

Symposium

La nouvelle typographie dans les scènes francophones : incidences et résistances

Symposium, 12-14 février 2026

Auditorium de la Cité internationale des Arts

18, Rue de l'Hôtel de Ville

75004 Paris

Présentation

Titre d'un article de László Moholy-Nagy dans le catalogue *Bauhaus* de 1923, puis du livre que publie Jan Tschichold en 1928 (*Die neue Typographie*), l'expression « Nouvelle Typographie » désigne ce mouvement d'avant-garde qui tente d'adapter la mise en pages aux besoins de son époque. La Nouvelle Typographie est ainsi retenue par l'historiographie comme un emblème du tournant moderniste qui s'opère alors dans le champ graphique, et qui trouve après la Deuxième Guerre mondiale un second souffle avec une *nouvelle* Nouvelle typographie se confondant avec le « style suisse » ou le « style international ». Pourtant, la diffusion et la réception de ce mouvement ne s'effectuèrent pas de manière uniforme. Si les effets de celui-ci sur les scènes germanophones et anglo-saxonnes, à court ou long terme au fil du XX^e siècle, ont été assez largement étudiés, les recherches relatives aux réactions qu'il suscite dans les scènes francophones – adoption, rejet ou négociation – sont plus rares. Or, les principes à la fois formels et politiques énoncés par les protagonistes de la Nouvelle Typographie, notamment par Tschichold, suscitèrent débats, adhésions et résistances, qui tous éclairent de façon originale le contexte international, des années 1920 aux années 1970.

L'objectif de ce symposium est d'élargir le périmètre de l'historiographie en examinant des territoires peu explorés : France, Belgique, Suisse romande, Québec, pays à l'époque sous domination belge ou française du Maghreb ou de l'Afrique subsaharienne. Il vise à confirmer ou infirmer les propositions communément admises (telle l'implantation tardive en France, à partir des années 1960, de la Nouvelle Typographie à travers les « Suisses de Paris »), à émettre des hypothèses et à ouvrir des pistes de travail.

Les contributions se répartissent en cinq axes :

- Volet général : la réaction, dans les scènes francophones aux principes de la Nouvelle Typographie tels qu'ils sont présentés par Tschichold dans ses ouvrages.
- Revues : les échos ou oppositions à la Nouvelle Typographie dans le discours théorique véhiculé tant par les magazines professionnels des graphistes que par les revues d'art, d'architecture, ou plus largement culturelles.
- Matériels typographiques : proximité ou dialogue avec la Nouvelle Typographie dans l'activité des designers de caractères et des fonderies.

- Grands projets : présence ou inspiration de la Nouvelle Typographie dans les expositions internationales et les larges systèmes d'identité et de signalétique.
- Personnes : à partir d'archives ou de témoignages vivants, regard sur la Nouvelle Typographie par ses acteurs et ses héritiers.

Programme

Jeudi 12 février 2026

9h30

Enregistrement

10h00

Introduction

Catherine de Smet, Davide Fornari

10h30

Photographie publicitaire et Nouvelle Typographie

Une avant-garde française méconnue?

Victor Guégan, ESAD / École supérieure d'art et de design d'Orléans

Dans *La Nouvelle Typographie* de Jan Tschichold, livre-manifeste publié en 1928, une des rares illustrations liées à la France est une publicité photographique pleine page (sans texte) tirée du *Vogue* français : un flacon de parfum « N'aimez que moi » de Caron. À partir de cette image, on envisage l'hypothèse suivante : la Nouvelle Typographie française ne se trouverait-elle pas davantage dans la publicité photographique des années 1920-1930 que dans les brochures ou affiches traditionnelles ? La Nouvelle Typographie est à la fois un courant avant-gardiste et une rupture technologique, via l'essor de la photographie imprimée comme forme typographique à part entière (cf. V. Guégan, *Après la Typographie*). Cette contribution s'intéresse à des photographes devenus publicitaires, comme Maurice Tabard ou Roger Parry, qui explorent de nouvelles voies pour le médium. L'histoire de la photographie a déjà traité ce champ, notamment à travers Laure Albin Guillot ou Tabard (directeur de l'atelier photo de Deberny & Peignot). Cette enquête s'appuie sur les travaux de Christian Bouqueret, critique et collectionneur, dont les archives viennent d'entrer à la Bibliothèque Kandinsky. Elle porte également sur une école de publicité active à Paris dans les années 1940 autour du photomontage, évoquée dans *Typographische Monatsblätter*. Ces photographies sont analysées sous l'angle de l'édition, de la typographie et du graphisme, en les replaçant dans leur contexte économique, social, esthétique et technique.

11h00

Questions

11h20

Pause-café

11h40

Quelques opposants à la Nouvelle Typographie

Charles Gautier, EBABX / École supérieure des beaux-arts de Bordeaux

Cette communication porte sur les réactions négatives, dans les scènes francophones, à la Nouvelle Typographie promue par Jan Tschichold et d'autres. Elle traite en particulier des textes et théories du typographe français d'origine hongroise Ladislav Mandel. Dans plusieurs de ses écrits, ce dernier a exprimé une forte réticence, voire une exaspération, envers ces formes graphiques et typographiques, qu'il considérait comme ayant « abouti à la négation de 2000 ans d'écriture latine ». L'intervention revient sur les tenants de sa pensée, sa « source idéologique » et les maîtres qui l'ont inspiré. Elle montre comment un débat en apparence esthétique et graphique recouvre en réalité d'autres dimensions culturelles et politiques. Sur le plan culturel, la présentation interroge notamment la notion de transparence, un paradigme largement invoqué entre 1925 et 1980. Du point de vue politique, elle examine les enjeux du progrès, de ses limites et de ses risques. Divers auteurs et penseurs issus de différents horizons — graphistes, théoriciens du graphisme ou encore philosophes — sont mobilisés pour éclairer cette présentation.

12h10

Des fantômes dans la machine

Notes sur l'impérialisme, les fonderies métropolitaines et l'imprimé en Afrique francophone coloniale et post-coloniale

Yvon Langué, ESAV / École supérieure des arts visuels, Marrakech

Cette communication envisage les incidences et résistances à la Nouvelle Typographie en Afrique francophone (1925-1980) comme un processus de négociation complexe plutôt qu'une simple diffusion ou un rejet binaire. Elle examine la façon dont l'idéal de « clarté » de la Nouvelle Typographie s'est heurté aux politiques de standardisation linguistique (notamment via l'Alphabet International Africain) et la manière dont les aspirations à la rationalité moderne ont dû composer avec les impératifs de la souveraineté nationale naissante et la réalité matérielle de l'imprimé, marquée par la rareté et les limitations de l'infrastructure typographique. Cette carence a souvent dicté un pragmatisme visuel *de facto* distinct des dogmes de la Nouvelle Typographie. La production, au sein même des métropoles, de polices de caractères « exotiques » (Marocaines, Ramsès) projetait un imaginaire colonial de l'altérité et offrait un contrepoin idéologique et esthétique en contradiction avec l'universalisme fonctionnaliste. En examinant l'interaction entre ces politiques linguistiques, les contraintes matérielles de l'imprimé et les logiques de représentation impériale, il s'agit de dépeindre un paysage typographique où

l'idéal moderniste a constamment été négocié, adapté, ou rendu impraticable, illustrant la complexité de la circulation globale des formes et des idées en situation de pouvoir asymétrique.

12h40

Questions

13h00

Pause midi

14h30

Revues : introduction

Juanma Gomez, Sonia de Puineuf

15h00

Un unicum moderniste en contexte lyonnais

Claude Dalbanne et le n° 6 des « Causeries typographiques »

Max Bonhomme, Université de Strasbourg

Parmi les quelques références francophones citées par Jan Tschichold dans *La Nouvelle Typographie* figure un livre atypique, publié en 1921 par Jean Epstein aux Éditions de la Sirène sous le titre *Bonjour Cinéma*. Si ce titre s'intègre à un ensemble de références sur le cinéma qui permettent à Tschichold de développer une comparaison entre les médias imprimés et les médias photographiques modernes, le livre de Epstein est aussi un exemple de conception typographique d'inspiration futuriste, et un exemple précoce de photomontage. Pourtant, la couverture, la mise en page et les illustrations du livre d'Epstein sont dues à une figure assez marginale dans l'histoire du modernisme graphique : le Lyonnais Claude Dalbanne, un peintre, historien de l'imprimerie et futur conservateur de musée, proche de l'imprimeur Marius Audin. Un rapide examen de l'œuvre peinte de Dalbanne, d'inspiration symboliste, semble situer cette figure à mille lieux de la Nouvelle Typographie. Pourtant, en 1922, Dalbanne édite le sixième numéro de la revue *Causeries typographiques*, revue lyonnaise dirigée et imprimée par Audin, et ce numéro s'apparente à une sorte de manifeste précoce et isolé pour une Nouvelle Typographie en France. Dans son texte intitulé « La typographie d'aujourd'hui », Dalbanne cite les manifestes futuristes et prend comme exemple la conception de la revue *L'Esprit nouveau*, mais, plus largement, il construit les bribes d'une théorie moderniste de la typographie qui prendrait pour modèle d'abord et surtout la réclame. Cette présentation tente donc de retracer l'histoire de cet *unicum* moderniste et de comprendre comment une telle proposition a pu paraître si tôt et, en définitive, ne connaître que peu d'écho immédiat. La présentation montre également que certaines propositions avancées par Dalbanne, en particulier autour du photomontage et l'influence du cinéma, seront reprises avec une grande vigueur à quelques dix ans d'écart.

15h30

Questions

15h50

Pause-café

16h20

Between Resistance and Reinvention

Belgian Neo-Avant-Garde Periodicals and the Refusal of Design Norms

Thomas Crombez, KASK / Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen

Cette contribution examine la façon dont les périodiques néo-avant-gardistes belges de 1950 à 1990 s'écartent de l'esthétique rationaliste et des aspirations normatives de la Nouvelle Typographie, en particulier dans son incarnation ultérieure sous le nom de « style typographique international ». Alors que les principes énoncés par Jan Tschichold et leur diffusion transnationale ont façonné les identités visuelles des entreprises, des institutions et des établissements d'enseignement à travers l'Europe, les publications rassemblées dans les archives numériques des périodiques néo-avant-gardistes belges mettent en avant une approche radicalement différente du design graphique. Créés par des artistes, des écrivains et des activistes opérant en dehors ou à l'encontre des cadres institutionnels, ces magazines à petit tirage – tels que *De Tafelronde*, *Anar*, *Labris* et *Force Mental* – privilégient l'expérimentation, l'immédiateté et l'ambiguïté plutôt que la lisibilité, la hiérarchie et la rationalité basée sur la grille. La typographie dans ces publications n'est pas un vecteur de communication neutre, mais un lieu d'agitation visuelle et politique. Leurs méthodes de production artisanales, l'utilisation de la machine à écrire, du miméographe, du lettrage à la main, du collage et des techniques de mise en page irrégulières rompent délibérément avec l'ordre typographique associé au modernisme d'entreprise. En situant ces périodiques dans un champ plus large de la production graphique, cette présentation met en lumière la manière dont les artistes et les écrivains belges ont renégocié les normes typographiques afin d'articuler une critique de la société de consommation, de l'art institutionnel et de l'autorité typographique elle-même. Ce faisant, ils élargissent le canon typographique et affirment une contre-histoire dans laquelle le design devient un outil de contestation plutôt que de conformité.

16h50

La nouvelle typographie dans les revues d'architecture françaises de l'entre-deux-guerres : résistances et acculturations.

Hélène Janniére, Université Rennes 2

Cette intervention soulève quelques questions relatives à la réception de la Nouvelle Typographie dans les revues d'architecture actives en France dans les années 1930. L'historiographie a généralement qualifié *L'Architecture*

d'aujourd'hui de revue « novatrice » sur la scène architecturale française, mais sa forme graphique, effectivement singulière parmi celles des revues françaises d'architecture de l'entre-deux-guerres, marquées pour la plupart par la tradition du livre et, pour certaines comme *L'Architecture vivante*, par un certain retour à l'ordre, a été rarement examinée. Au-delà de quelques parentés de la forme matérielle de cette revue (connue comme la « revue à la spirale ») avec l'esthétique de l'U.A.M. (Union des Artistes Modernes), cette contribution s'efforce d'évaluer dans quelle mesure, avant la Seconde Guerre mondiale, *L'Architecture d'aujourd'hui* importe et intègre quelques procédés graphiques venus de la Nouvelle Typographie, sans nécessairement innover elle-même. Elle illustre les évolutions de sa forme, depuis son premier numéro en 1930, qui proposait quelques expérimentations assez proches de celles de revues allemandes contemporaines, assez rapidement abandonnées au profit d'une page plus blanche et plus statique. Cette intervention tente également d'identifier les nombreux facteurs culturels qui, dans l'entre-deux-guerres, ont entraîné une forme de résistance à la réception de la typographie fonctionnaliste dans les revues françaises d'architecture. Elle procède à quelques comparaisons avec des revues italiennes et belges, plus proches de la typographie fonctionnaliste. Enfin, elle propose une ouverture sur les décennies d'après la Seconde Guerre mondiale, en mettant *L'Architecture d'aujourd'hui* en perspective avec deux revues créées par André Bloc : *Art d'Aujourd'hui* et *Aujourd'hui : Art et architecture*.

17h20

Questions

17h45

La Nouvelle Typographie par-delà la Galaxie Gutenberg : typophoto et écrans de la République de Weimar à la France des années 1960

Olivier Lugon, Université de Lausanne

En 1925, László Moholy-Nagy introduit une notion primordiale pour la Nouvelle Typographie : la « typophoto ». Le terme désigne à ses yeux une nouvelle combinaison des signes typographiques et des images photographiques sur la page imprimée, mais il renvoie également, de façon plus fondamentale, à une nouvelle condition photographique de l'écriture et de la lecture. Si cette nature foncièrement photographique de la communication écrite moderne est liée selon lui à l'avènement annoncé de la photocomposition, elle ouvre aussi la voie à des formes de l'écriture émancipées de tout support imprimé. Qu'elles se déploient sur écran ou dans l'espace d'exposition, ces formes non imprimées de la communication écrite vont beaucoup l'occuper dans les années qui suivent et être mises en œuvre notamment dans la fameuse section allemande de l'Exposition de la Société des artistes décorateurs à Paris en 1930. Après-guerre cependant, c'est à nouveau dans le cadre plus restreint de la typographie imprimée que l'héritage

de la typophoto va commencer à être réactivé, notamment à travers le succès international du « style suisse ». Il faudra attendre le milieu des années 1960 pour que la vision élargie des arts graphiques proposée par Moholy-Nagy reprenne toute sa place. Or, dans le graphisme français, ce retour va paradoxalement passer par certains des propagateurs précoces des réflexions de Marshall McLuhan sur le dépassement de la « Galaxie Gutenberg » et l'avènement de la communication audiovisuelle. Avec des figures comme Gérard Blanchard ou Albert Hollenstein se développe ainsi parmi les praticiens mêmes de la « Galaxie Gutenberg » ce que serait une « Nouvelle Typographie » d'après l'imprimerie.

18h15

Questions

18h30

Fin de la première journée

Vendredi 13 février 2026

9h30

Enregistrement

10h00

Matériels typographiques : introduction

Tânia Raposo, Alice Savoie

10h30

Les créations typographiques d'Albert Boton

Olivier Nineuil, Typofacto Paris

Le graphiste et créateur de caractère Albert Boton (1932-2023) fut une figure importante de la scène typographique française de la deuxième partie du XX^e siècle. Collaborateur de la fonderie parisienne Deberny & Peignot dans les années 1950, puis du Studio Hollenstein, il fut un créateur de caractères prolifique. Il joue un rôle déterminant dans la conception du Brasilia, initié par le Suisse Albert Hollenstein, et signe lui-même plusieurs caractères emblématiques, dont l'Eras. Son œuvre, affranchie des dogmes, porte l'empreinte de la Nouvelle Typographie et du modernisme, tout en révélant une sensibilité pour la gestualité chère à Maximilien Vox et à sa vision d'une « Graphie latine ». Cette intervention explore les influences qui traversent le travail de Boton et met en lumière le rôle central de sa pratique photographique dans son processus de création. Elle s'appuie sur les archives personnelles du typographe ainsi que sur une série d'entretiens inédits menés au fil des années, à l'origine d'un ouvrage en deux volumes à paraître prochainement.

11h00

Questions

11h20

Pause café

11h40

The Letterforms of Others

Discourse in New Typography between France and Germany

Ferdinand Ulrich, FH / Fachhochschule Salzburg

En tant que l'une des figures de proue du mouvement de la Nouvelle Typographie en Allemagne, Jan Tschichold a proposé une réflexion brève, mais éloquente, sur la « Nouvelle Typographie en France » dans un article illustré publié dans la revue *Die Form* en 1931. Plutôt que de s'intéresser à la typographie des livres, Tschichold se concentre sur deux en-têtes de lettres (dont l'une est un spécimen typographique) et, notamment, sur la police d'affichage Bifur d'A.M. Cassandre, publiée par Deberny & Peignot deux ans plus tôt. Dans sa critique de la police « pleine d'esprit et surprenante » Bifur, il profite également de l'occasion pour formuler une critique acerbe : « Il serait bon que certaines fonderies allemandes fassent preuve d'un peu du courage de cette fonderie française pour créer des formes de lettres plus substantielles que les répétitions courantes, généralement inférieures, des polices anciennes et nouvelles ». Cette critique visait-elle des fonderies ou des polices spécifiques ? Quelle était la nature des relations de Tschichold avec les fabricants de caractères en France et en Allemagne ? Comment le mouvement de la Nouvelle Typographie, tel qu'il était pratiqué « de l'autre côté », a-t-il été accueilli et discuté dans chaque contexte national ? Afin d'évaluer si la critique de Tschichold était justifiée, cette conférence procède à une analyse approfondie de sa critique de 1931, en la replaçant dans le contexte plus large du discours sur la Nouvelle Typographie dans les deux pays. Elle interroge la façon dont ce discours a été façonné par les perceptions extérieures telles qu'elles sont documentées dans les revues et les périodiques, et examine une sélection de polices de caractères publiées par des fonderies allemandes et françaises au cours de cette période. La conférence revient également sur les propres tentatives de Tschichold en matière de création typographique jusqu'en 1931.

12h10

Contre les linéales

Manuel Sesma, Universidad Complutense de Madrid

Dans les revues professionnelles françaises des années 1950 et 1960, les caractères sans empattements (dits « linéales ») suscitent un rejet quasi systématique. À l'opposé de l'engouement helvétique et germanique pour les sans empattements géométriques, perçus comme l'emblème d'une typographie moderne, fonctionnelle et universelle, les cercles liés à la Graphie Latine — notamment autour de l'École de Lure — défendent une autre vision : celle

d'une typographie fondée sur la lisibilité, la tradition humaniste et les modèles classiques. À partir d'articles parus dans des revues professionnelles telles que *Caractère* et *Le Courrier Graphique*, la présentation met en lumière les arguments de figures telles que Maximilien Vox, Raymond Gid, Fernand Baudin ou José Mendoza, qui dénoncent l'aspect impersonnel, monotone et prétendument illisible des linéales. Derrière cette critique se profile un positionnement idéologique fort : le refus de la suprématie nord-européenne, la valorisation d'une identité typographique « latine », et la volonté de réaffirmer le rôle culturel du livre face à la dérive publicitaire. Loin d'un simple débat formel, la polémique devient un champ de résistance à une modernité perçue comme technocratique. Le combat contre les linéales s'inscrit ainsi dans une quête d'une typographie « ordinaire » mais exigeante, lisible mais élégante, enracinée dans une histoire nationale française et un idéal de clarté. C'est dans les revues, lieux d'échange et d'influence entre praticiens, théoriciens et industriels, que cette bataille trouve sa plus forte expression.

12h40

Questions

13h00

Pause midi

14h30

Grands Projets : introduction

Sara De Bondt, Léa Panijel

15h00

Expo 67 et la réception de la Nouvelle Typographie au Québec et au Canada

Louise Paradis, UQAM / Université du Québec à Montréal

Expo 67 constitue l'un des événements les plus marquants du XX^e siècle pour le Canada, le Québec et Montréal. Elle se tient dans un contexte de profondes transformations sociales, économiques et politiques : amorcée au début des années 1960, la Révolution tranquille traduit la volonté des Québécois francophones de rompre avec un passé souvent qualifié de « grande noirceur » et de se forger une identité moderne et autonome. *Expo 67* marque la maturation et l'affirmation d'un design graphique résolument contemporain dans l'espace public. Affiches, logos, signalétique et publications révèlent de nouvelles formes d'expression visuelle. Si *Expo 67* constitue l'un des points culminants de cette modernisation à Montréal, elle s'inscrit aussi dans un paysage national où le modernisme s'est développé parallèlement dans divers pôles urbains du pays — notamment Toronto et Ottawa — suivant des trajectoires aux contours seulement esquissés, mais déjà révélatrices de nuances et de sensibilités variées. Les principes du modernisme graphique — hérités du Bauhaus, de De Stijl et de la Nouvelle Typographie de Jan Tschichold, caractérisés par l'asymétrie, les grilles modulaires et les linéales — sont largement diffusés dès les années 1950 sous l'influence du « style suisse ». Ces principes contribuent à façonner une nouvelle génération de graphistes à

l'échelle internationale, y compris au Canada. Leur circulation s'opère par divers vecteurs — publications, expositions, mobilités professionnelles, séjours d'étude en Europe et arrivée de créateurs européens — et se reconfigure selon des réalités linguistiques, culturelles et contextuelles variées. Cette communication propose d'analyser les productions graphiques d'*Expo 67* à la lumière de la Nouvelle Typographie et d'examiner les dynamiques d'appropriation propres au contexte québécois et canadien.

15h30

Questions

15h50

Pause-café

16h20

La typographie en façade

La Nouvelle Typographie dans l'architecture lumineuse en France et en Belgique

Ruth Hommelen, ENSAPL / École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille

Soutenir que les scènes graphiques francophones furent tributaires de Jan Tschichold (1902-1972) et de sa Nouvelle Typographie n'a rien d'évident. Des chercheurs comme Roxane Jubert ont souligné que « les arts graphiques et la typographie du Bauhaus, et *a fortiori* la Nouvelle Typographie, ne semblent pas avoir trouvé un véritable écho en France ». En effet, le domaine d'action des graphistes français se concentrait davantage sur l'affiche illustrée que sur la typographie au sens strict. Cette communication entend pourtant nuancer cette idée reçue, en montrant que les principes de la Nouvelle Typographie ont non seulement pénétré les scènes graphiques en France et en Belgique, mais ont aussi émergé dans un domaine inattendu : l'espace urbain, et plus particulièrement dans les façades d'architectures lumineuses. Ces façades typographiques peuvent être comprises comme des « affiches pétrifiées » : des compositions de lettres lumineuses et de surfaces sombres et claires (jeux d'ombre et de lumière rappelant le contraste du noir et blanc sur papier) qui reprennent à leur manière les logiques de composition modernistes, tout en contournant le modèle du typo-photo promu par Tschichold. Le vecteur principal de ce transfert de savoirs fut sans doute l'U.A.M. (Union des Artistes Modernes), qui rassemblait à Paris architectes, graphistes, peintres, photographes, décorateurs, créateurs de meubles, bijoutiers, typographes, etc. Jan Tschichold exposa à deux reprises aux expositions internationales annuelles de l'U.A.M., en 1931 et 1932. On y retrouve également des acteurs belges comme l'architecte Victor Bourgeois. C'est dans ces croisements franco-belges, au cœur de l'U.A.M., que l'esprit de la Nouvelle Typographie semble avoir trouvé un terrain fertile, non seulement sur papier, mais aussi dans la ville, en lettres de lumière.

16h50

La mise en scène du modèle suisse dans l'exposition « La Suisse présente la Suisse »
Joël Vacheron, ECAL / École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Du 26 novembre 1971 au 29 février 1972, l'exposition « La Suisse présente la Suisse » inaugurerait un nouveau chapitre dans les relations culturelles suisses avec le Sénégal. Cette exposition placée sous l'égide de Pro Helvetia, la fondation de soutien à la culture de la Confédération suisse, se déroulait au Musée dynamique de Dakar. Regroupant un millier d'objets, des films et une scénographie spécifique, « La Suisse présente la Suisse » ouvre des perspectives originales en matière de design graphique et de théorie postcoloniale. À ce titre, cette communication montre comment cette exposition peut être envisagée comme un modèle de « propagande douce » (*soft power*) orchestré par et pour la diplomatie culturelle et politique suisse, ainsi que certains secteurs industriels, dans le but de communiquer l'attractivité du modèle suisse dans le contexte de l'Afrique subsaharienne. Produite dans une période où la menace du communisme et de nouvelles questions migratoires et raciales préoccupaient l'opinion publique, « La Suisse présente la Suisse » témoigne de la façon dont l'exceptionnalisme et la neutralité présumée du système helvétique devaient être communiqués auprès des élites des pays « sous-développés » au début des années 1970. Cette intervention postule que le système de représentation de l'exposition, à travers des choix conceptuels, scénographiques et graphiques, incarne un type particulier de « cercle démocratique » qui, aujourd'hui, est perceptible dans la rhétorique populiste à propos des politiques migratoires ou dans certains stéréotypes associés aux personnes noires en Suisse.

17h20

Questions

17h45

Fin de la deuxième journée

Samedi 14 février 2026

9h30

Enregistrement

10h00

Personnes : introduction

Chiara Barbieri, Sébastien Morlighem

10h30

Le Studio Hollenstein

Constance Delamadeleine, HES-SO / Haute École spécialisée de Suisse Occidentale

Cette présentation examine, à travers une approche transnationale et l'analyse de sources primaires, d'archives et d'entretiens, le rôle encore peu étudié du Studio Hollenstein (1957-1974) dans la diffusion des principes modernistes à Paris après la Seconde Guerre mondiale. En replaçant le développement du Studio Hollenstein et sa trajectoire dans le contexte plus large de la professionnalisation du graphisme à Paris, elle se concentre sur les pratiques quotidiennes du studio et la construction de son identité. Le Studio Hollenstein apparaît comme un espace où les identités – à la fois nationales et professionnelles – se construisent, se négocient et se performant, soulignant la complexité des processus par lesquels le modernisme est adapté et approprié au sein d'un champ professionnel en pleine structuration, marqué par des dynamiques internationales. Par ailleurs, cette présentation montre que les principes modernistes dépassent largement le cadre d'un simple vocabulaire formel ou d'une esthétique canonique, s'incarnant aussi dans des pratiques organisationnelles et des dispositifs discursifs qui jouent un rôle actif dans la diffusion de ces principes.

11h00

Questions

11h20

Pause-café

11h40

Pierre Faucheux, nouveau typographe ?

Catherine Guiral de Trenquallye, ESAM / École supérieure d'arts & médias
Caen/Cherbourg

Actif dans la typographie et le design éditorial, Pierre Faucheux (1924-1999) incarne, à l'instar de la Nouvelle Typographie en Europe au XX^e siècle, une figure marquante du design graphique français de l'après-guerre. Cette reconnaissance a parfois éclipsé les détails d'une pratique innovante, nourrie d'une fine connaissance de l'histoire de la typographie. Connue surtout pour son travail aux « livres-Club » et ses collaborations avec de nombreuses maisons d'édition (Le Seuil, Galilée, Albin Michel, Pauvert, La Librairie générale française), Faucheux a aussi esquissé une pratique de l'architecture et de l'aménagement d'espaces, encore trop peu étudiée. Se qualifiant d'« architecte du livre », il aborde cet objet avec une approche qui, tout en semblant expérimentale dans certains choix formels, notamment au Club Français du Livre, reste celle d'un nouveau traditionaliste. L'expression décrit, au Royaume-Uni, des typographes comme Bruce Rogers ou Stanley Morison connus pour leurs études approfondies et renouvelées des règles de la typographie classique. Est-ce à dire que Faucheux ne fut jamais un typographe moderniste, sensible ou sensibilisé à la Nouvelle Typographie et plus largement au « style international » ? Ce serait simplifier à l'excès l'opposition

entre tradition et modernisme. Mieux vaut dire que Faucheux fut, c'est notre hypothèse, un interprète « cavalier » des principes de la Nouvelle Typographie – pour reprendre le titre français d'un article critique de Jan Tschichold publié en 1961. Amoureux des tracés régulateurs et de l'architecture de la page, rigoureux quant à l'usage du document photographique plutôt que de l'illustration, proche à la fois de Le Corbusier et d'André Breton, Faucheux incarne une approche libre, guidée par l'histoire du livre et une lecture approfondie des espaces.

12h10

Women and the New Typography in Belgium: Voices, Practices and Silences

Javier Gimeno Martínez, Vrije Universiteit Amsterdam

S'inspirant de l'exposition "Untold Stories. Women Designers in Belgium 1880–1980" (Musée du Design de Bruxelles), organisée en collaboration avec Katarina Serulus et Marjan Sterckx, cette conférence examine les différentes significations de la typographie pour les femmes graphistes en Belgique entre 1925 et 1980. Le récit de la Nouvelle Typographie, souvent dominé par des figures masculines et des centres modernistes internationaux, tient rarement compte de la manière dont les femmes se sont engagées dans la conception typographique à travers l'éducation, l'édition et l'activisme. Bien avant d'entrer dans les écoles d'art, de nombreuses femmes ont découvert la typographie grâce aux échantillons de broderie réalisés à l'école. Ces exercices combinaient des coutures décoratives avec des abécédaires et des monogrammes, cultivant la patience, la discipline et la vertu selon les idéaux pédagogiques liés au genre. Mais, sans le vouloir, ils introduisaient également des principes de composition et de typographie, tels que l'espacement des lettres, le rythme et l'alignement. Les femmes formées dans des institutions progressistes telles que La Cambre ont adopté des langages de conception modernistes inspirés de la Nouvelle Typographie. Hélène Denis-Bohy, par exemple, utilisait une typographie audacieuse et des mises en page claires non seulement comme des expériences formelles, mais aussi comme des instruments d'expression féministe. Après la Seconde Guerre mondiale, des personnalités telles que Hélène Van Coppenolle et Jacqueline Ost ont fait progresser l'enseignement du design et l'édition, façonnant la culture visuelle dans la reconstruction d'après-guerre en Belgique.

Dans les années 1970, des collectifs tels que Liever Heks et Dolle Mina ont redéfini la typographie et la conception d'affiches comme des vecteurs d'activisme, d'ironie et de critique sociale. Leurs lettrages dessinés à la main et leurs mises en page spontanées se sont affranchis des canons rationalistes du modernisme, réhabilitant la communication visuelle comme un lieu de résistance et de solidarité. Cette conférence reconsidère la Nouvelle Typographie non seulement comme une révolution stylistique ou technique, mais aussi comme un espace où se croisaient le genre, la pédagogie et la politique. À travers le prisme des expériences des femmes en Belgique, elle

révèle la façon dont le design est devenu à la fois une discipline de contrôle et un moyen d'émancipation.

12h40

Questions

13h00

Pause midi

14h30

Le design graphique en Suisse et en France : regards croisés

André Baldinger et Etienne Robial en conversation,

modérée par Sébastien Morlighem

Un Français, un Suisse, deux graphistes, deux générations différentes. Étienne Robial et André Baldinger ont en commun d'avoir approfondi leur formation initiale (le premier aux Beaux-arts de Paris, le second chez Hans Rudolf Bosshard à Zurich) dans le pays natif de l'autre : l'École des arts et métiers de Vevey en 1967 pour Robial, l'Atelier national de recherche typographique en 1992 pour Baldinger.

Cet échange est l'occasion de revenir sur leurs expériences en tant qu'étudiants puis enseignants, ainsi que d'évoquer des moments marquants de leur carrière professionnelle et de leur demander comment ils ont reçu (ou non) l'héritage direct ou filtré des idées de la Nouvelle Typographie.

15h30

Questions

15h45

Pause-café

16h15

Le design graphique en Suisse romande

Flavia Cocchi et Werner Jeker en conversation

modérée par Chiara Barbieri

Installés et actifs à Lausanne, Flavia Cocchi et Werner Jeker sont respectivement co-fondateurs de l'Atelier Cocchi et des Ateliers du Nord. Par leurs affiches et leurs nombreuses collaborations avec des institutions culturelles, tous deux — appartenant à deux générations distinctes — ont contribué de manière décisive à façonner l'identité visuelle de la ville. Cette conversation propose d'explorer la scène du graphisme en Suisse romande, encore trop souvent marginalisée dans l'historiographie, généralement dominée par l'opposition canonique entre Bâle et Zurich. Elle interroge également les liens, influences et circulations entre la Suisse romande et la France, mettant en perspective le rôle de la langue et des contextes culturels dans la pratique du graphisme, du milieu des années 1960 à nos jours.

17h15

Questions

17h30

Clôture du symposium

18h00

Apéritif

Coordination

Catherine de Smet, Université Paris 8, UR AIAC

Davide Fornari, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Comité d'organisation

Chiara Barbieri, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Sara De Bondt, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Juanma Gomez, Université Paris 8, UR AIAC

Sébastien Morlighem, Université Paris 8, UR AIAC

Léa Panijel, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Sonia de Puineuf, Université Paris 8, UR AIAC

Tânia Raposo, Université Paris 8, UR AIAC

Alice Savoie, ECAL/École cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

Katrien Van Haute, Luca School of Arts, Gand

Thomas Huot-Marchand, Atelier National de Recherche Typographique (ANRT),
Nancy