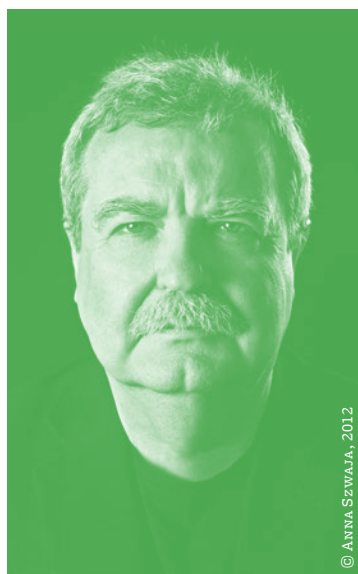


DU 3 DÉCEMBRE 2014
AU 31 JANVIER 2015



WŁADYSŁAW PLUTA L'ÉVIDENCE DU SIGNÉ

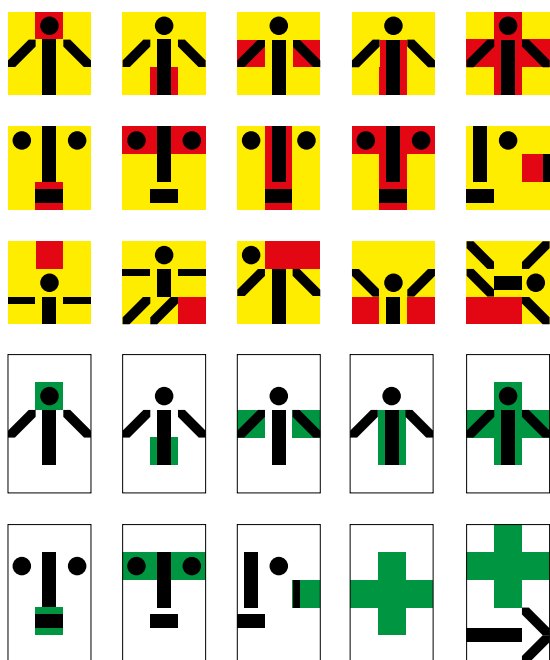


L'exposition *L'évidence du signe* – affiches, livres & identités qui sera présentée du 3 décembre

2014 au 31 janvier 2015 à la Petite galerie du Bel Ordinaire tentera de retracer le parcours d'un designer d'exception au travail minimaliste, véritable quête simultanée de réduction des moyens visuels d'expression et d'efficacité du sens. Władysław Pluta (1949), designer graphique et enseignant du département design industriel de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, a su développer une écriture qui lui est propre basée sur un usage exclusif de la typographie, à la fois clairement ancrée dans le modernisme et capable de se renouveler à travers chaque contexte de projet, et ce, aux antipodes de l'image communément admise de « l'école polonaise ». Le signe typographique, trop souvent utilisé comme une image gratuite dans une fascination formelle stérile, devient dans la méthodologie de travail de Władysław Pluta une solution faisant sens et appel à l'intelligence de chacun.

exemplaire en passant par son approche structurale de la conception de livres, cette exposition permettra d'apprécier la continuité méthodologique de sa production quelque soit le champ du design graphique abordé.

Personnage discret volontairement en retrait de la scène médiatique, Władysław Pluta est aussi un pédagogue hors pair qui a toujours fait le choix d'un engagement continu depuis plus de quarante ans dans la promotion et la transmission du design graphique en Europe. L'entretien inédit suivant, qui s'est déroulé à Cracovie durant l'été 2014 avec cette grande figure du design européen largement méconnue en France, nous éclaire plus précisément sur sa démarche globale.



(1)

(1) projet de diplôme, système signalétique modulaire pour la sécurité dans les métiers industriels, 1974.

De son projet de diplôme au début des années 70 qui constitue une clé de lecture de l'ensemble de son œuvre [1], à la découverte de ses affiches et logotypes à l'efficacité



(2)

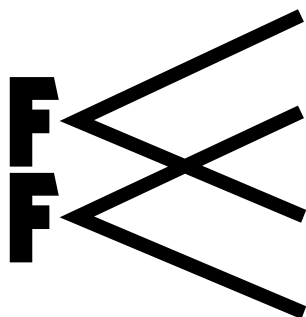


(3)

(2) *The Kraków Workshops 1913-1926*, Maria Dziedzic (coordination), édité par Jan Matejko & la Maison d'édition de l'Académie des beaux-arts de Cracovie, 24 x 32 cm, 2009.

(3) *Le cinéma français à travers l'affiche polonaise*, 70 x 100 cm, sérigraphie, 1994.

(4) logotype pour le Festival du film de Varsovie, 1991.



(4)

Où avez-vous suivi vos études, à quelle époque et comment avez-vous commencé votre pratique professionnelle à la fois de commande et d'enseignement ?

J'ai étudié de 1968 à 1974 à la Faculté de Design Industriel de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie et présenté un travail de fin d'études au sein du département Communication Visuelle. Juste après l'obtention de mon diplôme, j'ai bénéficié d'un poste d'enseignant assistant et en parallèle j'ai commencé ma carrière en tant que designer graphique indépendant, nous parlions à l'époque de « conception graphique appliquée ».

Dans le système communiste jusqu'en 1990 en Pologne, était-il possible de travailler comme créateur indépendant ? Par rapport à votre propre expérience, quelles ont été les répercussions d'un tel régime dans le domaine de la création ?

Il était possible de travailler de manière indépendante mais les projets émanaient exclusivement de structures gouvernementales. Ces institutions organisaient souvent des concours publics – ce qui a ouvert la voie à de jeunes designers en quête de commandes et souhaitant se construire un nom. Durant l'ère communiste en Pologne, la conception d'affiche avait un statut particulier car elle était souvent utilisée dans le cadre de la propagande politique. De nombreuses expositions d'affiches étaient alors organisées telles que la Biennale internationale de l'affiche de Varsovie ou la Biennale de l'affiche polonaise à Katowice. Cela a permis à l'affiche polonaise de fortement se développer.

Avez-vous commencé à travailler par un champ spécifique du design graphique ou au contraire avez-vous travaillé de façon simultanée sur des projets affiche / édition / identité visuelle / signalétique ?

Dès le début de ma carrière je me considérais comme designer de la communication visuelle. La Faculté de Design Industriel de Cracovie nous préparait à résoudre des problèmes génériques en s'appuyant sur des méthodes rationnelles, et ce, quel que soit le champ d'intervention. J'ai donc travaillé de manière simultanée sur de la mise en page, des identités visuelles et un peu moins fréquemment sur la conception globale de livres. J'avais une relation particulière avec l'affiche car le processus de conception et de production rapide correspondait à mon tempérament, je n'avais pas à attendre longtemps pour voir le rendu final. À l'époque de nombreux concepteurs d'affiches talentueux étaient actifs et j'aimais la compétition.

Considérez-vous que l'affiche a toujours une place importante dans la société polonaise aujourd'hui, une spécificité par rapport à d'autres pays européens ?

L'affiche a toujours eu un statut particulier en Pologne depuis ces débuts pendant la période Art Nouveau dans les années 1920 ainsi qu'à son apogée entre les années 1950 et 1970, période connue sous le nom « d'école polonaise ». De très nombreux artistes renommés ont préféré ce médium comme



(5)

(5) Affiches
polonaises 1980/88,
offset, 69×98 cm,
1990

Stanisław Wyspiański qui a travaillé au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la période d'excellence d'Henryk Berlewi dans les années 1920 ou le travail de Tadeusz Trepkowski dans les années qui précèdent la Seconde Guerre Mondiale jusqu'aux grands acteurs de l'école polonaise comme par exemple Henryk Tomaszewski, Jan Lenica ou Jan Młodożeniec. La présence de l'affiche demeure toujours forte malgré la compétition aujourd'hui avec les médias digitaux. De nouveaux concepteurs d'affiches polonaises sont constamment en train d'émerger ce qui rend ce domaine particulier du design graphique encore très vivant.

Internationalement le terme « école polonaise » renvoie à une pratique d'affichiste à dominante illustration dessinée et écritures manuscrites, une pratique très picturale qui semble être devenue un stéréotype esthétique cultivé par les graphistes polonais eux-mêmes. Quelle est la vision des jeunes designers graphiques polonais face à ce raccourci esthétique historique ?

Effectivement, cela vient essentiellement du fait que dans les années 1960 et 1970, les affichistes ont émergés principalement des départements peinture des différentes académies de Beaux-Arts. Ils favorisaient une méthode expressive mettant en avant la peinture et l'écriture manuscrite. Par ailleurs pendant la période communiste il était difficile d'accéder à certains équipements ou outils professionnels comme les lettres transfert (Letra-set, Mecanorma) ou les aéroglyphes. Comme déjà mentionné, mon parcours éducationnel avait été différent, étant diplômé d'une école de design industriel. Nous souhaitions évoluer à contre-courant du contexte polonais : nous recherchions des exemples d'affiches du design suisse de l'époque, du nouveau Bauhaus (aux États-Unis) et du Pop Art américain. L'approche minimale et typographique nous permettait aussi de rester politiquement neutre et moderne. Aujourd'hui je perçois parmi les jeunes designers une nouvelle fascination pour l'esthétique de l'école de l'affiche polonaise. Cela correspond bien avec l'influence actuelle plus large et grandissante des modes du rétro et de la nostalgie.

L'histoire du graphisme français est marquée par l'influence dite « polonaise » d'un Henryk Tomaszewski, Pierre Bernard (un des futurs fondateurs du collectif Grapus) ayant étudié à ses côtés à Varsovie au milieu des années 1960. Le milieu du graphisme polonais est-il conscient ou non de cette filiation très revendiquée par certains concepteurs français ? Quel est votre propre rapport à Henryk Tomaszewski dont l'influence en tant qu'enseignant est très importante à la fois en Pologne et internationalement ?

Pendant des années nous avons été largement inspirés par des grands affichistes et concepteurs graphiques français comme Toulouse-Lautrec, Grasset ou Cassandre pour ne citer qu'eux. Nous savions et étions très fiers de la grande influence qu'exerçait Henryk Tomaszewski sur plusieurs générations de designers polonais et étrangers. Je fais partie des très nombreuses personnes qui considèrent Tomaszewski comme une icône du monde du design. Nous venons de villes différentes : il est né et a travaillé à Varsovie alors que j'ai étudié et travaillé à Cracovie, il n'a donc jamais été mon professeur directement mais j'ai toujours regardé avec intérêt son travail et eu un grand respect pour l'héritage visuel qu'il représente. Les designers graphiques polonais sont conscients de l'influence plus spécifique qu'il a eu sur de nombreux graphistes français comme le groupe Grapus, Pierre Bernard, Alain Le Querrec, Michel Quarez ou Tadeusz Andrzej Lewandowski entre autres. Le travail de Grapus est largement connu au sein de la communauté des designers graphiques polonais ; culturellement la Pologne a toujours eu une relation spéciale avec la France.

Vous semblez de votre côté revendiquer un modernisme intemporel, quelles sont vos influences dans ce domaine, des grandes figures internationales du XX^e siècle (El Lissitzky, Piet Zwart, Max Bill, Joseph Muller-Brockmann, Jost Hochuli, Anton Stankowski, Massimo Vignelli, AG Fronzoni ?) ou certains concepteurs (méconnus) au sein de la scène polonaise défendant historiquement cette posture ?

Je ne me définirais pas moi-même en tant que moderniste. Je me considère plutôt comme un fonctionnaliste, comme quelqu'un travaillant sur la fonction. À mon sens le message est plus important que le style visuel. J'apprécie particulièrement le travail des designers cités dans la question, liste d'icônes à laquelle je souhaiterais ajouter Herbert Matter. Ce dernier n'était pas particulièrement connu au sein des écoles d'art et de design polonaises quand j'ai débuté ma carrière. Mais il a été le designer dont j'apprécie le plus le travail, ses travaux ont été et sont encore une grande source d'inspiration. Je suis particulièrement intéressé par son utilisation très innovante de la photographie dans ses affiches – réminiscence du constructivisme russe. Des artistes et concepteurs graphiques polonais qui m'ont influencé il faut également mentionner Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi et Roman Ciesiewicz. Strzemiński et Berlewi sont les grands représen-

Tenter d'atteindre l'essence du problème est la conséquence d'un effort intellectuel considérable. Le minimalisme n'est pas mon but en tant que tel. C'est un moyen permettant d'arriver à la résolution d'un problème de communication.

tants du constructivisme polonais, deux artistes ayant développé des expérimentations dans le domaine de la typographie et de la mise en page et produit des affiches et couvertures de livres qui demeurent des modèles pour la scène polonaise encore aujourd'hui. De ma génération, il y a d'autres concepteurs qui travaillent également dans une voie similaire, comme Lex Drewiński, Sławomir Iwanski ou les travaux tardifs de Tadeusz Piechura, pour en citer quelques-uns. Il y a aussi quelques jeunes designers émergents qui essaient de garder cette philosophie de projet vivante.

Que ce soit dans l'affiche, la conception des pages internes d'un livre [2] ou dans le cadre d'une identité visuelle, l'idée de quelque chose d'inévitable, d'évident, de « l'essence de la chose » semble constamment présente. Est-ce une volonté consciente lors de la définition du problème de communication ou la conséquence d'un désir de réduction formelle qui mène à ce type de solutions visuelles ?

L'aspect inévitable, d'évidence, de tenter d'atteindre l'essence du problème est la conséquence d'un travail intense, d'un effort intellectuel considérable. Le minimalisme n'est pas mon but en tant que tel. C'est un moyen permettant d'arriver à la conclusion visuelle, à la résolution d'un problème de communication.

Vous avez dessiné un grand nombre de logotypes et de pictogrammes pour des programmes d'identité visuelle ; il semble que ce niveau de réduction et de synthèse visuelle est aussi appliqué dans la manière dont vous abordez la conception d'affiches [3 & 4]. Quelle relation faites-vous entre ces différentes échelles d'intervention ?

Il est vrai que je ne fais pas de distinction entre la conception d'une affiche et d'un logotype : les deux tâches requièrent un maximum de synthèse visuelle et de simplicité.

Dans quel contexte sont montrées les affiches que vous dessinez, et plus particulièrement de théâtre ? Dans certains projets, l'affiche est conçue comme un élément modulaire à répéter [5], quel est l'objectif d'une telle monstration ?

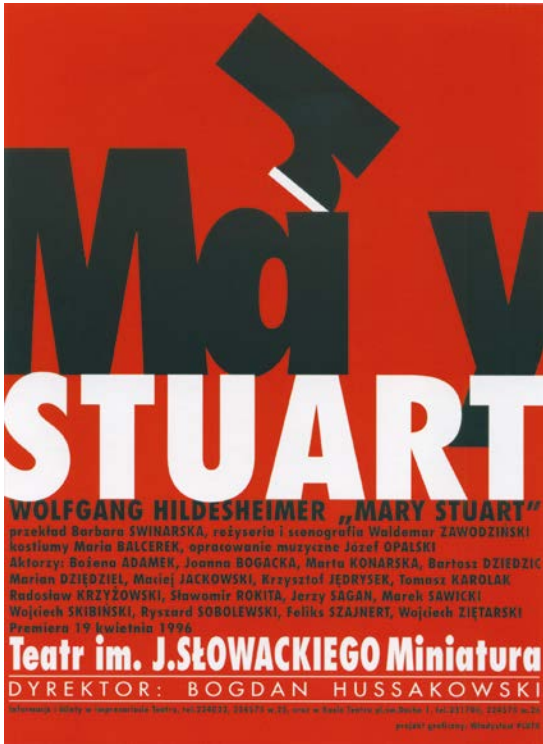
Mes affiches de théâtre [6 & 7] sont accrochées à la fois à l'extérieur et dans des espaces protégés : directement sur des murs et palissades dans la rue ainsi que dans certains endroits spécifiquement réservés à l'intérieur des théâtres. Les affiches sérigraphiées sur papier de qualité sont par exemple des éditions limitées conçues pour être montrées à l'intérieur uniquement. Les projets d'affiche basés sur une répétition du motif ont une règle simple : l'affiche doit fonctionner et informer aussi bien lorsqu'elle est accrochée seule que lorsqu'elle est présentée sous la forme d'une séquence. À mon sens, quand les affiches sont montrées répétées dans une telle séquence elles gagnent une nouvelle dimension et un supplément de sens. Idéalement dans ce cas-là je tente aussi de concevoir la manière dont les affiches vont être montrées dans l'espace public mais dans la pratique c'est plutôt selon le bon vouloir des organisateurs.

Pouvez-vous dater dans votre travail vos premières affiches intégralement typographiques ?

Parfaitement. « Polnische Plakate » [5] était ma première affiche purement typographique. Cette date de publication est significative – l'affiche a été produite en 1990. C'était environ un an après la fin officielle du communisme en Pologne. C'était un changement épique, je voulais représenter cela dans mon propre travail : j'ai remplacé la photographie noir & blanc par la typographie et des blocs de couleurs. Cette affiche a aussi été ma première production réalisée avec l'aide d'un ordinateur. Les frontières polonaises s'étaient finalement ouvertes et nous étions enfin capables d'avoir nos premiers ordinateurs, un nouvel outil que j'ai découvert avec impatience.

Vous utilisez souvent la lettre typographiée à deux niveaux : la représentation du signe alphabétique conventionnelle et le même signe pour ses qualités figuratives schématiques. On pourrait parler ici de typographie en tant qu'image, mais ce jeu visuel n'est pas toujours possible et fortement lié au contexte de projet et aux différents titres à mettre en espace [6, 7, 8, 9 & 10]. Comment rester dans ce minimalisme typographique par exemple lors de l'évocation de grands classiques du théâtre, domaine dans lequel vous avez particulièrement travaillé ?

Je ne fais pas de distinction entre les grands classiques du théâtre et des auteurs moins connus – je ne donne jamais une hiérarchie ou un ordre d'importance entre mes différents projets. Durant ma carrière professionnelle je ne me rappelle pas avoir eu de problèmes à trouver une idée visuelle parmi la forme des lettres, je ne suis jamais à court d'idées. Ce processus de chercher un message dans la forme même de la lettre est ce que je préfère [11], ce que vous appelez ici « jeu visuel » est comme résoudre un puzzle. La composition finale n'est pas toujours parfaitement lisible ou compréhensible



(6)



(7)



(8)



(9)



(10)

(6) *Mary Stuart.* Wolfgang Hildesheimer, 98 x 133,5 cm, offset, affiche de théâtre, 1996.

(7) *La boucherie.* Sławomir Mrożek, 68 x 98 cm, sérigraphie, affiche de théâtre, 1999.

(8) *Władysław Pluta, affiches avec livres, livres avec affiches,* 70 x 100 cm sérigraphie, 2009.

(9) *Bal des diplômés* de la Faculté de design industriel de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, 70 x 100 cm, sérigraphie, 1993.

(10) *Chaise 94,* concours international de design mobilier, 68 x 97 cm, offset, 1995.

(11) *deux double-pages de carnets de recherches,* 2013 & 2014.



(11)

instantanément mais je donne toujours au regardeur / spectateur un indice ou une clé de lecture au second plan permettant de comprendre parfaitement le sens de l'affiche.

Cette clé de lecture dont vous parlez et que vous proposez systématiquement lorsque le motif principal de l'affiche est ambivalent ou trop abstrait prend généralement la forme d'un titrage typographique jouant le même motif à plus petite échelle révélant le sens [12, 13 & 14]. Un commentaire sur cette idée ou traitement visuel récurrent ?

Récemment j'ai eu à faire une présentation publique de mon travail. Après la conférence, je fus approché par un homme qui se présenta comme ingénieur. Il me congratula pour mes méthodes de travail et dit : *« Toutes les affiches contiennent une grande idée, ce qui demande un certain effort pour les comprendre. Mais si quelqu'un ne peut pas voir l'idée, il est quand même capable de lire l'affiche en entier ».*

Dans certaines de vos premières affiches nous pouvons avoir l'impression d'être face à une approche de type affiche-objet (ou « Sach-Plakat ») développée par Lucian Bernhard à Berlin au début du xx^e siècle, mais dans un dialogue photographie / typographie. Est-ce l'une de vos références et est-ce une démarche consciente ? Quel est votre regard sur ces premières productions aujourd'hui et votre recherche sur la simplification ?

Mes affiches simples et efficaces résistent bien aux rues encombrées, leur impact est apprécié.

Si j'avais à mentionner un seul courant qui m'ait influencé, se serait la méthode « SachPlakat ». Il me semblait naturel à l'époque de mes études de communiquer à travers des représentations d'objets seuls accompagnés de simples titres typographiques. Avec le recul je pense aujourd'hui que c'est très probablement

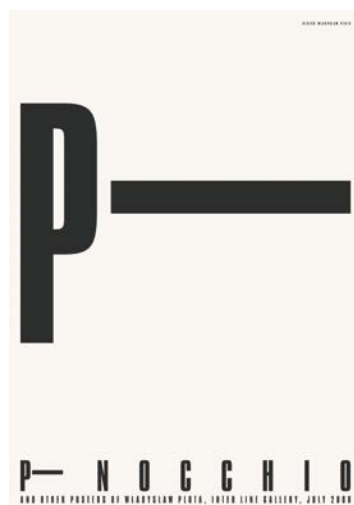
lié à l'environnement de la Faculté de Design Industriel. J'ai toujours été entouré par des designers d'objets et leurs productions. Mon but était d'être capable de raconter une histoire avec les quelques éléments que j'avais dans les poches. L'agrandissement (photographique) d'objets du quotidien m'a permis de concevoir des affiches plus puissantes, plus efficaces.

Comment arrivez-vous à amener le commanditaire à accepter des partis pris aussi radicaux et minimalistes ? Vous contactez-t-on plus spécifiquement pour ce type d'écriture graphique ? L'évidence de l'idée visuelle suffit-elle ?

Il est vrai que certains commanditaires m'approchent délibérément pour mon style minimaliste. Bien que radical, celui-ci semble fonctionner avec succès dans le contexte actuel marqué par un « bruit » visuel important. Mes affiches simples et efficaces résistent bien aux rues encombrées, leur impact est apprécié. D'autres commanditaires reviennent pour la conception d'un livre simplement car ils ont observé une augmentation des ventes. C'est plus facile pour moi aujourd'hui, avec des années d'expérience – le niveau auquel j'ai à faire des compromis est beaucoup plus haut qu'un designer plus jeune.



(12)



(13)



(14)

(12) Ryszard Orski, sculpture, 68 × 98 cm, offset, 2007.

(13) Pinocchio et autres affiches de Władysław Pluta, 70 × 100 cm, sérigraphie, 2008.

(14) Affiches de Jan Lenica, 68 × 98 cm, offset, 2005.

Entretien réalisé en 2014 par l'atelier TypoMorpho, François Chastanet & Perrine Saint Martin