture nouvelle va s'imposer, et ainsi quelle industrie nationale va profiter des créations qui naîtront de ces recherches. Avec, dans l'esprit des Allemands comme des Français, peut-être l'idée d'atteindre une supériorité typographique pour imposer le caractère propre au xx<sup>e</sup> siècle.







*Pages extraites du spécimen du Bifur.*



# BIFUR

CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE

## BIFUR

CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE  
CARACTÈRE DE PUBLICITE





RAPPELLE-TOI









COMPOSITION ET POIDS DES POLICES  
DE CARACTÈRES

**BIFUR**

1000 A poids 24.....	8 A	18, 90
1000 A poids 36.....	8 A	24, 90
1000 A poids 48.....	8 A	36, 90
1000 A poids 60.....	8 A	54, 90

**DOUBLE BIFUR**

1000 A

1000 A poids 24.....	8 A	18, 90
1000 A poids 36.....	8 A	24, 90
1000 A poids 48.....	8 A	36, 90
1000 A poids 60.....	8 A	54, 90

1000 B

1000 B poids 24.....	8 A	18, 90
1000 B poids 36.....	8 A	24, 90
1000 B poids 48.....	8 A	36, 90
1000 B poids 60.....	8 A	54, 90

**VIGNETTES**

COLLATION DE 3 MOTIFS

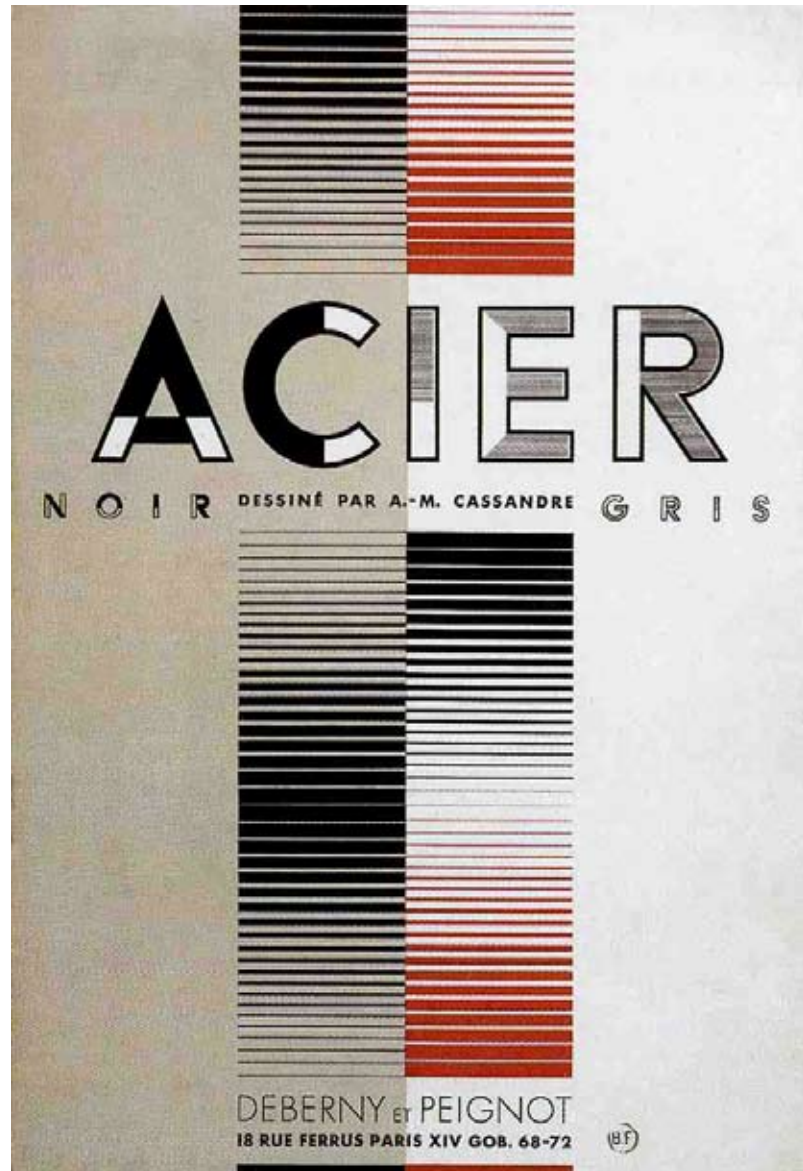
Groupe 40 10* 1000, 1000 et 1000	8 A	18, 90
Groupe 50 10* 1000, 1000 et 1000	8 A	24, 90
Groupe 60 10* 1000, 1000 et 1000	8 A	36, 90
Groupe 70 10* 1000, 1000 et 1000	8 A	54, 90



**OSE**

*Cassandre et Madeleine Mouron-Cassandre, vers 1932.*





*Première de couverture du spécimen, 1930.*

## L'Acier : accompagner la photographie

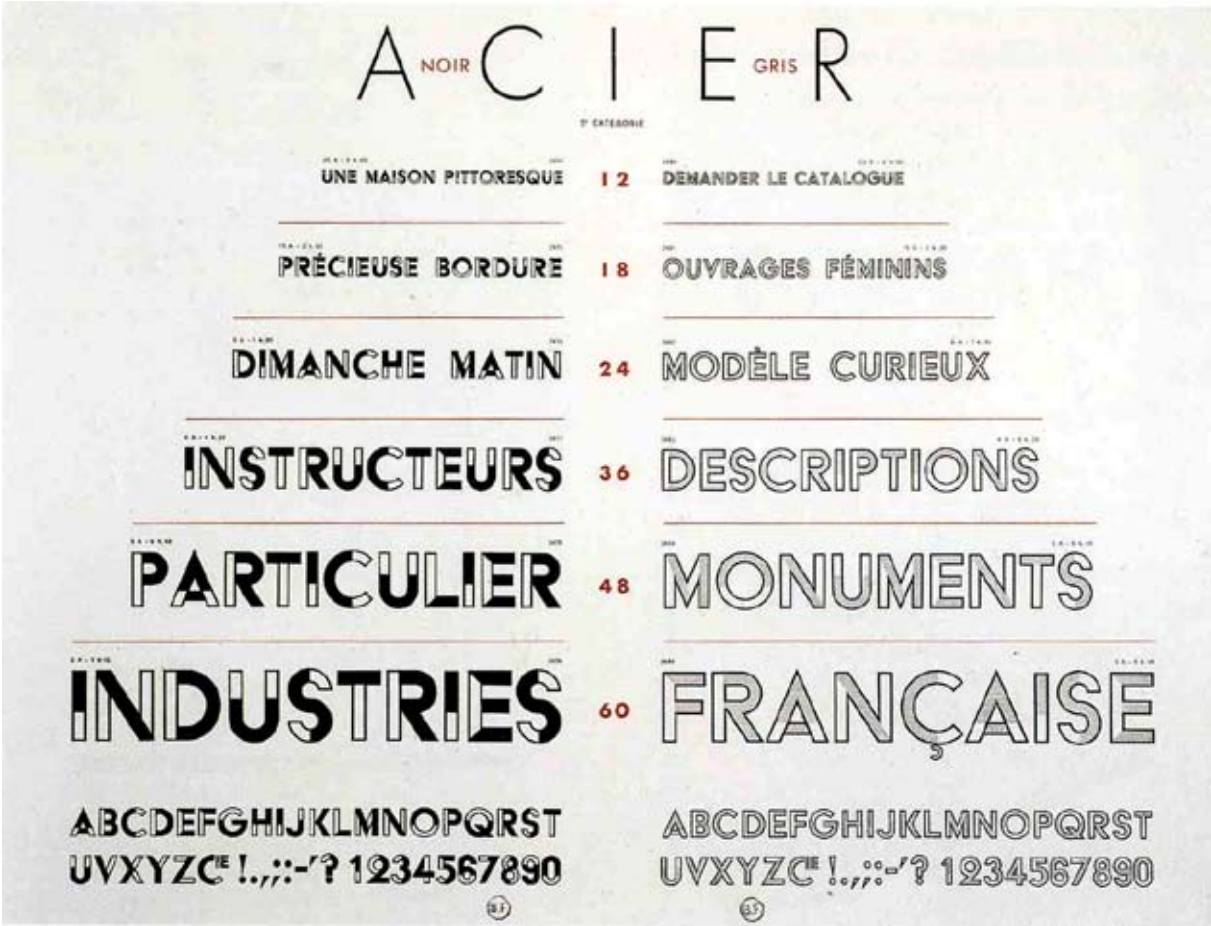
Au début du xx<sup>e</sup> siècle, la photographie ne connaît pas en France d'avancées significatives. Malgré son succès à Berlin et Moscou, la pratique du photomontage est pratiquement absente à Paris. Seul Man Ray, arrivé dans la capitale en 1921, débute une recherche dans cette discipline. Mais son premier album, *Champs délicieux*, en 1923, passe inaperçu. Au milieu des années 1920, les techniques de reproduction permettant l'agrandissement de photographies aux formats de l'affiche n'intéressent pas les affichistes qui préfèrent emprunter ses procédés pour les transposer dans leurs compositions picturales.

Toutefois, la photographie est de plus en plus utilisée dans les ouvrages et les revues scientifiques et techniques pour sa qualité documentaire. Des entreprises développent même un genre publicitaire qui se distingue par son emploi. Ainsi de nombreuses brochures et annonces-presse présentent les premières expériences de la «typophoto» en France. Développée par des créateurs comme Roger Parry et Alexey Brodovitch, cette pratique utilise l'image comme un matériel typographique afin d'en accroître son efficacité. Pourtant, l'introduction de la photographie dans les mises en pages ne produit pas d'effets notables sur la typographie en France.

En 1930, l'année suivant la diffusion du Bifur, Cassandre propose l'Acier. Ce caractère de titrage proposant deux variantes –l'Acier Noir et l'Acier Gris– est dessiné pour accompagner l'image photographique. Le texte de présentation du caractère se veut particulièrement technique. *«L'Acier constitue en typographie une innovation d'une inappréciable utilité : son emploi vous sera précieux pour la publicité et les travaux de ville. Dans les journaux, il sera plus indispensable encore car il a été conçu sous un double aspect pour accompagner la gamme des nuances de la photogravure. Aux effets de noir et blanc du zinc-trait, coopère Acier Noir, avec son contraste hardi. Aux grisés de la simili, par contre, l'Acier Gris, avec sa teinte délicat, vient pour la première fois en typographie apporter un complément harmonieux. Toutes les revues, tous les catalogues comportant une illustration photographique trouveront dans le caractère Acier un élément certain d'élégance typographique.»*

À nouveau, cette création typographique ne connaît, malgré son intention manifestement commerciale, qu'un succès très relatif. Ainsi, Jérôme Peignot considère que *«ce caractère a trouvé son application la plus appropriée avec le superbe annonce publiée par la firme qui l'édita. (...) ici, les traits sont*

noirs et fins, là, rouges et gras ; ici, pleines, les lettres A et C font contrepoids ; là, ce sont les plus épaisses des lignes noires. Et puis, tandis que de couleur en couleur, ou de noir en noir, on progresse dans l'analyse, le moment arrive où tout se brouille, et on se contente, non seulement de se laisser prendre par le seul plaisir de voir mais aussi de se bercer de l'illusion de ne plus savoir de quoi l'ensemble est fait.»



Page du spécimen.



IMPRIMEURS,  
VOUS NE  
REGRETTEREZ  
JAMAIS  
DE NOUS  
AVOIR FAIT  
CONFIANCE

DP

LE CŒUR DE L'IMPRIMERIE FRANÇAISE



*Page du spécimen.*



*Cassandre lors de l'Exposition internationale, 1937.*



A B C D E F G  
A b C d E f G

H I J K L M N  
H i J k L m N

O P Q R S T U  
O p Q q R r S s T t U u

V W X Y Z  
V v W w X x Y y Z z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## Le Peignot : modernisme et retour aux sources

Malgré l'échec du Bifur, Cassandre reste convaincu que les formes minuscules sont une altération de l'écriture épigraphique en capitales. Les études du paléographe Jean Mallon, en partie publiées dans *Arts et Métiers graphiques*, le confirment dans son choix de la lettre majuscule. Selon Mallon, les bas-de-casses proviennent d'un abâtardissement des capitales qui trouve son origine dans l'écriture caroline. Les premiers imprimeurs, soucieux d'imiter les manuscrits, auraient adopté les minuscules de cette écriture qui se développa dans une grande partie de l'Europe du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle.

Avant de commencer à dessiner son troisième caractère, Cassandre mène pendant deux années une réflexion sur l'évolution de la lettre latine originelle et sur les habitudes de lecture créées par le temps. Estimant que ces habitudes peuvent être transformées, il décide d'aboutir à une création radicale : un caractère de lecture courante uniquement basé sur la majuscule.

Charles Peignot rapporte : « Après quelques recherches stériles, nous avons considéré qu'il était bien prétentieux de penser à créer de toutes pièces un caractère nouveau et qu'il fallait se rattacher à une tradition, tout en évitant de tomber dans la copie d'ancien, car la copie d'ancien ne crée pas une tradition. Mais il fallait à tout prix rompre avec l'influence de la Renaissance, et c'est alors que Cassandre eut l'idée de remonter aux sources. N'y avait-il rien à tirer des semi-onciales du Moyen Âge ? Le mélange des formes bas de casse et capitales nous parut pouvoir contenir le germe de possibilités nouvelles ». Pour son dessin, Cassandre se réfère donc à l'écriture semi-onciale, écriture de manuscrit créée au V<sup>e</sup> siècle, qu'il considère comme la dernière à emprunter son essence à la capitale. Cette préférence se heurte toutefois au constat renouvelé qu'un texte en capitales est moins lisible qu'en bas-de-casse. Et là encore, contrairement à la position prise par la Nouvelle Typographie en Allemagne, Cassandre tente de faire revenir la minuscule vers la capitale. Mais Charles Peignot, probablement pour des raisons commerciales, le convainc de concevoir une série de « bas-de-casses ».

En 1937, Deberny & Peignot édite le Peignot. Ce caractère de labour prend la forme d'une linéale comportant pleins et déliés. Cherchant à se rattacher à la logique première de sa création, Cassandre donne aux lettres spécifiquement minuscules – *a, e, g, h, m, n, r* et *t* – une forme proche de la capitale. La série des minuscules présente quelque analogie, intentionnelle plutôt que formelle, avec les caractères uniques conçus à la fin des années 1920 en Allemagne par Bayer, Schwitters ou Tschichold.

Et erat ipse in puppi supra  
et dicunt ei Magister ni  
Et exurgens cōminatuse  
tesce Et cessauit uentus et  
a uillis Quidam idi estis  
magno timore et diceban  
quia et uentus et mare ob  
Et uenerunt trans fretum  
Et exeuertit ei de nauis fœta

Minuscule carolingienne.  
Evangélaire, X<sup>e</sup> siècle.

S CIEN DUM TAME  
NEQUIS IGNARUM EXIST  
LITUDINE NUMERORUM ER  
ROR IN UOLUNT QUOD SICUT  
IN SUBNOTATIONE CANONUM DIS  
TINCTORUM IN CANONE QUOLIBET  
TRES EUANGELISTAE BIS TER UELQUA  
TER AUT ETIAM AMPLIUS EUND  
NUMERUM PER ORDINEM HABUERINT

LV OMNIA ERGO QUAE CUC  
TIS UT FACIANT UOBIS H  
ET UOS FACITE HIS HAE  
LV LEX ET PROPHETA  
V INTRATE PER ANGUSTAM

Onciale. Evangélaire  
de l'Abbaye de Fécamp, VIII<sup>e</sup> siècle.



PEIGNOT DEMI-GRAS

4\* Carliques

3 x 3 A

344 - c. 60

3 L. 30

UN TEXTE EN CAPITALES EST  
MOINS LISIBLE

10 x 3 A

347 - c. 48

30 L. 30

DANS CE MANUEL TYPOGRAPHIQUE  
INSTRUCTIF A LIRE

15 x 3 A

346 - c. 34

3 L. 30

ESPÉRONS BIENTÔT REVENIR AUX FORMES  
CLASSIQUES ET NOBLES

15 x 3 A

345 - c. 30

3 L. 40

LE RYTHME DE L'ÉVOLUTION DE LA  
FORME DES LETTRES EST RESTÉ LENT  
A TRAVERS LES SIÈCLES

10 x 10 A

344 - c. 24

3 L. 40

C'EST LE MÊME SOUCI DE SIMPLIFICATION,  
DE PURIFICATION ET DE LOGIQUE QUI ANIME  
LES RECHERCHES DANS LES DOMAINES DE LA  
CONCEPTION ÉPIGRAPHIQUE

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

# PEIGNOT DEMI-GRAS

4\* Catégorie et Lettres

10 x 10 A

861 - c. 20

4 L. 80

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DES AUTRES CARACTÈRES

10 x 10 A

862 - c. 16

4 L. 20

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI ARTS ET MÉTIERS GRAPHIQUES

10 x 10 A

861 - c. 14

3 L. 40

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉ- GRAND TRAVAIL DE CLASSIFICATION

100 x 10 A

135 - c. 8

1 L. 80

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI DE L'ENSEMBLE, S'EN SONT MODIFIÉS SANS QUE LE PRINCIPAL ESSENTIEL, SANS QUE L'IDÉE MÊME EN FUSSENT LE MOINS DE MOINS ABSTRAITS.

LA FORME ET LE DESSIN DES LETTRES

100 x 10 A

136 - c. 7

1 L. 80

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI DE L'ENSEMBLE, S'EN SONT MODIFIÉS SANS QUE LE PRINCIPAL ESSENTIEL, SANS QUE L'IDÉE MÊME EN FUSSENT LE MOINS DE MOINS ABSTRAITS.

EXPOSITION DU LIVRE FRANÇAIS

10 x 10 A

860 - c. 12

2 L. 40

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI D'UNE NOUVELLE COMBINAISON

10 x 25 A

859 - c. 30

2 L. 40

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI D'UNE NOUVELLE COMBINAISON

10 x 25 A

858 - c. 9

2 L. 10

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI DE L'ENSEMBLE, S'EN SONT MODIFIÉS SANS QUE LE PRINCIPAL ESSENTIEL, SANS QUE L'IDÉE MÊME EN FUSSENT LE MOINS DE MOINS ABSTRAITS.

REVUE BIBLIOGRAPHIQUE DE LA FRANCE

100 x 10 A

137 - c. 8

2 L. 20

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD'HUI AU PUBLIC UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRISTIQUE ESSENTIELLE N'EST PAS SEULEMENT D'AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT CONÇU DIFFÉREMMENT DE LA MULTITUDE DES AUTRES CARACTÈRES QUI L'ONT PRÉCÉDÉ... SON DESSIN N'A QUE L'INTÉRÊT - D'AILLEURS TRÈS GRAND - D'UNE MATÉRIALISATION, MAIS, S'IL ÉTÉ DIFFÉRENT, L'ASPECT DE CHAQUE LETTRE, COMME CELUI DE L'ENSEMBLE, S'EN SONT MODIFIÉS SANS QUE LE PRINCIPAL ESSENTIEL, SANS QUE L'IDÉE MÊME EN FUSSENT LE MOINS DE MOINS ABSTRAITS.

TECHNIQUE DANS L'IMPRIMERIE

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.

FRANCE 60 Alphabets

FRANCE 48 Alphabets

FRANCE 36 Alphabets

FRANCE 30 Alphabets

FRANCE 24 Alphabets

FRANCE 20 Alphabets

FRANCE 16 Alphabets

FRANCE 14 Alphabets

FRANCE 12 Alphabets

FRANCE 10 Alphabets

FRANCE 9 Alphabets

FRANCE 8 Alphabets

FRANCE 7 Alphabets

FRANCE 6 Alphabets

#### PEIGNOT DEMI-GRAS

Group 6	N° 855	100 x 30 A	1 k. 40
Group 7	N° 856	100 x 30 A	1 k. 60
Group 8	N° 857	100 x 30 A	2 k. 20
Group 9	N° 858	75 x 25 A	2 k. 10
Group 10	N° 859	75 x 25 A	2 k. 30
Group 12	N° 860	50 x 15 A	2 k. 40
Group 14	N° 861	50 x 15 A	3 k. 40
Group 16	N° 862	50 x 15 A	4 k. 20
Group 20	N° 863	30 x 30 A	4 k. 50
Group 24	N° 864	30 x 30 A	6 k. 40
Group 30	N° 865	15 x 15 A	5 k. 60
Group 36	N° 866	15 x 15 A	8 k. 20
Group 48	N° 867	10 x 1 A	10 k. 10
Group 60	N° 868	5 x 1 A	8 k. 70

4° CATEGORIE

#### PEIGNOT

Group 6	N° 869
Group 7	N° 870
Group 8	N° 871
Group 9	N° 872
Group 10	N° 873
Group 12	N° 874
Group 14	N° 875
Group 16	N° 876
Group 20	N° 877
Group 24	N° 878
Group 30	N° 879
Group 36	N° 880
Group 48	N° 881
Group 60	N° 882

6 FRANCE

7 FRANCE

8 FRANCE

9 FRANCE

10 FRANCE

12 FRANCE

14 FRANCE

16 FRANCE

20 FRANCE

24 FRANCE

30 FRANCE

36 FRANCE

48 FRANCE

60 FRANCE



NOT GRAS

9	100 x 30 A	1 k, 50
10	100 x 30 A	1 k, 90
11	100 x 30 A	2 k, 50
12	75 x 25 A	2 k, 40
13	75 x 25 A	3 k, 00
14	50 x 15 A	2 k, 70
15	50 x 15 A	3 k, 40
16	50 x 15 A	5 k, 00
17	30 x 10 A	3 k, 00
18	50 x 10 A	7 k, 00
19	15 x 8 A	6 k, 50
20	15 x 8 A	9 k, 00
21	30 x 5 A	11 k, 40
22	5 x 3 A	9 k, 20

Alphabets 6

Alphabets 7

Alphabets 8

Alphabets 9

Alphabets 10

Alphabets 12

Alphabets 14

Alphabets 16

Alphabets 20

Alphabets 24

Alphabets 30

Alphabets 36

Alphabets 48

Alphabets 60

Alphabets 60 FRANCE

Alphabets 48 FRANCE

Alphabets 36 FRANCE

Alphabets 30 FRANCE

Alphabets 24 FRANCE

Alphabets 20 FRANCE

Alphabets 16 FRANCE

Alphabets 14 FRANCE

Alphabets 12 FRANCE

Alphabets 10 FRANCE

Alphabets 9 FRANCE

Alphabets 8 FRANCE

Alphabets 7 FRANCE

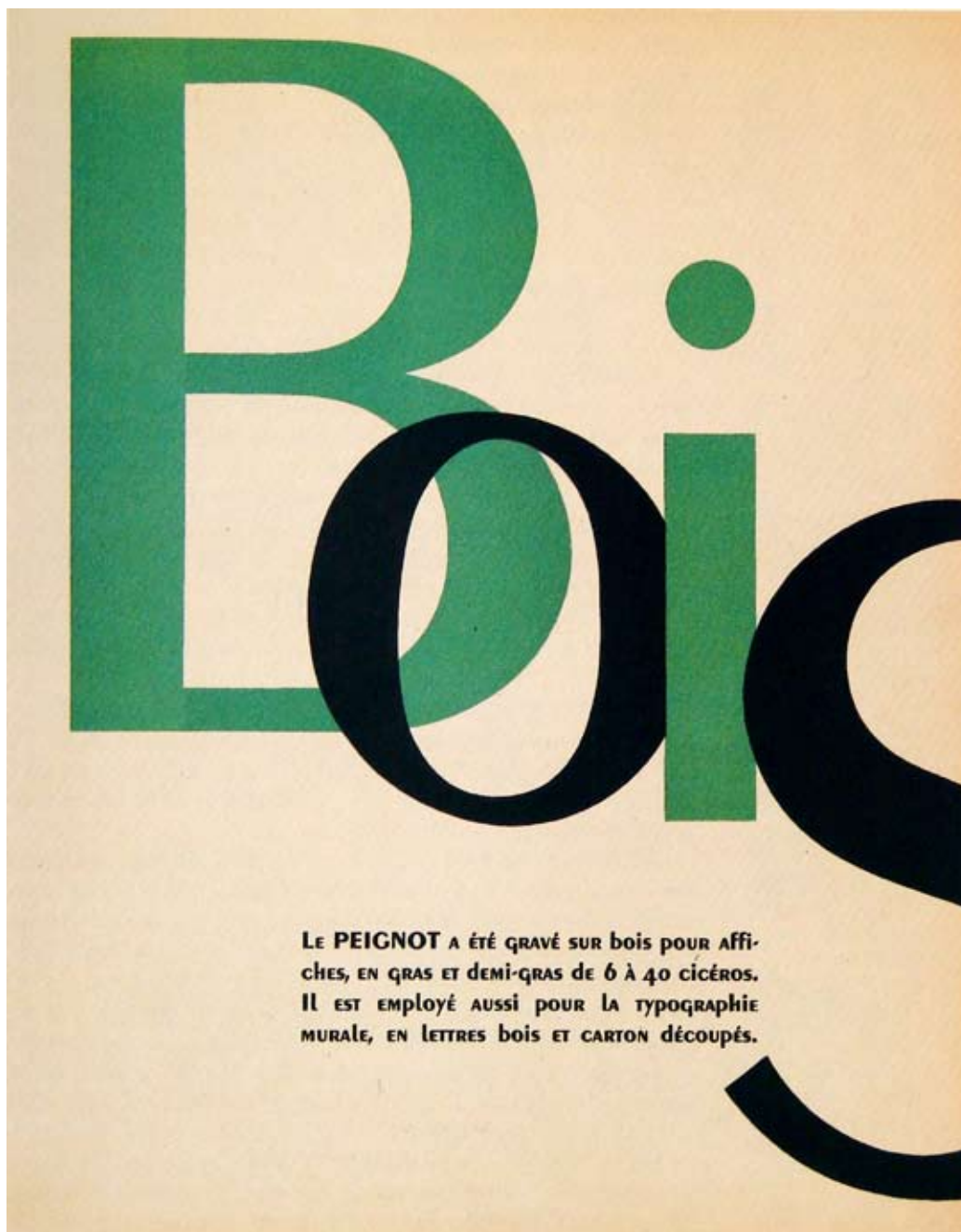
Alphabets 6 FRANCE

PLIGNOT MAIGRE

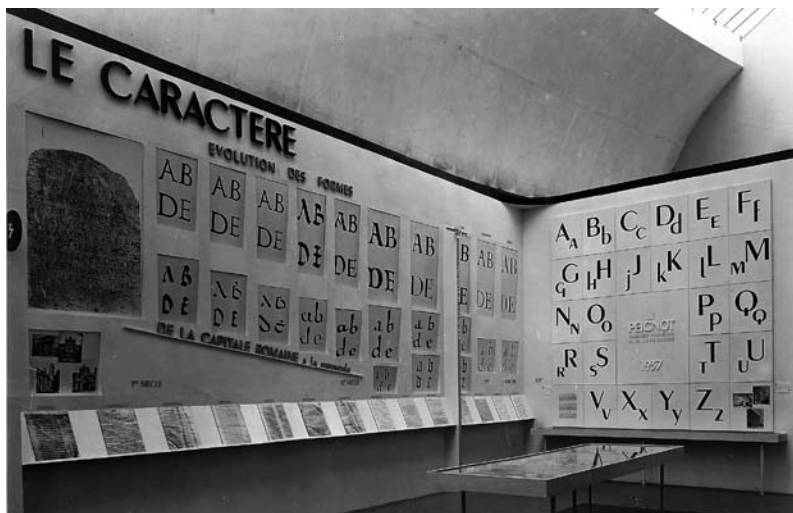
Coups 6	N° 841	100 x 30 A	1 k, 50
Coups 7	N° 842	100 x 30 A	1 k, 70
Coups 8	N° 843	100 x 30 A	2 k, 10
Coups 9	N° 844	75 x 25 A	2 k, 00
Coups 10	N° 845	75 x 25 A	2 k, 40
Coups 12	N° 846	50 x 15 A	2 k, 30
Coups 14	N° 847	50 x 15 A	3 k, 20
Coups 16	N° 848	30 x 10 A	4 k, 40
Coups 20	N° 849	30 x 10 A	4 k, 20
Coups 24	N° 850	30 x 10 A	5 k, 40
Coups 30	N° 851	15 x 8 A	5 k, 00
Coups 36	N° 852	15 x 8 A	7 k, 70
Coups 48	N° 853	30 x 5 A	9 k, 40
Coups 60	N° 854	5 x 3 A	8 k, 20

Le texte de présentation du Peignot – mélange d’aspiration à la modernité et de retour aux sources – éclaire le choix de la forme capitale : *«Ce même souci de simplification, de pureté et de logique qui anime les recherches dans tous les domaines de l’art contemporain nous fit constater que le son A ne se pouvait concevoir que de deux manières : soit sous sa forme épigraphique A, soit sous sa forme cursive a, qui correspondent l’une et l’autre, à une technique d’écriture essentiellement différente et que, de toute évidence, la conception épigraphique était beaucoup plus logiquement adaptée aux techniques de l’imprimerie que la cursive [...]». Si c, i, o, s, u, v, x, y ont la même forme originelle, dans leur aspect “capitales” et dans leur aspect “bas de casse”, c’est uniquement parce que ces formes simples s’écrivaient facilement et que la main des scribes n’a pas éprouvé le besoin de les simplifier. Mais rien, dans la technique d’imprimerie, ne nous empêche de revenir aux formes classiques et nobles de la lettre et d’abandonner des formes bas de casse qui, avant peu, paraîtront aussi archaïques que les formes des caractères gothiques. Une seule condition s’impose : le respect de la lisibilité ; or, de toute évidence, un texte en capitales est moins lisible qu’un texte en bas de casse. Pourquoi ? Mais uniquement parce que le mot prend une forme rectangulaire monotone qui n’offre à l’œil aucun point de repère. Or, l’œil saisit la silhouette d’un mot, voire d’un groupe de mots».* Cette dernière partie justifie la création de la série des bas-de-casses, qui ont pour rôle de donner aux mots distinctes. Aussi les lettres l, b, f sont considérés comme des capitales atrophiés, les h et k comme des capitales comportant des ascendantes et les p, q, y comme des capitales dont la ligne de base est déplacée. *«Seul de toutes les minuscules, d, de forme cursive, subsiste, mais, dans l’état actuel de la lecture, il est impossible de le concevoir autrement».*

Publié à l’occasion de l’Exposition internationale de 1937, le Peignot fait l’objet d’un vaste lancement : il est utilisé pour les phrases de Paul Valéry inscrites aux frontons du palais de Chaillot, pour la carte d’invitation officielle et le programme d’inauguration, pour la série des menus et cartes utilisés dans les soirées organisées par les commissaires généraux. Au sein du pavillon de l’UAM, une importante plaque l’annonce. Chargé de la section Arts graphiques, Charles Peignot conçoit une série de panneaux expliquant l’évolution des formes de l’alphabet qui se concluent par la présentation du nouveau caractère. Le film de Jean Mallon projeté durant l’exposition, *La Lettre*, situe le Peignot dans l’histoire de l’écriture qu’il élabore. De même, le numéro spécial d’*Arts et Métiers graphiques* sur les plus beaux manuscrits à peinture du Moyen Âge s’ouvre sur un texte de Julien Cain, directeur des Bibliothèques de France, composé en Peignot.



PURE BEAUTÉ  
DES  
CARACTÈRES  
VOUS  
FIXEZ LA PENSÉE  
ET  
VOUS EN FAITES  
UNE  
ŒUVRE D'ART



Malgré cette large diffusion, le troisième caractère de Cassandre, à nouveau, ne rencontre pas le succès escompté. De nombreuses polémiques se soulèvent du milieu professionnel. Le *Courrier graphique*, périodique fondé en 1936, publie : « Charles Peignot [...] est dans la vérité lorsqu'il écrit qu'un texte en capitales est moins lisible qu'en bas-de-casses. Nous lui disons, en regardant son caractère : un texte qui mélange les capitales et les bas-de-casses est encore moins lisible qu'un texte en capitales ». Dans cette même revue, dans l'article *Au sujet d'un caractère qui n'en a pas*, il est écrit : « Ce caractère, ou plutôt ce système de graphie que Charles Peignot tente de répandre, date de 1886. À cette époque, il a été inventé bien involontairement par un jeune typographe âgé de treize ans, tout nouveau dans le métier. Chargé par son patron de mettre en boîte une police arrivant de chez le fondeur, il commit la faute, après avoir placé les capitales dans la partie supérieure de la casse et les minuscules dans la partie inférieure, de distribuer les petites capitales dans les cassetins réservés aux minuscules. Peu après, cette casse fut utilisée pour composer un texte. La typographie nouvelle à laquelle Charles Peignot vient d'accorder son patronyme était créée ». L'imprimeur Henri Colas juge : « Un caractère d'imprimerie ne doit pas être le résultat d'une théorie ». D'autant que Jean Mallon, dans les années 1950, la reconnaîtra erronée.

Selon Jérôme Peignot, le fils de Charles, un seul critique ose défendre le caractère, tardivement et sans engagement marqué. En 1950, dans un texte publié à l'occasion de l'exposition *Cassandre* du Musée des Arts Décoratifs, Bernard Champigneulle considère que cette création « restait la seule tentative authentique qui ait été faite pour créer un caractère contemporain conforme aux goûts et aux aspirations de notre siècle ».



Vues du pavillon de l'UAM  
lors de l'Exposition internationale de 1937.

a e g

*Quelques lettres du Touraine  
de Guillermo Mendoza.*

L'extraordinaire effort du Peignot aboutit à un caractère radical, dont les failles sont immédiatement exploitées par la fonderie marseillaise Olive. En 1945, son jeune directeur artistique, Roger Excoffon, dessine le Chambord. Cette création largement inspirée du caractère de Cassandre est pourvue de bas-de-casses plus familières. Le succès espéré par Charles Peignot revient à son concurrent qui, très vite, est plébiscité par les imprimeurs.

En 1947, Deberny & Peignot réexploite le travail de Cassandre à travers le Touraine. Dessiné à partir de huit lettres par Guillermo Mendoza durant la Seconde Guerre Mondiale, ce caractère remanie les bas-de-casses si contestées du Peignot. Dans son texte de présentation, la fonderie assume ce qui semble une concession, voire même un aveu d'échec : *«Ainsi qu'il apparaît aisément, il s'agit là d'un Peignot dont huit lettres bas-de-casse ont été modifiées afin de leur donner les formes les plus connues du bas-de-casse traditionnel. Ces simples modifications justifiaient que nous choissions un terme différent pour baptiser ce qui constitue vraiment une série nouvelle, tant sont grandes les différences entre le Touraine et le Peignot, dont il est issu»*. Ce nouveau caractère connaîtra un succès tout aussi mineur que son célèbre devancier.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

PQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

**ITALIQUE DEMI-GRAS GRAS ÉTROIT**

*Le Chambord Maigre de Roger Excoffon.*

Plusieurs décennies après sa création, le Peignot n'est pas tombé dans l'indifférence réservée aux créations inutiles ou injustifiées. Jérôme Peignot se désole de ces critiques qui, obsédés par les bas-de-casses du caractère, ne s'intéressèrent pas aux capitales du caractère dont *«la belle ampleur est évidente»*. Il regrette davantage même l'incompréhension envers le courage de Cassandre et son père: *«Ils auraient pris conscience que, depuis Didot, après des décennies aux cours desquelles rien ne s'était produit que des réaménagements de types existants, un nouvel alphabet était enfin né. La prouesse, pourtant, n'était pas mince qui faisait surgir des formes jusqu'alors inconnues, sans que rien d'essentiel ne soit entamé de l'identité des lettres. Il y avait même là, quand on y pense, quelque chose de prodigieux»*.

Henri Jonquières écrit: *«Il a contre lui des accidents, voulus et raisonnés, auxquels l'œil de beaucoup de lecteurs ne s'est pas habitué. Il a pour lui d'être un retour aux sources oubliées depuis des générations de créateurs, dirons-nous d'adaptateurs ? Il a justement voulu être une réaction contre la chaîne infinie des descendants directs ou batârs du Jenson qui passe pour être l'aïeul de tous les romains. Il a voulu retrouver l'écriture et on verra, un jour, que Cassandre a été précurseur»*. Albert Hollenstein voit, quant à lui, dans le Peignot: *«une tentative logique, nécessaire, qui nous épargne les essais du même genre. Ce caractère a certainement contribué à l'assouplissement de l'Antique, mais il est un extrême. Il n'a plus l'esprit d'une vraie Antique. C'est peut-être la raison pour laquelle il s'est si vite démodé»*.

Adrien Frutiger estime que *«ce qui a faussé le sens de l'expérience de Cassandre c'est qu'il a été obligé de fournir aussi un alphabet de capitales, lequel rendait ses intentions beaucoup moins évidentes»*. Malgré cela, il reconnaît: *«La tentative de Cassandre de créer un nouveau caractère est une des plus extraordinaires et des plus marquantes que les fondeurs ont entreprises»*.







Olivetti, type Graphica.

A A a a B B b b C C c c D D d d E E e e

F F f f G G g g H H h h I I i i J J j j

K K k k L L l l M M m m N N n n O O o o

P P p p Q Q q q R R r r S S s s T T t t

U U u u V V v v W W w w X X x x Y Y y y

Z Z z z 1 1 1 1 2 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4 4

5 5 5 5 6 6 6 6 7 7 7 7 8 8 8 8 9 9 9 9

££££ &&&& ???? |||| .... ;;;; %%%%

## Le Graphika 81 : écriture et contraintes mécaniques

En dépit de l'importance de sa carrière de peintre de théâtre, Cassandre entreprend, en 1958, la réalisation d'un alphabet de machine à écrire pour Olivetti, le Graphika 81. Cassandre ayant à répondre à de nombreuses contraintes techniques, la marge de manœuvre de cette création est bien plus réduite que celle des caractères d'imprimerie.

Ainsi, du fait de la largeur fixe des tiges, il donne à l'ensemble des lettres du caractère une même chasse : l'empattement de la lettre l tente de compenser l'étroitesse du signe, tandis que le m se ramasse sur lui-même. De plus, il anticipe les inévitables altérations du dessin inhérentes à la frappe et au ruban de la machine à écrire. Il conçoit un dessin de lettre légèrement déformé qui tient compte du traitement qu'il subira. D'autres difficultés surviennent, telles que la courbure du marteau qui doit porter deux lettres, la nécessité de gagner toujours plus de place – notamment pour la correspondance par avion – et surtout de ne pas trop réduire l'œil des lettres pour éviter le bouchage sur le papier pelure.

Il est dit du Graphika 81 qu'il pallie mieux les exigences de lisibilité que les caractères lancés à la même époque par IBM, le Claudine et le Direction. Pourtant, la création de Cassandre n'ayant été adaptée qu'à la seule machine *Graphika* – modèle qui est très rapidement retiré de la vente – reste à peu près inconnue.

René Ponot le déplore, car *«il s'agissait d'un dessin réellement original. Le succès aidant, il nous aurait peut-être été donné d'assister à l'adoption par la typographie d'un caractère conçu pour une machine à écrire. Des exemples restreints de ce genre d'imitation existent cependant, mais leur but était à l'opposé de ce que nous venons de suggérer : introduire dans l'imprimerie le style machine à écrire.»* Selon lui, Cassandre intervient non pas seulement sur la forme des lettres, mais sur leur destinée. De la même façon que pour le Peignot, son intention est de conduire l'écriture la plus courante dans la voie de, ce qu'il considère être, la plus juste des évolutions. La considération de Henri Mouron, qui s'interroge sur la filiation directe du Graphika 81 avec la minuscule caroline, est à mettre en relation.

Malgré cela, Cassandre ne se fait guère d'illusions quant à l'avenir de son caractère. *«Le ruban, ce persévérant intermédiaire, doit disparaître. Peut-être le rouleau lui-même disparaîtra-t-il ? La lettre de demain s'affranchira de l'écriture typographique actuelle, de son obsession du livre (...). Ce carac-*

*tère doit rejoindre, au travers de la machine, l'écriture de l'homme-robot d'aujourd'hui. Sans doute est-ce au-delà de cette expérience de l'écriture dactylographique que se fera par un juste retour la naissance de la typographie de demain. Quant à cette machine que nous connaissons, sera-t-elle d'ici quelques années devenue un meuble archaïque pour être remplacée par une photocomposeuse, fille de la Lumitype ? Demain, après-demain, la machine à écrire deviendra-t-elle photoélectrique ?»*



J'aime à prêter  
aux actions  
de mes amis  
des intentions  
élevées.

*Le Cassandre.  
Essai de composition en minuscules, 1984 (anonyme).*

A B C D E F G  
H I J K L M N O  
P Q R S T U V X  
Y Z Æ C E W &  
1 2 3 4 5 6  
7 8 9 0  
a b c d e f g h i  
j k l m n o p q  
r s t u v x y z  
æ c e w s s ß



## Le Cassandre, l'ultime tentative

Durant les dernières années de sa vie, Cassandre se consacre à la création de son ultime caractère, le Cassandre. Sa première particularité est d'être conçu avant tout pour la composition mécanique et photo-électrique. Cette destination lui permet de s'affranchir de la ligne inférieure, auparavant imposée par l'interligne d'un caractère mobile. Cassandre choisit alors de construire l'ensemble des lettres sur un axe horizontal unique, faisant référence à une des lois premières de l'architecture. Ainsi, ce caractère propose, non pas une forme nouvelle de dessin de lettres, mais une conception singulière de l'écriture imprimée.

Cherchant un fondement au dessin de ses lettres, il note : *«en l'absence d'un rituel gestuel dans la société d'aujourd'hui sur lequel nous aurions pu, comme par le passé, nous appuyer, il nous a semblé nécessaire (...) de rechercher un guide formel dans les formes les plus neuves et les plus usuelles de l'architecture d'aujourd'hui, ainsi que dans le mécanisme qui régit la biologie animale et végétale – cette sorte de “rituel de la nature” restant aujourd'hui la seule “cérémonie” unanimement et nécessairement respectée.»* Deux formes amplement utilisées par l'architecture contemporaine – le trapèze et l'ellipse – s'imposent à lui. *«Toute la Nature semble obéir à une géométrie basée sur le polygone et non sur le carré ou le rectangle. À ce plan initial et sans jamais s'en écarter, la Nature a superposé une forme palpitante, mouvante (...)»*

De plus, il remet en cause le placement des pleins et des déliés dans les caractères traditionnels. Puisqu'elles proviennent du geste du scribe guidant le calame ou la plume, il considère ces variations comme arbitraire ; l'aisance de ce geste ne tenant pas compte de la *«forme fondamentale du signe»*. Le graveur de caractère n'employant plus ni calame ni plume, il paraît logique à Cassandre de replacer les pleins et les déliés là où ils peuvent accuser la forme typique de la lettre.

L'achèvement du Cassandre – et de son adaptation épigraphique pour l'aéroport Charles de Gaulle, le Metop – se situe dans les trois dernières années de sa vie. Non publié, il est impossible d'en préciser la date.

AÉROPORT  
DE  
PARIS

*Le Metop, projet d'inscription épigraphique pour l'aéroport Charles de Gaulle, environ 1968.*





**USE BIFUR FOR EVERYTHING**  
**even body copy**

**BUT NOT UNDER 48 POINTS**  
**BIFUR IS NOT A SCREEN**  
**FONT BIFUR IS NOT A**  
**SCREEN FONT BIFUR IS**  
**NOT A SCREEN FONT BIFUR**  
**IS NOT A SCREEN FONT**  
**BIFUR IS NOT A SCREEN**  
**FONT BIFUR IS NOT A**  
**SCREEN FONT BIFUR IS**

*Le Bifur de Richard Kegler pour P22.*

## Conclusion

L'influence de l'œuvre d'affichiste de Cassandre est évidente. Elle prend la forme d'une génération de créateurs qualifiés d'*affichistes-télégraphistes* – comme il aimait à définir son propre rôle – dont les figures les plus illustres sont celles de Marcel Jacno, Roger Excoffon, André François ou encore Raymond Savignac qui débuta à ses côtés.

Malgré la prépondérance du Bifur et du Peignot – seuls caractères, des trois publiés, à connaître une certaine postérité – l'héritage typographique de Cassandre est autrement plus difficile à circonscrire.

À leurs diffusions, ses créations sont – nous l'avons évoqué – des échecs commerciaux certains, marqués par de vives et durables polémiques. Leur succès d'estime auprès des professionnels de la lettre française arrive tardivement. Néanmoins les éloges formulés par des spécialistes comme Maximilien Vox, René Ponot, ou encore Marcel Jacno et Adrien Frutiger, révèlent l'importance du travail de Cassandre. Rappelons que Vox estima le Bifur comme *«la plus grande chose faite depuis 500 ans»* et que Frutiger considère la tentative du Peignot comme *«une des plus extraordinaires et des plus marquantes que les fondeurs ont entrepris»*.

Des caractères dessinés par Cassandre, seuls le Peignot et le Bifur sont disponibles dans une version numérisée.

Nonobstant le Matra – pâle emprunt diffusé par Compugraphic fonts – la numérisation du Bifur est problématique. Ainsi les plus fidèles versions numériques, celles de Richard Kegler pour P22 et de Harold Lohner, ne respectent ni le nombre, ni l'épaisseur des stries du caractère original. Richard Kegler propose même, malgré l'immuable engagement de Cassandre pour la forme capitale, une série de bas-de-casses au Bifur.



Dans l'ordre : le Matra et le Bifur Classic de Harold Lohner.

É G  
 j u p  
 v h y n

*Democratica, 1991.*

P M N K B  
 p m n k b

*Platelet, 1993.*

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

*Prototype, 1997.*

Dans le paysage graphique français actuel, le Peignot et, dans une bien moindre mesure, le Bifur sont encore présents. Le Peignot reste principalement utilisé dans le contexte éditorial et, malgré la volonté de Cassandre de concevoir un caractère de labeur, est exclusivement employé pour le titrage. Son utilisation pour la série de dictionnaires *Le Robert* semble manifester ce que dégage de nos jours ce caractère ; l'idée d'une solide noblesse héritée du passé. Le Bifur est quant à lui peu employé, mais dans les rares utilisations rencontrées, participe d'une étonnante contemporanéité.

D'un point de vue typographique, il est difficile de désigner l'héritage de Cassandre. Quelques créations s'intéressent de nouveau à la confrontation des formes capitales et minuscules – à l'instar du *Democratica* (1991) de Miles Newlyn, du *Platelet* (1993) de Conor Mangat et du *Prototype* (1997) de Jonathan Barnbrook. Mais ces tentatives semblent inspirées, non pas par les travaux de Cassandre, mais par les théories de la Nouvelle Typographie. Par contre, *Le Monde sans* (1997) de Jean-François Porchez révèle, selon Gérard Blanchard, la fascination de l'actuel typographe pour le Peignot. Il s'agit également d'une linéale à double graisse, dont l'analogie formelle avec le Peignot est évidente – le choix de l'axe oblique répondant aux exigences de l'actuelle typographie, celle de la série.

Bien que moderniste, le travail typographique de Cassandre n'a pas connu, et ne connaît toujours pas, le succès rencontré par des caractères comme le Futura, l'Helvetica ou l'Univers. Pourtant, comme les théories de la Nouvelle Typographie, les conceptions de Cassandre sont favorables à la création de caractères sans empattements qui tendent à une radicale économie de signes et à une suppression de toutes caractéristiques nationales. Mais alors que El Lissitzky, Moholy-Nagy, Schwitters ou Tschichold, s'orientent vers la forme minuscule et la construction géométrique de la lettre, Cassandre s'engage dans l'utilisation de la capitale et dans l'héritage calligraphique. Et la voie qui eut le plus d'influence fut celle de la Nouvelle Typographie.



# La chaise

## LE BULLETIN

Un traité d'art décoratif

*Stabilité d'une composition graphique*

### **Rhinocéros fou**

À titre indicatif, 3500 F DONNE 530,30 €

### ***La belle Italique***

Plus de 67 TGV pour Lyon

Roule à près de 320 Km/h

LONGUE GRÈVE DES TRAINS

### **les transports collectifs**

Verrière de la gare de Lyon

12 | 16 Il faut conserver à la lettre l'aspect d'un dessin Il faut conserver à la lettre l'aspect d'un dessin Il faut conserver à la lettre l'aspect d'un dessin

9 | 13 Il faut conserver à la lettre l'aspect d'un dessin au lieu de lui imposer une forme géométrique, en un mot la sauver de cette exécutable perfection: la sécheresse. Il faut conserver à la lettre l'aspect d'un dessin au lieu de lui imposer une forme géométrique, en un mot la sauver de cette exécutable perfection: la sécheresse.

*Le Monde Sans de Jean-François Porchez.*

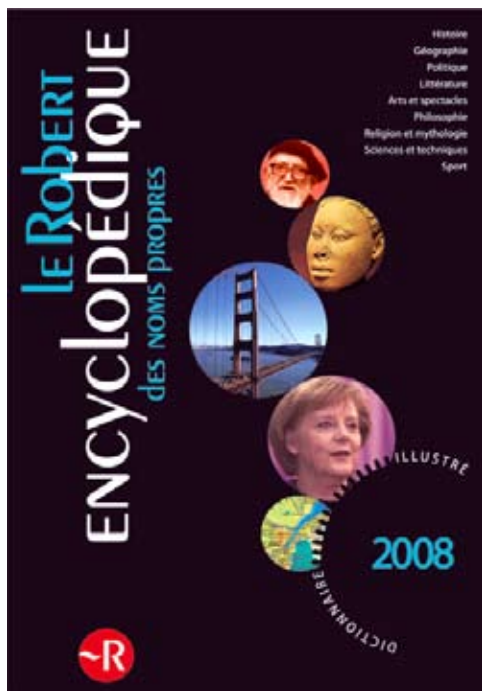
Extraits du site  
Galerie Magazine.



Flyer de 4Raw s'inspirant, pour les lettres, des formes du Bifur.



Pochettes de disques de Goldfrapp



*Dictionnaire Le Robert Encyclopédie des noms propres, 2008.*



*Catalogue de l'exposition Toy Comix.*



## Bibliographie

HOE, Alain, De  
*A. M. Cassandre.*— Reading, 1984.— 61p.

JUBERT, Roxane  
*Graphisme, typographie, histoire.*— Flammarion, 2005.— 431p.

MALLON, Jean.  
*Le problème de l'évolution de la lettre*

MOURON, Henri  
*A. M. Cassandre.*— Skira, 1985.— 319p.

PEIGNOT, Charles  
*Le Peignot.*— Deberny & Peignot, 1937.

PEIGNOT, Charles  
*Les Peignot : Georges, Charles.*— Communication et langage n°59, 1<sup>er</sup> trimestre 1984.

PEIGNOT, Jérôme  
*A. M. Cassandre ou l'autobiotypographe.*— Communication et langages n°65, 3<sup>e</sup> trimestre 1985.

PONOT, René  
*Les années trente et l'innovation typographique française.*— Communication et langage n°60, 2<sup>e</sup> trimestre 1984.

SAUVAGE, Anne-Marie (sous la direction de)  
*A. M. Cassandre, œuvres graphiques modernes, 1923-1939.*— BnF, 2005.— 135p.

WLASSIKOFF, Michel  
*Histoire du graphisme en France.*— Les Arts décoratifs, 2005.— 319p.

*Table ronde sur les Linéales.*— Caractère-Noël n°13 hors-série, 1959.

Entretien filmé de Gérard Blanchard à l'École Estienne à propos du Peignot, 1998.





Achevé d'imprimer  
sur les presses de l'École Estienne  
en janvier 2008

Composé en FF Scala de Martin Majoor







École Estienne  
DSAA Création Typographique  
2008