

étapes



design et
culture visuelle



PYRAMYO

é : 206 juillet 12
mensuel - 10,80 €
www.etapes.com

Richard Hollis

Présentée à la galerie Libby Sellers, l'exposition rétrospective sur l'œuvre de **Richard Hollis** met en lumière une **approche** et une **réflexion singulières** sur le design graphique. Retour sur **un parcours atypique** et entretien avec l'auteur et graphiste britannique. ■ ■ ■ Par Emily King





Une des plus célèbres réalisations du designer graphique Richard Hollis est le livre *Ways of Seeing*, paru en 1972. S'agissant d'une version imprimée de la série télévisée éponyme de John Berger, la maquette a été conçue pour rappeler le format de ce médium. Les photographies sont couplées avec le texte, la police est en gras, très présente de bout en bout. L'effet de style est brutal, mais élégant. La mise en page imaginée par Hollis pour *Ways of Seeing* s'inscrit dans une réflexion qui a dominé toute sa carrière. Chacun de ses travaux révèle une volonté de clarté, doublée de la conviction que le rôle du graphiste consiste à rechercher la solution la plus économique. Hollis compare la commande passée à un graphiste à une consultation chez le médecin, qui possède le savoir et l'expertise. Outre plusieurs collaborations avec Berger, Hollis a également entretenu des relations professionnelles suivies avec la Whitechapel Gallery (dont il a conçu tout l'habillage graphique de la fin des années 1970 au milieu des années 1980, sous la direction de Nicholas Serota) et avec des artistes comme Bridget Riley et Steve McQueen. Il a également beaucoup travaillé pour la presse et l'édition, réalisant notamment la maquette de l'hebdomadaire de sciences humaines *New Society*, à la fin des années 1960. Il a travaillé aussi comme directeur artistique pour l'éditeur de la gauche radicale Pluto Press, au milieu des années 1970.



S'il a bien pris quelques cours aux trois écoles d'art à Londres, Hollis est avant tout un autodidacte. Cette absence de formation académique ne l'a pourtant pas empêché d'enseigner. Fondateur en 1964 d'une nouvelle école de design à Bristol, avec le "designer de construction" Norman Potter, il a également enseigné à la Central School of Art and Design. Hollis a par ailleurs commis plusieurs ouvrages de design graphique, dont *Graphic Design: A Concise History* (Thames and Hudson, 1994) et *Swiss Graphic Design* (Laurence King, 2006). Un recueil de ses articles plus brefs vient d'être publié par Occasional Papers sous le titre *About Graphic Design*.

Au début de l'année, j'ai organisé une exposition rétrospective sur l'œuvre de Hollis à la Gallery Libby Sellers de Londres. C'était la première fois qu'une vue d'ensemble de son travail était proposée, ce qui fut une révélation pour beaucoup. Des créations isolées comme *Ways of Seeing* se voyaient soudain replacées dans leur riche contexte. Notre entretien s'est déroulé dans son atelier, deux semaines après l'exposition.

2



WAYS OF SEEING

Based on the BBC television series with

JOHN BERGER

Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak.

But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled.



The Surrealist painter Magritte commented on this always-present gap between words and seeing in a painting called *The Key of Dreams*.

The way we see things is affected by what we

When a painting is reproduced by a film camera it inevitably becomes material for the film-maker's argument. A film which reproduces images of a painting leads the spectator, through the painting, to the film-maker's own conclusions. The painting lends authority to the film-maker.



This is because a film unfolds in time and a painting does not.



In a film the way one image follows another, their succession, constructs an argument which becomes irreversible.



In a painting all its elements are there to be seen simultaneously. The spectator may need time to examine each element of the painting but whenever he reaches a conclusion, the simultaneity of the whole painting is there to reverse or qualify his conclusion. The painting maintains its own authority.



Paintings are often reproduced with words around them.

This is a landscape of a cornfield with birds flying out of it. Look at it for a moment. Then turn the page.



3

Qu'avez-vous ressenti en parcourant l'exposition et en voyant votre travail présenté de cette manière ?

C'était embarrassant, parce que d'une certaine manière, ce que vous faites est relativement intime, même si c'est destiné à un public. Lorsque des livres ou des affiches sont présentés dans une exposition, seul l'aspect graphique demeure. Il manque le versant social, la collaboration avec le client et le contexte d'usage, sans oublier le contexte de production. Mais je pense que les graphistes savent déceler tout cela, et lisent entre les lignes. Et je crois qu'on pourrait dire la même chose de tout type de communication, de toute histoire : qui a vraiment envie de voir l'écrivain face à sa feuille blanche, ou les machinistes s'activer dans les coulisses ?

Vous êtes-vous reconnu dans l'exposition ?

Je ne m'y suis pas du tout reconnu. Je n'ai vu que des bouts de papier qui m'ont rappelé des souvenirs, des travaux particuliers. Il y en a certains que je n'avais pas revus depuis des années. Bien que je sois notoirement contre l'idée d'un style personnel chez les graphistes, beaucoup de gens ont prétendu reconnaître un style bien défini. Quelque part, c'est plutôt agaçant.

Mais il y a un style. Je crois que le style est inévitable, comme l'intonation d'une voix.

Je n'ai pas encore analysé tout cela. J'ai probablement une sensibilité particulière à l'esthétique, qui s'est développée de façon précoce, parce que j'ai passé pas mal de temps dans les musées. Quand j'étais enfant, j'habitais près du Victoria and Albert Museum (V & A), c'était un des endroits où se réfugier lors des jours de pluie. Plus tard, quand j'étais étudiant, nous allions au V & A pour dessiner.

Qu'avez-vous retenu de cette immersion au V & A ?

Je crois que vous finissez par développer un certain sens de l'esthétique. En tant qu'étudiant, à cette époque, vous deviez tout apprendre : l'anatomie, le lettrage, la peinture, le dessin d'après nature ; il fallait montrer son carnet de croquis. Je me souviens de quelqu'un à la Chelsea School of Art qui avait répondu à son professeur qui l'interrogeait à propos d'une de ses absences en cours : *J'étais sorti pour faire des croquis*. Le professeur avait répondu : *Tu veux dire que tu étais sorti pour faire des dessins précis ?* Il régnait une certaine discipline. Il fallait bachoter, sous peine de rater les examens.

En découvrant vos archives, j'ai eu le sentiment qu'il n'y avait pas véritablement de méthode ou de hiérarchie parmi les éléments que vous avez décidé de garder, ni dans la manière dont vous les conservez. Pourquoi avez-vous gardé certaines choses plutôt que d'autres ?

Je n'ai rien jeté. Généralement, l'imprimeur remet plusieurs copies des travaux au graphiste, qui les range simplement dans un tiroir. Il n'y avait aucun système là-dedans. Quand j'ai créé mon site internet, j'ai dû faire un peu de tri et les classer dans des boîtes, de sorte qu'une hiérarchie s'est instaurée, sans que je sache pourquoi j'avais gardé ces documents à l'origine. Je n'ai jamais pensé que je les ressortirai un jour. C'est un réflexe d'accumulation assez étrange et mystérieux, mais je suppose que la plupart des graphistes gardent tout.

Vous avez conservé très peu de brouillons ou même d'états intermédiaires.

À cette époque, on jetait les ébauches une fois que le travail avait été imprimé. Il arrivait rarement qu'on les conserve. Ces ébauches sont pourtant des plus intéressantes aujourd'hui, parce qu'elles montrent comment on travaillait autrefois.

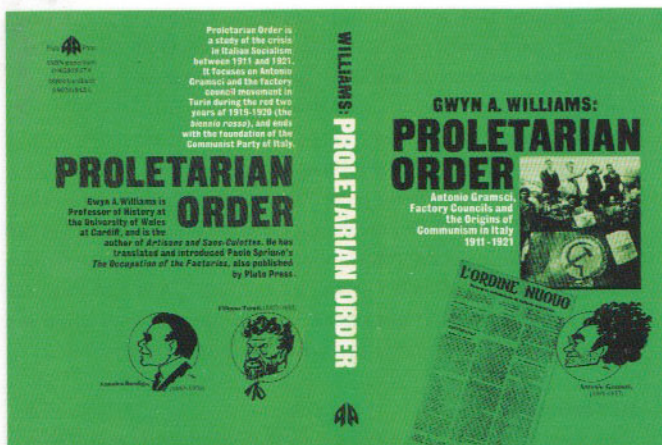
Pages précédentes.
1. I. Eye. Autoédition, 1962, édition de cent exemplaires, offset, titre au feutre.

2. Vues de l'exposition "Richard Hollis" à la galerie Libby Sellers à Londres, en 2012.
32 : 7.2012

Commissariat : Emily King
Design : Simon Jones.
Graphisme : Sarah de Bondt
© photos : Ed Reeves

3. *Ways of Seeing*, Première publication de 1972, éd. British Broadcasting Corporation et Penguin

Books. Couverture et double page intérieure. Couverture imprimée en quadrichromie.



4

Les techniques ont tellement évolué, dans le domaine du graphisme, tout au long de votre carrière.

Je pensais que j'allais continuer à travailler à l'ancienne, que j'étais trop vieux pour me mettre à l'informatique. Il me semble que mon collègue, Derek Birdsall, travaille encore sans ordinateur. Il donne ses instructions à quelqu'un, ce qui perpétue la tradition du graphiste formulant ses instructions à l'imprimeur, sous la forme de maquettes, etc. Aujourd'hui, le processus est beaucoup plus direct, et à bien des égards, moins satisfaisant.

Pourquoi est-ce moins satisfaisant ?

Les graphistes ne se rendent plus chez les imprimeurs, c'est donc un lien qui a disparu. De nos jours, les graphistes n'ont de relations qu'avec leurs clients, relations qui laissent souvent à désirer puisque les clients ont des ordinateurs. Ils disposent des mêmes outils que le graphiste – ce qui a profondément modifié la nature de cette relation avec le client.

Autrefois, le graphiste était donc un intermédiaire entre le client et l'imprimeur ?

Exactement. Le client ignorait tout des processus techniques, tandis qu'aujourd'hui, il a quelques notions. Ou du moins, des notions comparables à celles des graphistes, puisque beaucoup n'entendent rien aux techniques de reproduction en dehors de leur ordinateur.

Comment vous y preniez-vous pour instaurer cette relation avec les imprimeurs ?

Je crois que chaque graphiste le faisait, c'était indispensable. Et nous avons tous eu l'occasion d'imprimer nous-mêmes. J'ai enseigné la lithographie au London College of Printing (LCP, devenu le London College of Communication) alors que la seule expérience de lithographie que j'avais à l'époque remontait aux beaux-arts. L'expérience manuelle était amusante, parce que tout était si direct. Les étudiants dessinaient sur une plaque, et nous avions même des pierres repoussées. Au LCP, même si le département de graphisme était indépendant de l'imprimerie principale, qui se trouvait dans un autre bâtiment à Londres, vous aviez l'occasion de découvrir les processus techniques. Je faisais aussi un peu de sérigraphie chez moi, à l'époque. J'ai toujours fait des impressions. Petit, je me rappelle avoir imprimé des gravures sur l'essoreuse de la maison, et j'ai aussi fait des impressions sur tissu.

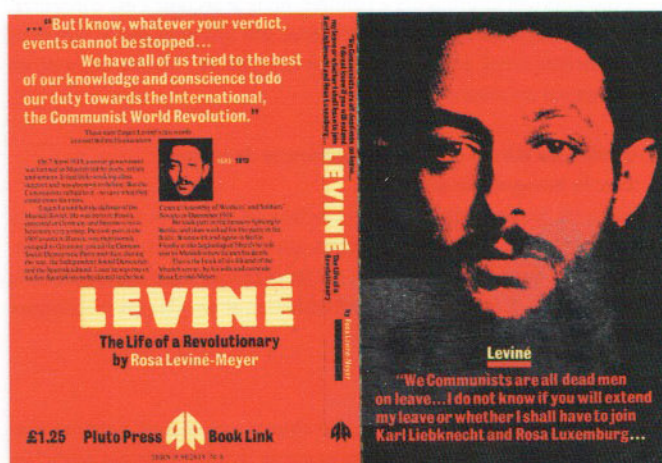
Avec des blocs ?

Oui, de l'impression à la planche, et pas au cadre (à la lyonnaise). J'ai appris la sérigraphie en autodidacte. Je travaillais pour un artiste qui faisait des linogravures, nommé Michael Rothenstein. J'étais son assistant pour les impressions d'art, quand il avait de grands formats à réaliser. Il avait formé un jeune Suisse au pair comme imprimeur avec qui je travaillais lorsque lui devait se rendre à Londres pour enseigner. Nous brassions d'énormes quantités d'encre, que nous cachions sous les haies quand nous nous étions trompés de couleur. Le mélange des encres était très aléatoire à cette époque, avant le système Pantone.

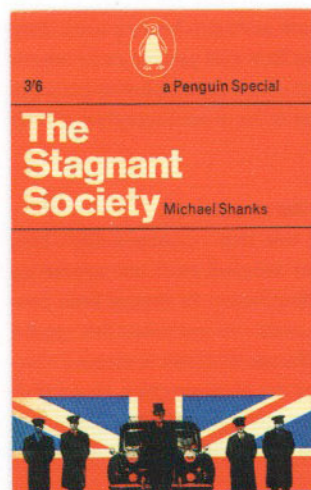
Ce qui veut dire que vous tentiez de reproduire la couleur de l'image à l'œil nu ?

L'artiste réalisait une épreuve, dont nous nous efforcions de reproduire les couleurs. Si c'était une édition, il fallait mélanger une certaine quantité d'encre, et il était difficile d'obtenir une couleur exacte. L'encre n'a pas le même aspect dans une cuve que sur le papier. C'est pourquoi par la suite, du temps où je travaillais pour la Whitechapel Gallery et que l'imprimerie se trouvait non loin, à Clerkenwell, j'ai pris l'habitude d'y aller et de rester auprès d'eux pendant qu'ils

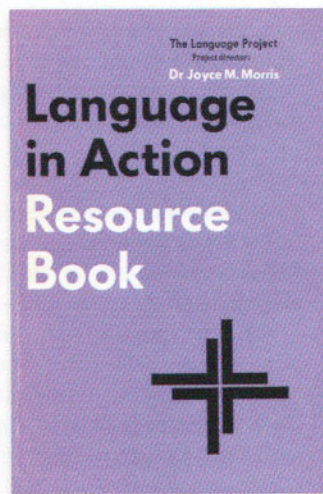
7.2012 : 33



5



6



7

4. *Proletarian Order*, Gwyn A. Williams, éd. Pluto Press. 1975. Couverture de livre. Impression offset.

5. *Leviné, the life of a revolutionary*, Rosa Leviné-Meyer, éd. Pluto Press. 1975. Couverture de livre. Impression offset.

6. *The Stagnant Society*, Michael Shanks, Penguin Books. 1961. Première de couverture. Impression en trichromie.

7. *Language in Action: Resource Book*, Dr Joyce M. Morris, éd. Macmillan Education. 1975. Première

de couverture. Consultant sur la thématique "Language in action", Richard Hollis a adapté le Futura pour représenter les sonorités produites à la lecture, par exemple les 21 sons de voyelle. Le Futura a été choisi pour sa géométrie.



8



9

8. Mais j'ai oublié Tante Agathe! Publicité pour les Galeries Lafayette, 1963. Impression en sérigraphie.

9. Bauhaus/Ulm. Affiche de petite taille pour une lecture au Département de design graphique de la Central School of Art and

Design, 1976. Impression en bichromie.

10. London Broadsheet N° 4. Magazine. Février 1963. Lithographie.

11. Frida Kahlo and Tina Modotti. Dépliant de petite taille pour la

Whitechapel Art Gallery, 1982. Impression offset en bichromie.

12. The Jewish East End. Dépliant de petite taille pour la Whitechapel Art Gallery, 1980. Impression offset en bichromie.

mélangeaient l'encre. En théorie, ils respectaient les proportions indiquées par Pantone pour le mélange de leurs couleurs, mais le résultat manquait souvent de précision pour les imprimeurs.

Disposiez-vous d'une presse ?

Beaucoup de graphistes avaient leur presse. Dans l'exposition, il y a un projet que j'avais réalisé pour une salle de danse de Londres, un faire-part au format carte postale. J'ai composé les caractères, j'ai fait faire un cliché, je l'ai imprimé le week-end dans le bureau de George Daulby, qui enseignait à la Central. Il avait une Adana, qui était une petite presse manuelle. Nous avons tous été initiés à l'impression aux beaux-arts. J'avais moi-même une presse au format carte postale.

Où l'aviez-vous achetée ?

Vous pouviez acheter des presses et du matériel d'impression à Gray's Inn Road (dans le centre de Londres). Il y avait beaucoup de matériel d'impression en vente là-bas. Les choses ont changé depuis. Il y a toujours des imprimeurs à Londres, mais le secteur s'est concentré. L'imprimeur de Whitechapel a dû céder son bail pour que le bâtiment puisse être divisé en lofts. La hausse des prix de l'immobilier a eu un impact sur les relations sociales.

Quelles ont été vos premières expériences de travail avec la lithographie offset ?

Assez tôt, un ami à moi a eu l'idée de faire un guide des sorties, comme *Time Out*, mais avec moins de pages, qui s'appelait *London Broadsheet*. Il avait un duplicateur de bureau qui fonctionnait selon le procédé de la lithographie. Il était très difficile à maîtriser, et ses plaques métalliques étaient vraiment très fines.

C'était à quelle époque ?

C'était vers 1960. Petit à petit, les choses ont changé pour les graphistes. On commençait par faire ce qu'on appelait "camera ready" (le prêt-à-photographier), ce qui voulait dire coller les caractères, puis l'imprimeur le photographiait pour fabriquer ensuite la plaque offset. Pour cela, il fallait avoir un banc de reproduction dans son studio. La pièce qui est devenue ma salle d'archives était alors ma chambre noire. Avec mon banc de reproduction, je pouvais faire mes propres demi-teintes et agrandir les caractères. On appelait cela le report photomécanique (PMT). Vous pouviez espacer les lettres et les re-photographier. C'était un procédé très souple.

Est-ce qu'il vous arrivait de dessiner des caractères ?

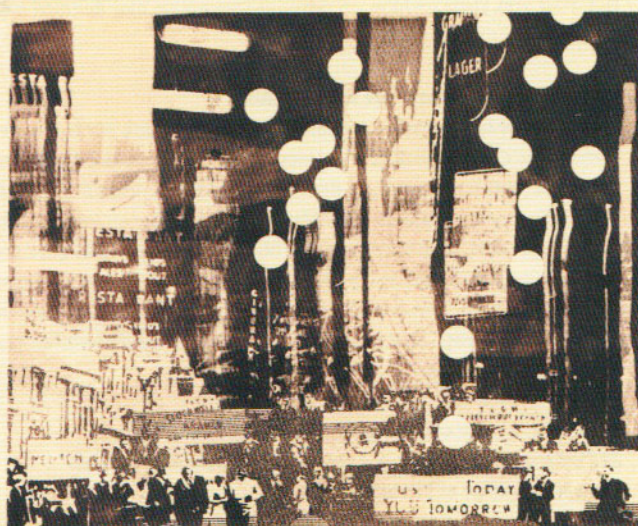
Non, le dessin était considéré comme bien trop – comment dire – bien trop romantique, démodé. Les choses devaient avoir une apparence mécanique. Quand j'étais à la revue *New Society*, ils avaient beau pouvoir compter sur d'excellents illustrateurs – ils ont même fait appel à David Hockney, par la suite –, je m'efforçais d'utiliser le moins d'illustrations possibles, pour leur substituer des photographies. Ce qui était aberrant, parce qu'à l'époque, la reproduction des photographies était médiocre. Il y avait un préjugé terrible contre l'illustration.

Les anciennes techniques devaient nécessiter beaucoup plus d'outils et de matériel.

Un jour, j'ai photographié tous les outils qui se trouvaient sur ma table de travail. Je ne sais plus pourquoi j'ai fait cela, sans doute pour une conférence. On peut voir tous les livres de référence. En dehors des échantillons de couleur, vous aviez les catalogues des papetiers et les échantillons et les tableaux des compositeurs, pour déterminer combien d'espace un bloc de texte allait occuper sur la page. Le graphisme reposait alors davantage sur les mathématiques, la géométrie. Les

LONDON BROADSHEET 4

no. 4 February 1963 1/6 monthly
by subscription 1/3



10

26 March - 2 May

The Whitechapel Art Gallery
Whitechapel High Street, London E1
01-377 0107
Aldgate East

Open Saturdays - Fridays 11-5.50
Closed Saturdays
and 9-12 April

Admission free

AT THE WHITECHAPEL:

FRIDA KAHLO



TINA MODOTTI



Frida Kahlo: 'Self-Portrait' (1931) Tina Modotti: 'Vista del Valle' (1926)

11

3-21 August 1980

A series of audio-visual programmes
presented by The Springboard Educational Trust
in association with The Jewish Chronicle

THE SIGHTS
AND SOUNDS
OF THE JEWISH
EAST END AT THE
WHITECHAPEL
ART GALLERY

Whitechapel High Street, London E1
Telephone 01-377 0107

Aldgate East

Open Sunday-Thursdays 11am-9.30pm
Admission free



12

choses étaient plus lentes. C'était une activité artisanale, on était assis là, comme un cordonnier affairé à assembler des pièces. C'était très lent et très gratifiant à la fois.

Est-ce que vous retirez la même satisfaction du travail sur ordinateur ?

Non, parce que la machine vous présente sans cesse un éventail de solutions, à toute vitesse. Si vous menez une réflexion sur un bout de papier, c'est un processus lent, mais aussi assez intense. Vous pouvez presque entendre votre cerveau travailler, ce qui n'est pas le cas lorsque vous travaillez à l'ordinateur. Et puis l'image de ce qui va être imprimé à l'écran est très différente du résultat après impression. Car à l'exception des affiches, les impressions ont souvent un verso, et forment une séquence. Même si vous pouvez visualiser la séquence à l'écran, cela n'a rien à voir avec le résultat, ni le fait de tourner les pages.

Pouvez-vous nous parler de la conception de "Ways of Seeing" ?

Il a été conçu comme une sorte d'étape intermédiaire dans la fabrication d'un livre où, après avoir choisi la police, vous faites disposer les lignes de caractères sur une galée. Mike Dibb, le producteur de la série télévisée *Ways of Seeing*, possède encore les photographies annotées. Il fallait tracer l'emplacement de l'image dans un rectangle ; fait intéressant, c'est la même chose avec un logiciel de mise en page, où lorsque vous placez une image, vous obtenez un rectangle avec des diagonales. À l'époque, vous dessiniez un rectangle à l'emplacement de l'image, mais vous ne pouviez pas visualiser l'image à cet endroit, si bien qu'il fallait un certain degré d'imagination. Puis vous marquiez l'image, tant et tant de pour cent, et on passait à la suivante.

Donc vous ne pouviez pas voir la police et l'image combinées à ce stade du procédé ?

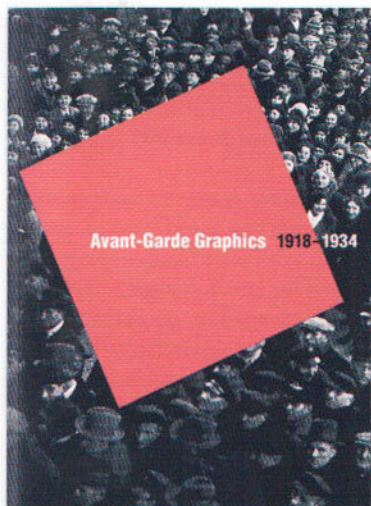
Vous pouviez le voir sur l'ozalid, qui était une sorte de papier diazo de couleur pourpre – un "bleu". C'était une épreuve réalisée à partir du film de gravure qui, une fois approuvée, servait à fabriquer la plaque.

Les jeunes graphistes devraient-ils apprendre ces procédés ? Est-ce une lacune de ne pas les connaître ?

Non ! Ma génération est parfois limitée dans ce qu'elle veut faire, alors que les jeunes graphistes savent utiliser les logiciels, ils ont de l'expérience dans ce domaine. Je travaillerais de manière complètement différente, si j'avais grandi avec l'informatique. Ni mieux, ni moins bien, différemment. La majeure partie des anciennes technologies survit dans ce qui les remplace ; en particulier, le caractère rectangulaire de la police à l'écran, puisqu'elle se déplace horizontalement ou verticalement, toujours dans des rectangles. Il y a eu une nouvelle vague de typographes, à la fin des années 1980, qui a proposé des approches inédites très intéressantes, mais j'ignore ce que ces initiatives ont donné par la suite.

De qui voulez-vous parler ?

Des graphistes néerlandais et américains, comme April Greiman et Lucille Tenazas. À l'époque, je ne dirais pas que nous nous moquions d'eux, mais nous étions très sceptiques, parce que cela correspondait à un goût très particulier. Cela dit, il y avait une grande créativité. Mais c'était difficile de saisir pourquoi quelqu'un comme Jonathan Barnbrook faisait certaines choses qui, d'après moi, entravaient la compréhension. Ces graphistes expérimentaient avec un médium qui était alors totalement nouveau. Il faut toujours expérimenter avec les nouvelles technologies, ce qui est en soi un incroyable stimulant pour la créativité.



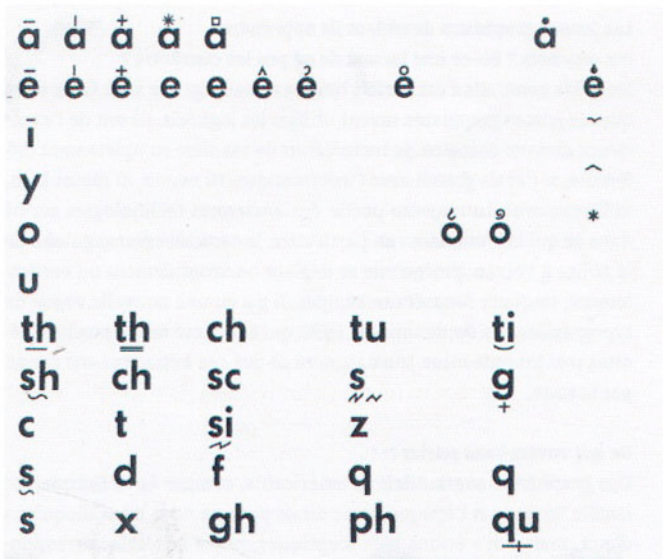
13. *Avant-Garde Graphics: 1918-1934* à la Hayward Gallery & Arts Council England, National Touring Exhibitions, 2004. Première de couverture du catalogue de l'exposition et double page intérieure.

14. Dessin de lettres annoté pour le projet *Language in action* initié par Macmillan Education, 1975.

15. "MoRADE Seeks Positive Action". Affiche pour la structure Movement for Rethinking Art and Design Education, 1968. Impression en bichromie.



13



14

16. *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan*, programme de galerie (inutilisé) pour le Museum of Modern Art, Oxford, 1985. Impression offset.

Le grand motif central de la brochure a été imprimé en utilisant de l'encre rouge sur un seul côté des rouleaux d'encre. L'idée était de relier la violence présente dans de

nombreux travaux au disque du drapeau japonais. Celle-ci a été revisitée ensuite sur le motif pour renforcer l'aspect stéréotypé de la culture occidentale.

Dans une certaine mesure, la maquette de "Ways of Seeing" semble anticiper le format standard du blog, dans sa manière de combiner le texte et l'image.

Oui, c'est vrai. Dans un blog, on retrouve souvent un bloc de texte puis une image.

Y a-t-il des sites internet que vous estimez ?

Je trouve que la navigation est terriblement frustrante sur la plupart d'entre eux. C'est curieux, je n'y ai jamais réfléchi d'un point de vue critique. J'ai parfois été impliqué dans leur conception, mais il s'agissait essentiellement de traduire un schéma typographique au format web. Je pense que si un graphiste s'assied à une table avec des gens qui comprennent les possibilités de l'Internet, d'excellentes choses en sortiraient, parce que les principes de lecture et d'absorption de l'information ne sont pas si différents. Si ce n'est, bien sûr, les nouvelles dimensions que sont la durée et le son.

Est-ce que, à votre avis, la pire conséquence de l'incursion de l'informatique dans le graphisme a été la fin des relations entre le graphiste et l'imprimeur ?

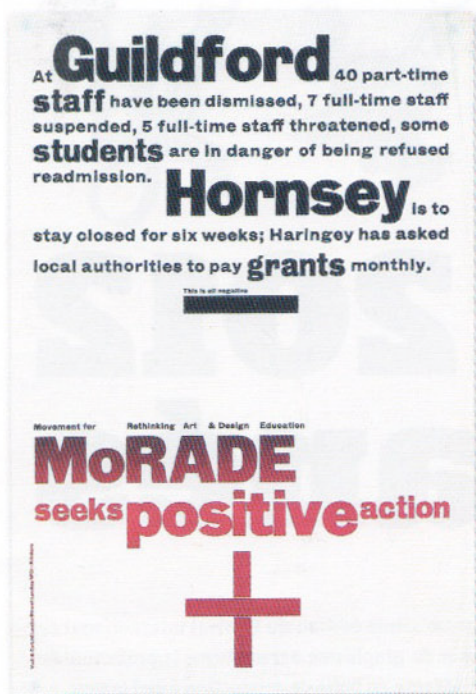
Non, c'est bien plus que cela. À cause de l'informatique, les étudiants ne connaissent plus rien à la communication visuelle. Pour ma génération, c'est déconcertant. Enfin, pas tant que cela, car c'est complètement compréhensible. Il faut tellement de temps pour maîtriser les logiciels, qui sont si complexes, que vous êtes complètement emportés dans cette direction. Mais l'enseignement théorique a tout bonnement disparu.

De quoi voulez-vous parler précisément ?

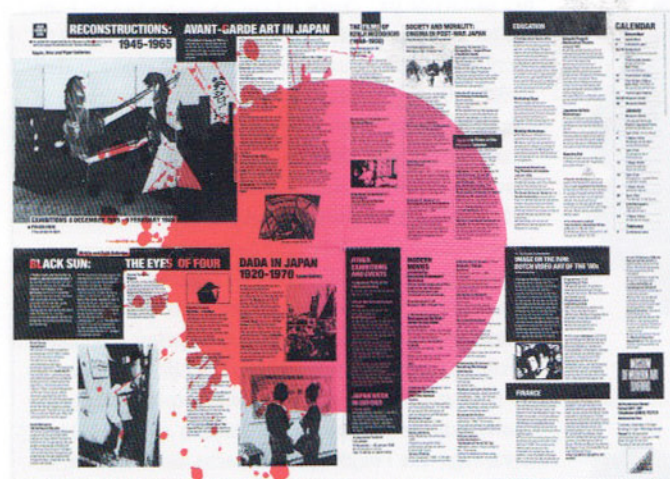
Des fondamentaux de la communication visuelle. Les graphistes devraient connaître le fonctionnement des mécanismes de la perception, la lisibilité visuelle et cognitive, comment les gens apprennent, comment les enfants lisent. Ils devraient savoir manier les couleurs, connaître les rudiments de la théorie de la couleur. Lorsque le graphisme a commencé à être enseigné, nous pensions que les étudiants devaient avoir une compréhension exhaustive de leur sujet. Aujourd'hui, on dirait qu'ils n'en ont aucune. Ils maîtrisent des logiciels et ils connaissent à peu près dix mille polices de caractères, et toutes sortes d'autres choses, mais cela reste très marginal. Toutes les bases de l'enseignement ont disparu. Elles n'avaient d'ailleurs jamais été très solides dans les écoles d'art britanniques.

Je pense que les étudiants en graphisme sont constamment sollicités pour proposer des idées originales, alors qu'on accorde un intérêt limité à l'acquisition des connaissances et à l'apprentissage de ce qui s'est fait depuis des années. Il n'y en a que pour la nouveauté.

Cela dépend de la nature du boulot. Parfois, il faut vraiment avoir un concept original. Le graphiste américain Bob Gill, qui enseignait autrefois à la Central School of Art, posait souvent la question : *Quel est ton concept ?* Ce qui rendait les gens fous. Nous nous moquions de lui, mais c'était un excellent graphiste. Je crois que c'était en partie parce qu'il avait reçu l'enseignement d'Alvin Lustig. Ce dernier étant devenu aveugle, il demandait toujours à ses étudiants : *Qu'avez-vous sur votre table à dessin ?* Ils ne pouvaient décrire leur table à dessin que s'ils avaient vraiment une idée. Bob Gill avait pour coutume de dire que si vous ne pouviez pas expliquer votre idée au téléphone à quelqu'un, c'est ce que vous n'aviez pas d'idée. Car si vous avez une idée, vous devez être capable de la vendre. Je me souviens d'avoir conçu le bloc générique d'un magazine qui s'appelait *Agenda*, avec en sous-titre *Journal of Middle East and World Affairs*. Bob Gill m'avait dit : *Pourquoi ne fais-tu pas du sous-titre le titre principal, de manière à presque te débarras-*

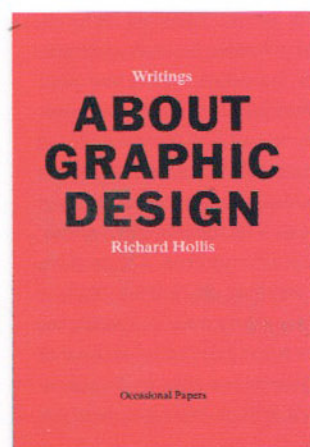


15



©Richard Hollis sur l'ensemble des images

16



À lire :
Richard Hollis, *About Graphic Design. Writings*, éditions Occasional Papers, Londres, 2012.

WWW.LIBBYSELLERS.COM
WWW.RICHARDHOLLIS.COM

ser du titre Agenda ? C'était une bonne idée, car ce n'était pas le genre de journal vendu en kiosque, destiné à être vendu à la criée. Je l'ai lettré, et le résultat était parfait. Malgré tout, même ainsi, je n'aurais jamais pu le vendre au client. Je manquais d'assurance.

Pourtant, les publicités que vous avez faites pour les Galeries Lafayette étaient encore plus conceptuelles.

Oui, la campagne publicitaire pour Noël (*Mais j'ai oublié Tante Agathe !*) était influencée par la publicité américaine. Pour créer une publicité, vous devez avoir une idée, mais pour délivrer le message de quelqu'un d'autre, il vaut généralement mieux le faire de manière très directe. Ainsi, vous devez concevoir une couverture de livre qui représente son contenu, mais qui sache aussi attirer l'œil et faire vendre le livre. C'est comme une affiche miniature.

Vous avez écrit deux livres sur l'histoire du graphisme, et dernièrement le recueil "About Graphic Design". Vos écrits ont-ils un lien avec votre production graphique ?

Pas vraiment, mais lorsque j'enseignais, cela m'a semblé un bon vecteur pour parler du graphisme. Analyser les travaux de nos prédécesseurs permettait de poser certains principes, certaines valeurs.

Vous avez travaillé pour plusieurs clients appartenant au monde des arts, et lors de la promotion de votre récente exposition, ce sont surtout ces connexions qui ont retenu l'attention. Est-ce particulièrement gratifiant de travailler pour ce type de clientèle ?

Pas nécessairement. Il y a actuellement un engouement pour *Ways of Seeing*, mais ce n'était qu'un projet parmi d'autres. Bon, peut-être pas tout à fait, parce que j'avais déjà travaillé avec Berger avant. Je l'ai réalisé dans les règles de l'art, et le projet a vu le jour en dialoguant avec le client. C'est la même chose avec un artiste. Il faut d'abord instaurer une certaine complicité. Je dis toujours que le client fait l'essentiel du travail, ou du moins une bonne part, lorsqu'il répond à mes questions sur l'élément à mettre en avant, ou même sur ses goûts. Si un artiste a une prédilection pour telle fonte, je l'utilise. Je ne me permets pas de discuter.

Les artistes sont-ils des clients plus engagés ?

Non, ils ressemblent à tout autre client. Tout tient à la qualité de la relation. Cela devrait être une collaboration.

Est-ce que vos relations évoluent dans le temps lorsque vous travaillez de façon récurrente pour un même client, comme la Whitechapel Gallery par exemple ?

On a tendance à proposer quelque chose à une institution, puis à partir de cela, à développer un autre élément qui s'accorde avec, etc. C'est ainsi que l'identité visuelle d'une institution se met peu à peu en place. Il arrive qu'elle change en cours de route, comme pour la Whitechapel, qui a évolué progressivement, jusqu'à se figer dans un état particulier. D'une manière générale, lorsque quelque chose fonctionne, il n'y a pas de raison d'en changer. Si les gens réclament un nouveau logo, j'essaierai de m'y opposer.

Vous semblez quelque peu ambivalent sur la reconnaissance que cette exposition vous a apportée.

Je suppose que c'est en partie parce qu'elle a des allures de moment décisif. Une fois que vous avez exposé votre travail, vous vous demandez si c'est la fin. Il y a comme un caractère définitif. Or certes, c'est une rétrospective, mais les artistes en connaissent également, et ils ne s'arrêtent pas de travailler pour autant.