

ÉMANCIPATION DE LA COMPOSITION TEXTUELLE

LE XX^e SIÈCLE, UNE REMISE
EN QUESTION
DES CONVENTIONS
TRADITIONNELLES

Morgane Poncey

Stéphane Mallarmé
F.T. Marinetti
Depero Fortunato
Theo van Doesburg
Kurt Schwitters
El Lissitski
Paul Renner
Herb Lubalin
April Greiman
Emigre

Rudy VanderLans
Zuzana Licko
Max Kisman
Jeffery Keedy
Barry Deck
Hard Werken
Warren Lehrer
Ed Fella
CalArts
Katherine McCoy

Michael McCoy
John Maeda
Adrien Mondot
Claire Bardainne
Tendance Négative
Éditions Cent Pages
Philippe Millot
Visual Editions
l'Apprimerie
Baldinger, Vu-Huu

ÉMANCIPATION DE LA COMPOSITION TEXTUELLE

LE XX^e SIÈCLE, UNE REMISE
EN QUESTION
DES CONVENTIONS
TRADITIONNELLES

Mémoire de DNSEP option design graphique
Année 2020 / 2021

Sous la direction de
Sébastien Morlighem

Conception graphique
Morgane Poncey

Caractère typographique
Futura Now, Monotype

Papiers
**Munken Lynx 90g et
Freelife Vellum Premium White 260g**

Impression
ÉSAD Amiens

Janvier 2021

Merci à Sébastien Morlighem, mon directeur de mémoire, pour ses précieux conseils et son suivi qui m'ont permis de développer ma réflexion tout au long de ce mémoire.

Merci à Dominique Giroudeau, Peggy Letuppe et l'ensemble de l'équipe pédagogique pour leur disponibilité, leur écoute, leur patience et leur aide.

Merci à mon entourage proche, mes amis, ma famille, pour leur soutien, leur support et leur accompagnement.

La communication textuelle occupe une place des plus importantes dans notre société, nous entoure constamment. Elle se façonne au travers d'une forme, composée de caractères typographiques ou d'écritures manuscrites, d'une taille plus ou moins grande et occupe une surface définie par un support. Des siècles durant, la composition textuelle est régie par un ensemble d'usages, d'outils et de conventions. Un changement s'opère à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, les acteurs aspirent à un renouveau, à des ambitions plus contemporaines et de nouveaux outils se développent permettant une rapidité d'exécution et d'expérimentation pour un coût moindre. Le rapport entre la forme du texte et son sens se transforme, les compositions se dynamisent, les supports se développent, offrant de nouvelles expériences de lecture.

Ce mémoire soulève plusieurs problématiques traitant de l'évolution de la forme textuelle, des nouveaux supports et de sa place au sein de ces derniers ainsi que son impact sur l'expérience de lecture et la relation qui s'établit entre le designer graphique, le texte et le lecteur. Le fil chronologique, commençant de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, propose de rassembler une sélection des expériences et influences les plus pertinentes se succédant tout au long de cette période.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
DE MALLARMÉ À LA NAISSANCE DE LA PAO	15
BOULEVERSER LES CANONS TRADITIONNELS DE LA MISE EN PAGE	16
REPENSER L'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE	16
EXPLOSION DE LA FORME TEXTUELLE	22
GÉOMÉTRISATION DE LA FORME	35
PHOTOTITRAGE ET DESTRUCTURATION	44
RÉVOLUTION DE L'OUTIL INFORMATIQUE	52
EMIGRE, UN MAGAZINE QUI BOUSCULE LES CODES	61
DE NOUVELLES POSSIBILITÉS POUR LA CRÉATION TYPOGRAPHIQUE	62
L'ÉCRAN UN SUPPORT À EXPLOITER ET À EXPLORER	62
DE NOUVEAUX CONCEPTEURS DE CARACTÈRES	69
UNE PLUS GRANDE LIBERTÉ DANS LES CHOIX	75
UN CHAMP D'EXPÉRIMENTATION POUR LA FORME TEXTUELLE	90
HARD WERKEN, UNE INFLUENCE À L'ENCONTRE DU STYLE INTERNATIONAL	90
UN DIALOGUE QUI SE VEUT PLUS RÉEL	100
UN MAGAZINE AUTANT À REGARDER QU'À LIRE	110
LE RAPPORT AU TEXTE, DEUX VISIONS CONTRADICTOIRES	130
UN DÉSIR D'INTERACTION	130
DEUX POSITIONS ANTAGONISTES	136

ET MAINTENANT ?	143
ENTRE INTERACTION ET SIMPLICITÉ	144
UN RETOUR À LA SIMPLICITÉ	144
REPENSER LES SUPPORTS	154
EXPÉRIMENTATIONS CONTEMPORAINES	162
LITTÉRATURE IMPRIMÉE ET FORME TEXTUELLE	162
LITTÉRATURE ÉCRAN ET FORME TEXTUELLE	176
CONCLUSION	187
BIBLIOGRAPHIE	191

INTRODUCTION

La communication textuelle occupe une place des plus importantes dans notre société, nous entoure constamment, que ce soit dans la rue, sur des flyers, sur les réseaux sociaux, sur les téléphones, sur l'autoroute... Chaque message possède une forme, composée dans un caractère typographique ou écrite manuellement, d'une taille plus ou moins grande, ou au contraire très petite, occupant un espace défini par un support.

La composition du texte a, pendant très longtemps, été dictée par un ensemble d'usages, d'outils et de conventions en lien avec l'économie. En effet, les premiers outils d'écriture ont ainsi influencé la forme même des lettres. Le geste calligraphique a inspiré la conception des caractères en plomb, proposant une forme standardisée et plus lisible en conservant certaines particularités comme les pleins et les déliés. La presse typographique a elle aussi stabilisé les silhouettes du texte en fonction de l'évolution des styles de caractères et des besoins du pouvoir, du marché de la communication et de l'édition.

Cependant à partir de la fin du XIX^e siècle, quelque chose change, une envie d'ouvrir le champ des possibles apparaît pour transformer le rapport entre les formes du texte et le sens. Ainsi, les compositions typographiques se dynamisent de plus en plus offrant une nouvelle expérience de lecture.

Tout au long du XX^e siècle, différentes expériences se succèdent et transforment le rapport au texte et à ses lectures jusqu'aux années 1980 / 1990. Durant cette phase récente, l'expérimentation va plus loin en rejetant les règles de la neutralité du modernisme et en adoptant une approche plus personnelle et plus interactive de la composition. Ces années marquent un tournant avec l'arrivée de la Publication assistée par ordinateur (P.A.O.) dont le coût va progressivement diminuer, permettant à quiconque de pouvoir se lancer dans l'aventure et d'avoir une plus grande liberté dans les choix de caractères et les possibilités de composition typographique.

Aujourd'hui, cette période est révolue, il est difficile de trouver des approches aussi expérimentales. Cependant plusieurs intérêts demeurent tout en étant questionnés d'une autre manière. L'approche personnelle, l'interactivité et l'expérience de lecture sont des points qui sont encore actuellement développés. Néanmoins, les enjeux se concentrent désormais sur un design global, plus proche des désirs de chacun considérant à la fois le lecteur, le designer, et tous les acteurs participant à l'élaboration du projet.

Comment la forme textuelle a-t-elle évolué, quels sont les nouveaux supports, comment s'en est-elle emparée et quelle est la place de l'imprimé ? Quel impact a-t-elle sur l'expérience de lecture et comment se définit la relation entre le designer graphique, le texte et le lecteur ?

Ce mémoire est rédigé en trois parties suivant un ordre chronologique, la première s'attèle aux différentes expérimentations sur la forme du texte ayant lieu depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'arrivée de l'informatique. Elle explore ainsi l'évolution de la composition de ce dernier au travers de la presse typographique et de la photocomposition. La deuxième se concentre plus précisément sur le magazine *Emigre*, qui très vite, explore les possibilités de la composition et de la création de caractères avec l'outil numérique. La troisième tente de faire un état des lieux des questionnements autour de la forme textuelle contemporaine. Celui-ci se concentre sur un retour à la sobriété, la création typographique, les différents supports exploités et l'expérimentation dans le domaine de la littérature.

**DE MALLARMÉ
À LA NAISSANCE
DE LA PAO**

BOULEVERSER LES CANONS TRADITIONNELS DE LA MISE EN PAGE

REPENSER L'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE

L'œuvre de Stéphane Mallarmé¹ marque un tournant à la fin du XIX^e siècle et notamment son fameux poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (**Fig. 1**), publié en 1897 dans la revue *Cosmopolis*. Bien avant la publication de ce dernier, Mallarmé présente un grand intérêt pour la qualité d'impression et la mise en page visuelle de ses poèmes, comme en témoigne cette lettre² à Catulles Mendès, le 24 avril 1866, au sujet de l'impression de treize de ses poèmes à paraître dans *Le Parnasse contemporain*, la nouvelle revue de Mendès³.

« Je voudrais un caractère assez serré, qui s'adaptât à la condensation du vers, mais de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation. [...] En tout cas, je voudrais, aussi, un grand blanc après chacun, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre ainsi, et, bien que, grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirerais bien qu'on ne les lût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres, ce qui n'est pas, et gênerait le plaisir particulier de chacun. »

1. Poète français de la deuxième moitié du XIX^e siècle. À côté de sa pratique poétique, il gagne sa vie comme professeur d'anglais. Durant toute sa pratique poétique il ambitionne le poème absolu qui aboutira avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

2. « Correspondance choisie », *Œuvres complètes I*, éditions Bertrand Marchal (abrégé désormais OCI), p. 693.

3. Michel Sirvent « Mallarmé scriptographe ou Le bonheur d'impression », *Po&sie*, n° 120, 2007, p. 357 à 372.

L'auteur émet des suggestions d'ordre typographique avec le choix d'un caractère en accord avec le rythme de ses mots et ses vers. Il s'intéresse aussi à l'interlignage qui se doit d'être assez grand pour que chacun de ses vers puisse respirer convenablement grâce au blanc qui les entoure.

Cet espacement permet de contraster avec le choix du caractère qui contient peu de vide, que ce soit au niveau de la chasse comme des approches. Mallarmé entre un peu plus dans les détails de la mise en page : il souhaite accentuer la présence du blanc entre les poèmes pour laisser le temps de les lire de manière autonome et non d'une traite comme un ensemble. Lors du paragraphe suivant au sein de sa lettre, Mallarmé demande à recevoir une épreuve pour avoir un aperçu des recommandations qu'il a émises. Cette dernière étape est essentielle pour lui, en effet, elle lui permet d'apporter les dernières corrections nécessaires en voyant le résultat global, et non plus en l'imaginant.

Cette lettre annonce son poème qui paraîtra dix ans plus tard, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, et notamment la présence du blanc. Le poète veut se libérer des contraintes de mise en page de l'époque et c'est ainsi qu'avec ce poème, il propose une nouvelle dynamique grâce à la mise en espace du texte. En effet, la presse typographique – technique d'impression de l'époque – compose des caractères en plombs ou bois qui forment le texte à imprimer. Chaque ligne doit être maintenue pour que l'impression soit identique sur chaque exemplaire. De ce fait, les compositions typographiques sont pour le plus souvent statiques. Mallarmé ne pense plus uniquement à l'interlignage et l'espacement entre les différents poèmes, mais à donner davantage de sens dans ses choix et une visibilité plus accentuée de ses mots. Ceux-ci (**Fig. 1**), se déploient dans l'espace de la double page, ce qui est inhabituel pour l'époque. Mallarmé ne se contente pas de placer son poème dans la page, il lui donne plus d'envergure et de dynamisme, ainsi il lui offre un

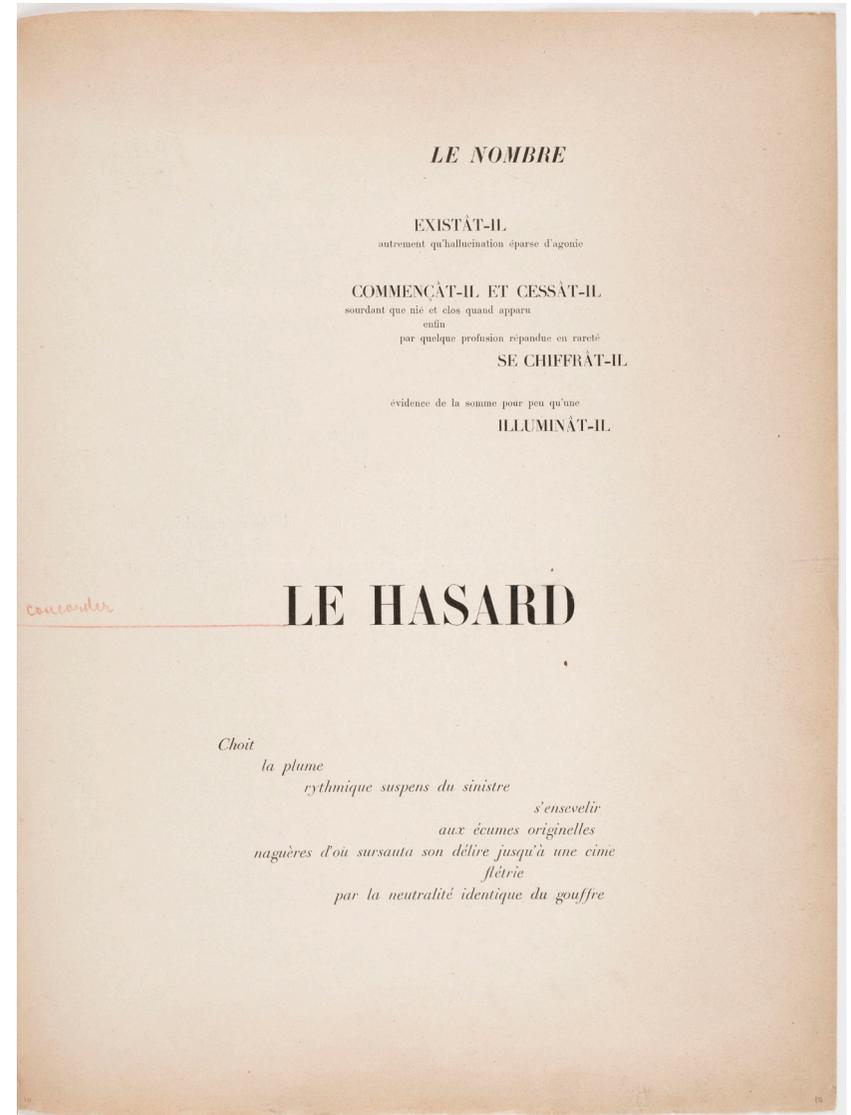
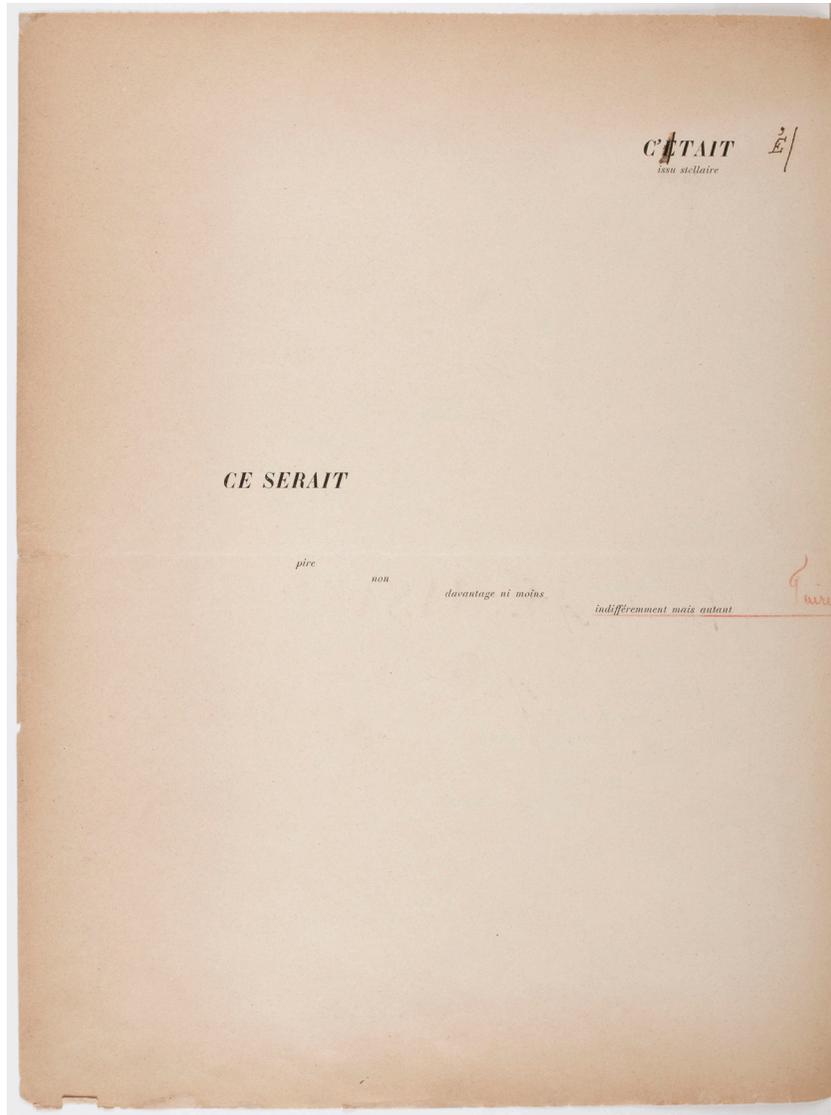


Fig. 1, ci-contre et ci-dessus

Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1898.

Jeu d'épreuves de l'édition projetée par Mallarmé dans la mise en page qu'il avait conçue et qui est restée inédite.

espace et une autonomie entière. Le jeu entre les capitales et bas de casse ainsi que les différences de corps permettent de donner le ton à chaque vers et une rythmique dans la lecture et dans l'observation des lignes. Le lecteur a d'autant plus de facilités à savourer la lecture du poème régit par l'espace et isolé des autres textes. Ambroise Vollard propose à Mallarmé de donner une indépendance au poème en devenant un objet éditorial à part entière. Malheureusement cette version n'est pas publiée suite au décès du poète.

En 1914, Gallimard publie une version qui malgré les volontés de Mallarmé n'est pas fidèle à ses choix. En effet, sont composés dans cette version des caractères Elzévir à la place de Didots et le choix de format se trouve être ignoré ce qui dénature la mise en espace du texte et son équilibre visuel. Après plusieurs décennies, en 1980, est publiée la première édition respectant le format ainsi que le choix des Didots pour le poème, par Mitsou Ronat et Tibor Papp à l'enseigne de Change.



Fig. 2, ci-dessus

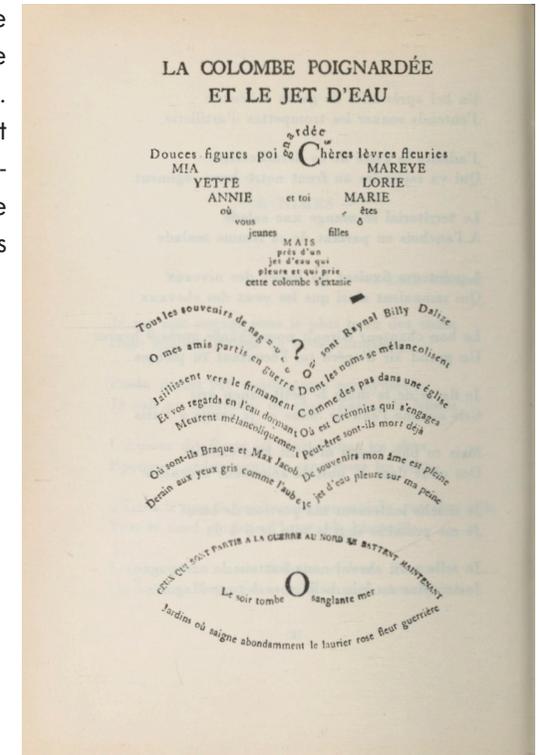
Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Koshiba, Tokyo, 1927.

Fig. 3, ci-contre

Guillaume Apollinaire, « La Colombe poignardée et le jet d'eau », *Calligrammes*, Mermod, Lausanne, 1952, p. 72.

Le poème de Mallarmé est une référence forte et percutante quant à la mise en forme d'un texte, sa visibilité, sa lisibilité. La poésie, pour se rapprocher davantage de son contenu textuel et des volontés de l'auteur en matière de lecture, repousse les limites, les codes traditionnels de la mise en page pour être perçue, lue et vue dans sa globalité la plus totale. Le texte cherche sa place, son espace, sa forme, sa dynamique et propose ainsi une nouvelle expérience de lecture lui apportant une nouvelle dimension et une nouvelle clé de compréhension. La calligraphie japonaise ainsi que les haïkus sont des sources d'influence pour Mallarmé, que l'on peut notamment retrouver chez Paul Claudel plus tard avec ses éventails claudéliens (Fig. 2).

Dans les années 1910, une autre approche de la poésie visuelle se déploie avec les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, par exemple « La Colombe Poignardée et le jet d'eau »⁴ (Fig. 3). Les poèmes deviennent des tableaux, autant à regarder, qu'à lire, l'image des mots traduit le propos donné.



4. *Calligrammes*, éditions Mercure de France, 1918.

EXPLOSION DE LA FORME TEXTUELLE

Le 20 février 1909, Filippo Tommaso Marinetti publie son manifeste du futurisme au sein du journal *Le Figaro*⁵. Au travers d'un dogme provocateur ce texte incite à l'anarchie, la révolte, la guerre, il veut montrer la vitesse du monde, dans le sens propre du terme avec les voitures, et autres moyens de transport mais aussi dans le sens où le monde va plus vite dans son développement notamment avec la révolution industrielle passée et l'augmentation de la production de machines. La couverture du livre *Zang Tumb Tumb*⁶ (Fig. 4) écrit par Marinetti est un parfait exemple pour illustrer ce manifeste. L'auteur va plus loin dans l'idée des caligrammes, puisqu'il utilise la typographie aussi pour traduire l'idée du mot.

Cette couverture et ce titre, composés d'onomatopées, ne comptent pas moins de quatorze tailles de corps différentes. Les choix de caractères typographiques sont également nombreux, un caractère avec empattements en bas pour le nom des éditions, un sans empattements, condensé, gras et contrasté pour « TUUUMB TUUUUM TUUUUM TUUUUM », un autre sans empattements, condensé, gras mais lui sans contraste pour « TUMB TUMB ». En ce qui concerne le mot « ZANG », c'est de nouveau un caractère sans empattements, gras et contrasté, mais celui-ci n'est pas condensé, etc. Ces différents choix de corps et de caractères apportent un dynamisme au sein de la mise en page et présentent une nouvelle fois ce besoin de rupture et de liberté par rapport aux codes traditionnels qui ne sont plus forcément représentatifs de la société actuelle.

5. Manifeste disponible dans les archives de la Bibliothèque Kandinsky et consultable en ligne sur cette page : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/>

cataloguedoc/fonds/photo/cgi-bin/image.asp?ind=fut1909P65672&no=FUT19095672&id=fut1909P65672 (dernière consultation le 12/12/20).

6. F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, Ed. futuriste di « Poesia », Milan, 1914.



Fig. 4, ci-dessus et double page suivante

F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, Ed. futuriste di « Poesia », Milan, 1914, couverture et p. 120-121.

Cette composition apporte une nouvelle dimension au texte qui est à la fois formelle, visuelle, et même sonore. L'utilisation de l'espace donne également beaucoup d'impact à ces onomatopées en accentuant ainsi l'illustration de l'explosion et lui donnant plus d'ampleur avec les angles associés au sens de lecture. Effectivement certaines lignes sont plus horizontales que d'autres, et une dernière est même curviligne, ce qui crée un contraste avec la linéarité des autres mots. Un dialogue entre le sens et l'image des mots se crée et se retrouve aussi dans le travail de Fortunato Depero notamment dans *Depero Futurista*⁷ (Fig. 5). Ce livre-objet est à lui-seul un manifeste du mouvement futuriste italien mêlant expérimentations typographiques, conception de produit, photographie, architecture...

Ce mélange de sens de lecture, de caractères, de tailles de corps, est également présent dans le dadaïsme et le constructivisme. Theo van Doesburg et Kurt Schwitters, qui sont des figures emblématiques de cette période, ont réalisés plusieurs travaux et ensembles de documents publicitaires, comme ce tract-affiche pour une soirée dada, *Kleine Dada soirée* (Fig. 6) de 1922.

7. Premier livre objet de l'histoire, il présente un manifeste du mouvement futuriste italien. La reliure avec deux boulons en aluminium avec écrou et tige filetée lui vaut son autre appellation « the Bolted book ». Il a été publié en 1927 par l'artiste peintre Fortunato Depero.

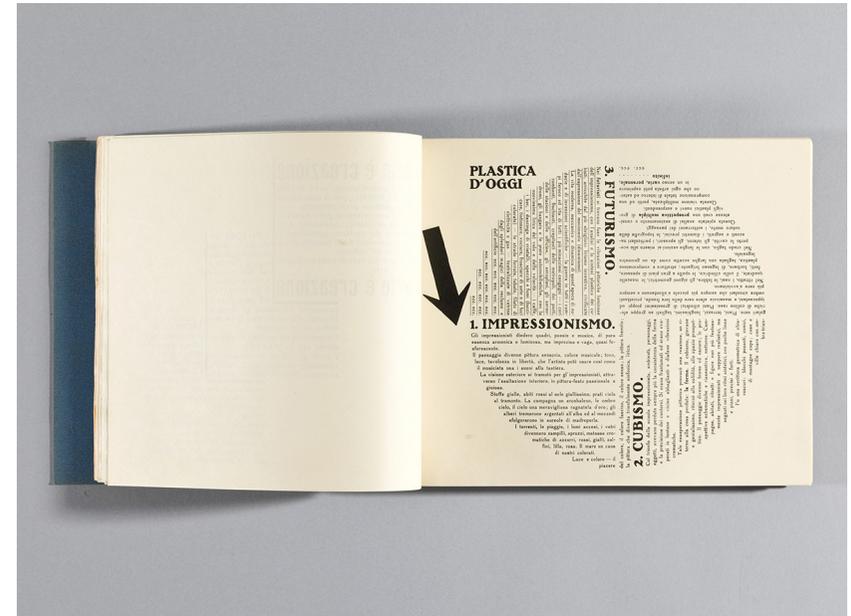


Fig. 5

Depero Fortunato, *Depero Futurista*, Dinamo-Azari, Milan, 1927, p. 94-95 « architecture typographique » et p. 244-245 crédits.

Fig. 6

Theo van Doesburg et Kurt Schwitters, *Kleine Dada Soirée*, 1922.



Un premier point à soulever au travers de cet exemple est la réalisation faite à la main, et reproduite en lithographie, ce ne sont donc pas des caractères typographiques qui sont utilisés. Cependant, nous pouvons voir que ces dessins de lettres sont entièrement inspirés des caractères typographiques. Ce choix est-il dû au fait que les contraintes de la typographie sont trop nombreuses vis-à-vis des intentions des auteurs ? Au premier coup d'œil, la composition se présente de manière rectiligne avec des textes à l'horizontale qui se lisent à l'envers, d'autres à l'endroit, et des textes à la verticale. Cependant lorsque le regard s'attarde sur les différents éléments textuels, certains passages sont mis en forme de manière beaucoup plus organique comme en haut ou en bas à droite.

En comparaison avec les autres références étudiées, le texte essaie de prendre toute la place dans la page. La composition typographique va plus loin encore puisqu'elle s'attaque aussi à l'intérieur des mots, en renversant des lettres comme dans le nom « Schwitters » où le « S » bascule vers l'arrière. Ce basculement donne un indice de la non-faisabilité de cette affiche en typographie ou tout du moins avec un seul passage, notamment avec les lettres en plomb « r » et « l » en bas à droite qui se seraient chevauchées. Le dernier point à souligner dans cette affiche est la superposition du texte de labeur au premier plan avec le mot « DADA » en arrière, qui donne une dimension de profondeur sans pour autant mettre en retrait et rendre illisible « DADA » écrit en rouge et répété à plusieurs reprises.

Les œuvres de Kurt Schwitters sont également intéressantes à aborder puisqu'il propose une façon de créer autrement avec le texte en utilisant le collage et la superposition des éléments. Le collage lui permet de mélanger encore une fois les styles, les corps et les sens de lecture, mais toujours en restant dans l'optique du mouvement dada et non pour la compréhension même de ce qui est écrit. *Mai 191* (Fig. 7) a été réalisé à partir de fragments de textes rédigés en différents caractères gothiques, certains plus gras ou plus contrastés que d'autres comme il est possible de le voir au sein des différents empattements. Ces différents choix montrent une volonté de

hiérarchisation et de liberté dans la page, interrogeant le sens même du texte pour privilégier sa nouvelle relation au sein de la page et avec les autres éléments textuels.



Fig. 7, ci-dessus

Kurt Schwitters, *Mai 191*, 1922.

Fig. 8, ci-contre

Kurt Schwitters, *Blauer Vogel*, 1922.



Une observation peut se faire sur *Blauer Vogel* (Fig. 8), de 1922, notamment sur l'utilisation de différents styles de caractères, avec et sans empattements, très contrastés ou non, gras et normal. Se trouvent également de très petits corps comme la partie à gauche face à des corps beaucoup plus imposants dans des styles différents tels que le « er », le « und » ou le « sie ». En plus de ces lettres, il y a des numéros comme le « 23 » ou le « 27 ». Des sens de lecture encore très divers : le texte à gauche est presque entièrement à l'envers, le « und » descend, le « sie » monte légèrement ce qui est amplifié par l'italique, le « 23 » est lui horizontal.

Kurt Schwitters, très vite, est influencé par le constructivisme et modifie sa façon de créer, les compositions ne sont plus éclatées comme dans les exemples abordés, il se rapproche d'une forme beaucoup plus géométrisée, plus structurée, plus stricte. L'exemple Mz 231. *Miss Blanche* (Fig. 9) montre bien cette influence en proposant une composition et des découpages très rectilignes.



Fig. 9
Kurt Schwitters, Mz 231. *Miss Blanche*, 1923.

Fig. 10, ci-dessous et pages suivantes

El Lissitzky, *About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions*, Tate Publishing, Londres, 1922.

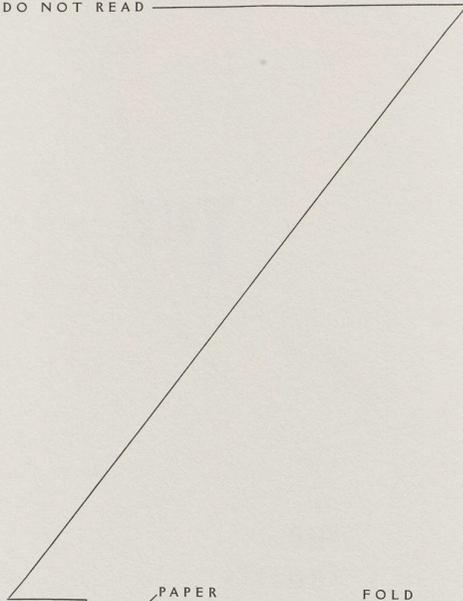
Ouvrage original en russe. Traduction anglaise par la Tate Gallery.

**GÉOMÉTRISATION DE LA FORME**

El Lissitzky, qui appartient au mouvement du constructivisme russe avec une pratique influencée par le suprématisme de Malevitch et le dynamisme du futurisme, essaie avant tout de créer une clarté visuelle qui soit compréhensible et accessible par tous au travers de ses compositions typographiques. Cette artiste introduit bien cette partie sur la géométrisation avec par exemple *About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions* (**Fig. 10**), un livre pour enfant.

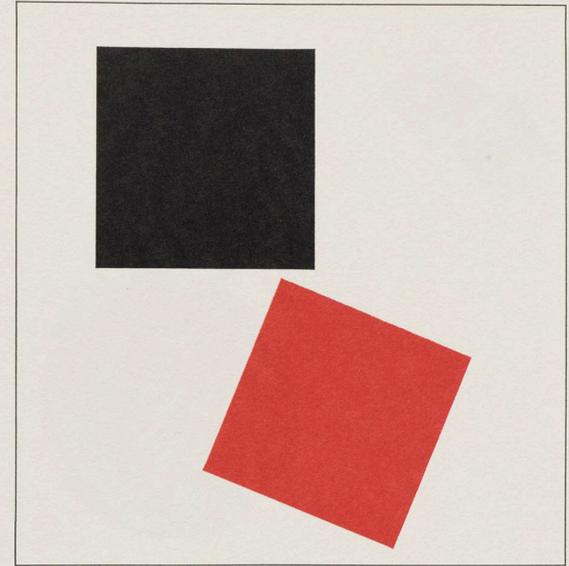
Sur cette couverture de livre, l'auteur crée un jeu typographique en mêlant lettres « ABOUT », chiffre « 2 » et forme graphique, le carré rouge. Une hiérarchisation se crée d'abord grâce à la disposition des éléments, et ensuite par les différences de taille. Le mot « about » écrit en capitales et en petit corps est placé de telle manière que la dynamique prévoit une collision dans l'arrondi du « 2 » qui est monumental à côté. De même un rapprochement se crée entre le chiffre et le carré en utilisant une taille similaire, un décalage de hauteur et un espace faisant visuellement écho à celui se situant entre le « 2 » et « about ». De même le carré fait écho au second tracé en contour et regroupant l'intégralité de la composition. Ce dernier est décentré par rapport au format, ce qui est repris sur chaque page du livre. La signature apparaît dans un angle différent de celui du mot « about » et casse la rythmique presque statique imposée par la composition.

DO NOT READ



TAKE
PAPER
COLUMNS
BLOCKS

FOLD
COLOUR
BUILD



HERE ME

TWO
SQU-
AR-
ES

Si El Lissitzly a été influencé par les théories de Malevitch, il faut également mentionner celle de Piet Mondrian sur le mouvement de Stijl aux Pays-Bas. Voici ce qu'il dit au sujet de sa conception de la peinture :

« Je construis des lignes et des combinaisons de couleurs sur des surfaces planes afin d'exprimer, avec la plus grande conscience, la beauté générale. La nature (ou ce que je vois) m'inspire, me met, comme tout peintre, dans un état émotionnel qui me pousse à créer quelque chose, mais je veux rester aussi près que possible de la vérité et à tout extraire, jusqu'à ce que j'atteigne au fondement (qui ne demeure qu'un fondement extérieur !) des choses [...]. Je crois qu'il est possible, grâce à des lignes horizontales et verticales construites en pleine conscience, mais sans calcul, suggérées par une intuition aigüe et nées de l'harmonie et du rythme, que ces formes fondamentales de la beauté, complétées au besoin par d'autres lignes droites ou courbes, puissent produire une œuvre d'art aussi puissante que vraie. »⁸

8. « Lettre de Mondrian à H.P. Bremmer, 29 janvier 1914 », in Brigitte Léal (dir.), *Mondrian, Catalogue d'exposition*, Éditeur du Centre Pompidou, Paris, 2010, p. 22.

9. *De Stijl* est une revue d'arts plastiques et d'architecture, fondée par Theo van Doesburg, elle sera publiée d'octobre 1917 à janvier 1932, son contenu porte sur la diffusion des idées néoplasticiennes de Piet Mondrian et des autres membres du groupe De Stijl. Ce sera une forte influence pour le mouvement du Bauhaus.

La composition se simplifie au maximum au travers de l'utilisation de lignes horizontales et verticales qui donne une dynamique plus structurée et plus claire de l'espace.

Mondrian est un important contributeur de la revue *De Stijl*⁹, fondée par Theo van Doesburg. La géométrisation de l'espace et de la forme est de plus en plus importante comme dans cette couverture du premier numéro de la revue (**Fig. 11**) créée par un des membres du mouvement, Vilmos Huszár.

En effet, du point de vue de la composition, un rectangle est centré dans la page, il se découpe en trois autres rectangles, laissant ainsi circuler le blanc dans la forme. Le premier compose le titre du numéro, il est lui-même décomposé en plusieurs rectangles modulaires créant ainsi les différentes lettres. Il est intéressant de voir que la forme textuelle prend également un tournant géométrique qui peut offrir une multitude de possibilités, ici, un choix se rapprochant du stencil avec du blanc qui circule dans les différentes coupures au sein des lettres. Le second, presque carré, propose une illustration, dans la même optique avec un assemblage de rectangles, collés ou non les uns aux autres, laissant ou non l'espace blanc circulé. Enfin le dernier constitue le texte d'information, il est justifié, ce qui permet de créer cette dernière forme rectangulaire. Le caractère ici, pour une raison de lisibilité en rapport avec la taille du corps, n'est pas en stencil, nous avons un caractère sans empattements, assez gras pour rester dans les mêmes contrastes que la composition globale.

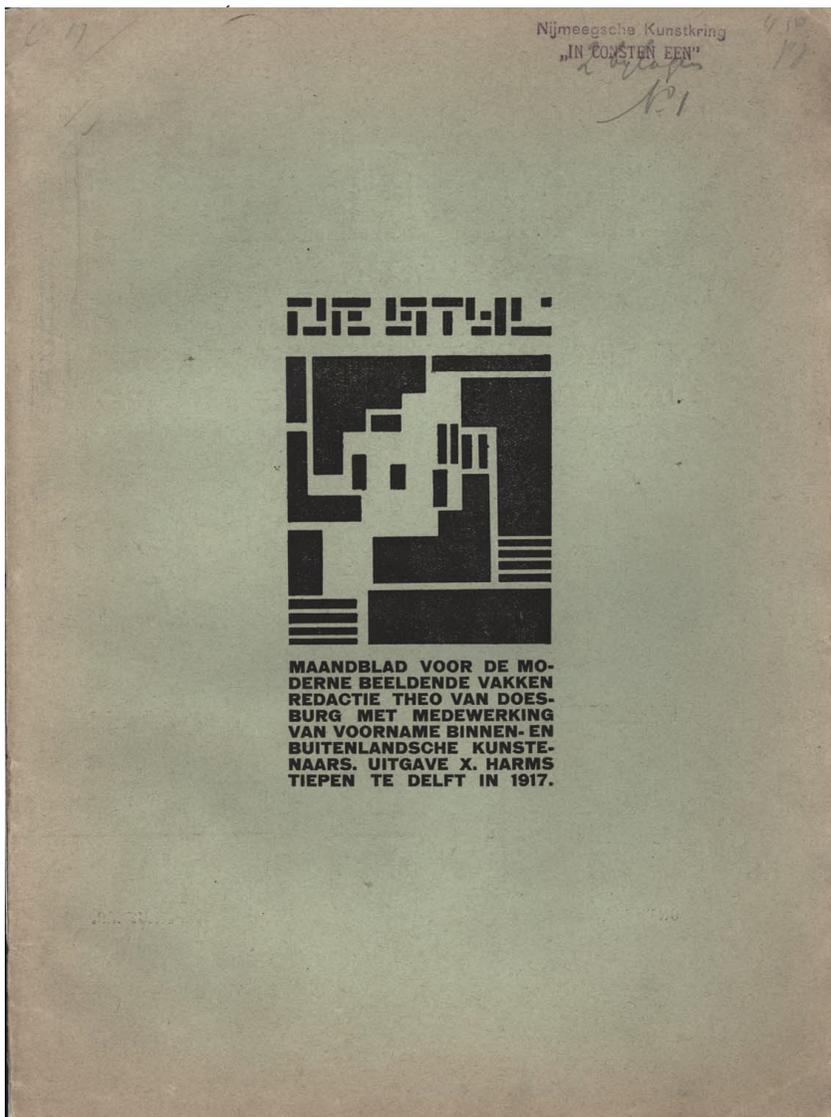


Fig. 11, ci-dessus

Theo van Doesburg, *De Stijl*, couverture par Vilmos Huszár, Delft, 1917.

Fig. 12, ci-contre

Heinrich Jost, « Fur Fotomontage Futura », *Gebrauchsgraphik*, Francfort, vers 1929. Annonce presse.

Dans cette composition l'auteur se permet d'utiliser une forme textuelle inhabituelle et pourtant très calculée concernant le titre, en écho avec l'illustration, qui crée un impact visuel. Par ailleurs, cette forme inhabituelle n'en est pas moins illisible du fait que le texte est composé de deux mots, donc il est court et présenté en gros, ce qui permet aisément de le lire comme de le regarder.

Ce besoin de clarté, de simplification de la forme, de lisibilité, de géométrisation, d'universalisation et d'impact visuel se retrouve dans le désir d'un nouveau caractère typographique plus moderne, plus proche de la société actuelle.

C'est dans cet esprit que Paul Renner dessine le caractère *Futura* (Fig. 12), commercialisé par la fonderie Bauer. Pour recontextualiser, le *Futura* est commandé par Jakob Hegner qui dirige une société d'édition et d'impression à Hellerau. Il recherche à ce moment un designer pour dessiner un caractère d'impression moderne et supplie Renner de le faire car selon lui, il n'y a qu'un peintre pouvant répondre à cette demande. En effet, il craint que les maîtres du dessin de caractères abordent la commande avec trop de préjugés¹⁰. De 1924 à 1927, Renner dessine le *Futura* inspiré des formes géométriques de base, le rond, le triangle, le carré. C'est ainsi qu'il supprime toute relation avec la gestuelle de l'écriture en proposant la même épaisseur de trait tout en prenant en considération les phénomènes optiques.



10. Christopher Burke, *Paul Renner, the art of typography*, Hyphen Press, London, 1998.

Le *Futura* est un succès tel qu'il est désormais largement employé, et notamment au cours des années 1930 par de nombreux designers comme Jan Tschichold ou Kurt Schwitters. Jan Tschichold le désigne, dans son manifeste *La Nouvelle Typographie*, comme un des caractères à utiliser. En effet, une des règles de *La Nouvelle Typographie* est la clarté, de ce fait le choix typographique se doit d'être pur, sans décoration, le plus simple possible pour exprimer le message de la manière la plus claire sans faire de détour.

« Parmi tous les caractères disponibles, celui que l'on appelle « antique » ou Blockschrift est le seul conforme à l'esprit de notre temps. [...] Le Futura de Paul Renner représente à ce titre une avancée significative dans le bon sens. »¹¹

Kurt Schwitters réalise un tract, *Die neue Gestaltung in der Typographie, Werbe-Gestaltung* (Fig. 13), avec l'utilisation du *Futura* pour montrer ce à quoi doit ressembler le design de *La Nouvelle Typographie*.

11. Jan Tschichold,
*La Nouvelle Typographie :
un manuel pour des
créateurs de leur temps*,
Éditions Entremonde,
[1928] 2016, p. 107.

Fig. 13

Kurt Schwitters, *Die neue Gestaltung in der Typographie, Werbe-Gestaltung*, 1930.



PHOTOTITRAGE ET DESTRUCTURATION

La photocomposition est la première grande avancée dans le domaine de la typographie depuis la création de l'imprimerie par Gutenberg. Les procédés traditionnels ne suffisant plus à la composition d'informations toujours en constante croissance, son invention était devenue nécessaire pour les exigences à venir¹². En définition, la photocomposition est une technique de composition de texte courant à partir de photographies des caractères destinées à être imprimées. Cette nouvelle technique a mis cependant plusieurs décennies de recherches et d'expérimentations avant de pouvoir être commercialisée. En effet, les premiers prototypes de recherches ont été créés dès la fin du XIX^e siècle avant de réellement voir le jour au début des années 1940.

La première partie de *l'Histoire de l'écriture typographique*¹³ rédigée par Alice Savoie explique très bien les différentes avancées dans la photocomposition. Avec celle-ci est également né le phototitrage. Il permet de réaliser des compositions photographiques des titres en gros caractères. Ce qu'il faut retenir du phototitrage se tient à trois propriétés : une importante gamme de hauteur de caractères, plus importante que celle de la presse typographique, des photocomposeuses ou des lettres transferts, une plus grande liberté dans les approches entre les lettres grâce à l'avance manuelle de la matrice de caractères, et d'importantes déformations optiques sur les lettres. Le phototitrage est très en vogue dans les années 70 / 80 et permet un nouvel essor dans la création typographique.

Albert Hollenstein, graphiste et typographe suisse venu travailler dans la capitale française est une des grandes figures de la création de caractères pour le phototitrage. En 1957, il crée son studio d'arts graphiques à Paris et c'est ainsi qu'a vu le jour le style Hollenstein dans les médias français. C'est en partie grâce à lui que le caractère *Antique Haas* de Max Miedinger, ou *Helvetica* a connu sa popularité en France lorsqu'il a sorti le premier catalogue « Hollenstein, atelier de composition, 16, rue Véron, Paris-18^e, Mon 86-80 »¹⁴. Avec une palette de dessinateurs de caractères, il entreprend de constituer une typonthèque des plus originales. Le style suisse, considéré comme trop neutre, va laisser sa place à la mode des caractères américains, conçus spécifiquement pour le phototitrage. Pour reprendre les propos de Hollenstein sur les caractères américains :

« Toute une gamme de caractères différents des nôtres s'est développée en Amérique. Il y a encore dix ans, ces caractères étaient très peu connus chez nous et surtout unanimement boudés, voire méprisés. Le vent de la mode les a importés en Europe, en partie grâce aux campagnes publicitaires américaines très prisées et imitées chez nous. »¹⁵

12. Adrian Frutiger, « La forme des caractères à l'âge de la photocomposition », *Communications & Langages*, n° 4, 1969, p. 45-53.

13. Alice Savoie, « La Typographie en pleine mutation : l'ère de la photocomposition », in Jacques André (dir.), *Histoire de l'écriture typographique, le XX^e siècle, Tome II / II, de 1950 à 2000*, Atelier Perrousseau, 2016, p. 10-27.

14. Gérard Blanchard, « Albert Hollenstein, typographe visualiste », *Communications & Langages*, n° 24, 1974, p. 62-81.

15. Albert Hollenstein, « La création de caractères aujourd'hui », *Communications & Langages*, n° 9, 1971, p. 55-60.



Fig. 14, ci-contre

ITC, film *Letragraphica ITC Avant Garde Gothic Medium*, 48pts. Design par Herb Lubalin.

La création de la photocomposeuse et de la phototitreuse donne naissance à des nouvelles fonderies de caractères, notamment ITC (International Typeface Corporation) en 1970. Cela apporte un changement considérable dans le monde actuel puisque ITC ne vend pas de machine à composer, mais uniquement des films de caractères de haute résolution (Fig. 14). Ainsi la firme revalorise le travail des dessinateurs de caractères en leur assurant des revenus décents et en évitant le plagiat.

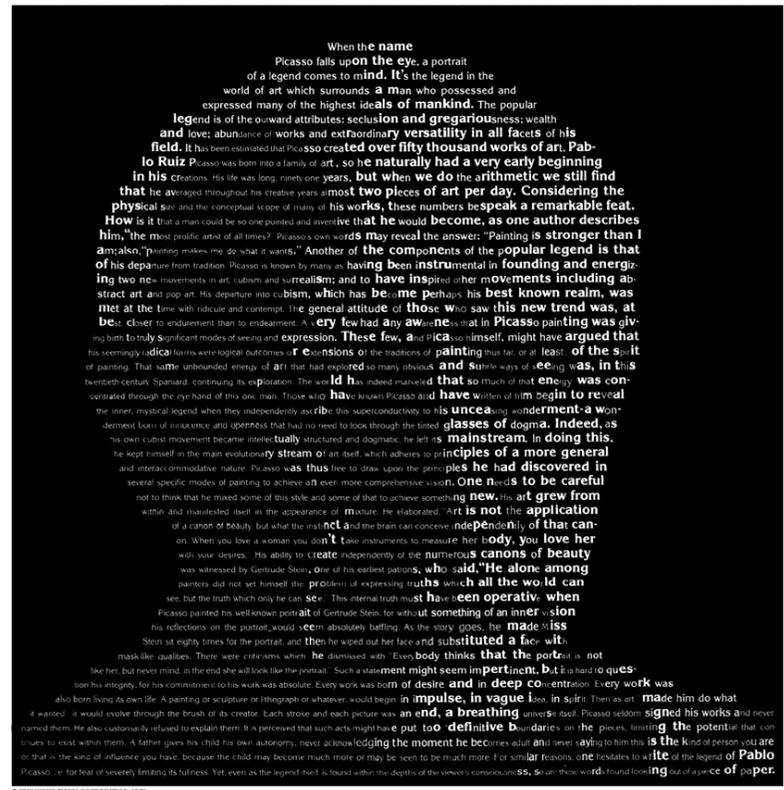


Elle propose dans son catalogue divers caractères, allant des originaux à des interprétations de caractères classiques comme notamment l'ITC Avant Garde Gothic dessinée par Herb Lubalin et Tom Carnase en 1970 ou l'ITC Garamond par Tony Stan en 1977. La proposition de ces multiples caractères permet à ITC d'affirmer son propre style et d'être par ailleurs facilement identifiable même dans ses interprétations des caractères classiques qui peuvent être parfois éloignées des originaux. La compagnie édite une revue nommée Upper & Lower Case ou plus connue sous le nom de U&lc (Fig. 15) entre 1973 et 1999, qui lui permet de promouvoir ses caractères sous la direction de Herb Lubalin. Ainsi ITC se place rapidement



UPPER AND LOWER CASE, THE INTERNATIONAL JOURNAL OF TYPOGRAPHY PUBLISHED BY INTERNATIONAL TYPEFACE CORPORATION, VOLUME SIX, NUMBER THREE, SEPT 1973

The marvelous typographic portrait of Pablo Picasso was sent to us by Paul Siemsen in response to our "Put your best face forward" request. We thought so much of the design that we decided to use it as our cover for this issue. The idea was conceived, designed, researched, and written by Siemsen as a promotion poster for The Graphic Corporation, a studio-print house in Des Moines, Iowa. It uses four different sizes/weight combinations of ITC Koptina. It is now available in poster form, silk-screened on rag paper and is signed by the designer. If you're interested, write to Paul Siemsen, The Word/Form Corporation, 130 Main Street, Box 508, Ames, Iowa 50010. Thanks, Paul, for certainly putting your best face forward



© THE WORD/FORM CORPORATION, 1973

Fig. 15, ci-contre et ci-dessus

ITC, U&lc, entre 1973 et 1999. Design par Herb Lubalin. Dans l'ordre, couvertures des volume 5, n° 1, volume 7, n° 2, et volume 6, n° 3.

comme une référence dans son domaine.

Herb Lubalin s’empare de la photocomposition et du phototirage dans son travail graphique, par exemple, pour le magazine *Avant Garde* (Fig. 16) créé avec Ralph Ginzburg dès 1968. Le magazine se consacre aux articles de fond sur la société américaine, à la photographie, à la politique, au design graphique et à l’érotisme. Le logo est dessiné à partir de lettres très géométriques et il est composé de telle manière que les lettres se chevauchent les unes avec les autres notamment pour le mot « avant » au niveau des parties transversales, mais aussi qu’elles se mélangent au travers des ligatures peu communes comme pour « garde ». L’interlettrage est quasiment inexistant ou tout du moins impossible à réaliser de cette manière avec une presse typographique et il en est de même pour l’interlignage. Le travail du logo est par la suite poursuivi pour la publication du n° 8 et continué pour la création du caractère *ITC Avant Garde* abordé précédemment. Dans sa composition, il joue également entre le contraste des tailles de corps relativement petites 10/12 points face à des bien plus grandes.

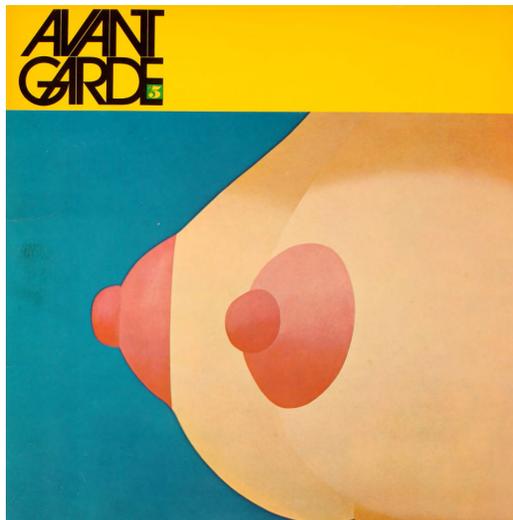
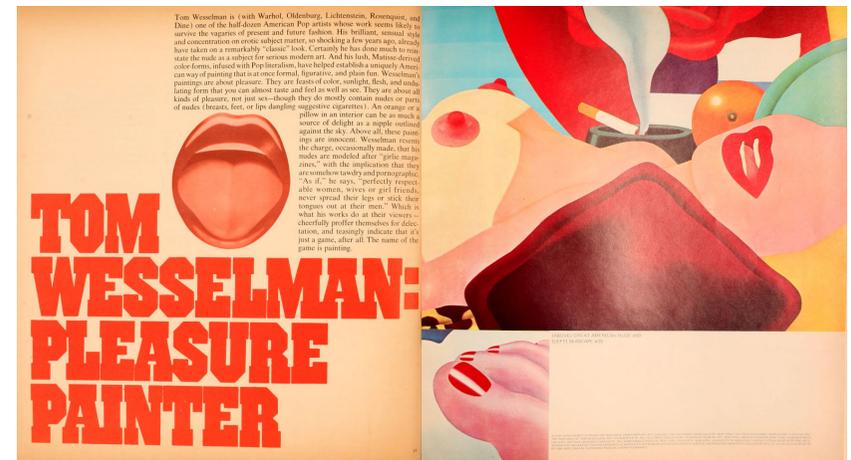


Fig. 16, ci-contre et ci-dessus

Herb Lubalin, *Avant Garde*, n° 5, 1968, couverture, p. 24-25 et p. 52-53.



RÉVOLUTION DE L'OUTIL INFORMATIQUE

En 1984, et plus exactement le 24 janvier 1984 apparaît le premier Macintosh ou Macintosh 128K. Il semble crucial d'aborder l'arrivée du premier Macintosh dans ce mémoire car c'est notamment grâce à l'assemblage des différentes technologies le composant que naît par la suite la PAO. Cette partie devait à la base se concentrer sur la naissance de l'outil informatique. Cependant, le sujet est trop complexe à aborder et finalement pas vraiment utile en comparaison au premier Macintosh lui-même. La première raison de ce choix est que ce dernier mêle différentes technologies comme stipulé précédemment qui font de lui le premier ordinateur accessible à tous d'un point de vue financier mais également d'un point de vue de compréhension à l'aide d'un système d'exploitation à interface graphique. Du point de vue financier, Apple avait auparavant sorti un autre ordinateur personnel le LISA, comportant lui aussi une interface graphique mais à un prix très élevé. Ce premier Macintosh était d'un prix bien plus abordable.

16. Steve Jobs est un entrepreneur et inventeur américain et une figure majeure de l'électronique grand public, notamment pionnier de l'avènement de l'ordinateur personnel, du baladeur numérique, du smartphone et de la tablette tactile. Cofondateur, directeur général et président du conseil d'administration de l'entreprise multinationale américaine Apple Inc.

17. Xerox est une entreprise américaine, principalement reconnue comme étant l'inventeur du photocopieur xérographique (sur papier ordinaire) et le premier fabricant d'imprimantes. Son laboratoire, le PARC (acronyme de Palo Alto Research Center), inventa les interfaces à fenêtres.

Concernant l'interface graphique, qui rend l'objet simple d'utilisation, Steve Jobs¹⁶ a repris celle créée par Xerox¹⁷ c'est-à-dire des fenêtres, des icônes ainsi qu'une souris. En effet, grâce à cette technologie au lieu d'avoir une interface en ligne de commande, il n'y a plus que des icônes sur lesquelles l'utilisateur peut cliquer pour ouvrir une fenêtre. Ce principe, appelé également la métaphore du bureau, rend donc ce Macintosh tout public. Par ailleurs, elle rend l'utilisation de ce dernier très intuitif, si on reprend par exemple l'icône des dossiers ou celui de la corbeille. Pour rappel, sur un PC de l'époque, pour accéder à un dossier il fallait écrire la ligne de commande nécessaire pour y accéder.

La deuxième raison de ce choix se porte sur le fait que c'est le premier ordinateur à proposer le WYSIWYG, c'est-à-dire *What You See Is What You Get*, qui se traduit par « ce que vous voyez est ce que vous obtenez ». L'exemple le plus simple pour exprimer ce principe est une page de texte sur ordinateur qui lors de l'impression est la plus fidèle possible à celle affichée sur l'écran. Ce concept a également été développé par Xerox et popularisé par Apple avec ce premier Macintosh. L'avantage de ce système est que l'utilisateur a un aperçu direct de ce qu'il fait en cours de réalisation sans avoir à taper le nom des commandes lors de la mise en page.

L'ensemble de ces nouvelles innovations au sein de l'informatique vont donner naissance à la PAO, c'est-à-dire, la Publication Assistée par Ordinateur. Ce système permet de créer des documents destinés à être imprimés au travers de l'utilisation d'un ordinateur. Ce procédé qui comprend le WYSIWYG vise à faciliter la typographie et la photocomposition d'un document à imprimer.

Le terme PAO est utilisé pour la première fois vers 1975 par Maurice Girod dans une conversation avec Adrian Frutiger par analogie avec la CAO, Conception Assistée par Ordinateur¹⁸. Les premiers logiciels de PAO grand public, sont des logiciels de traitement de texte qui utilisent le système du WYSIWYG, le premier à utiliser ce principe est MacWrite.

Ces logiciels ont l'avantage de pouvoir, en interaction et en temps réel, manipuler le texte et l'image, mais aussi de transposer sur l'ordinateur les techniques traditionnelles. Les options typographiques avancées proposent notamment la gestion de l'interlignage et de l'interlettrage, mais également la possibilité de modifier la largeur des caractères sans en changer la hauteur.

April Greiman¹⁹ cotoie le milieu scientifique et fait partie des premiers à utiliser l'ordinateur et ainsi expérimenter les possibilités qu'il lui offre. Elle explore les pixels, la transparence, les découpes, les chevauchements, les mouvements, les décalages, les espacements, les niveaux de lecture ou encore les répétitions comme dans son affiche *Making Thinking* pour le Southern California Institute of Architecture en 1990 (Fig. 17).

18. « Chapitre IV. Le prépresse / la PAO » Catherine Laulhère et Thierry Dubus, *La Fabrication*, Éditions du Cercle de la librairie, Paris, 2012, p. 57 à 84.

19. April Greiman est une artiste et graphiste américaine, née en 1948. Elle est établie à Los Angeles depuis 1976, où elle a fondé l'agence Made in Space. Greiman a contribué à lancer le courant typographique « New Wave » aux

États-Unis à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Elle est reconnue comme l'une des pionnières à avoir adopté l'ordinateur comme outil de création. Son œuvre combine l'héritage du style suisse avec le postmodernisme de la côte ouest.

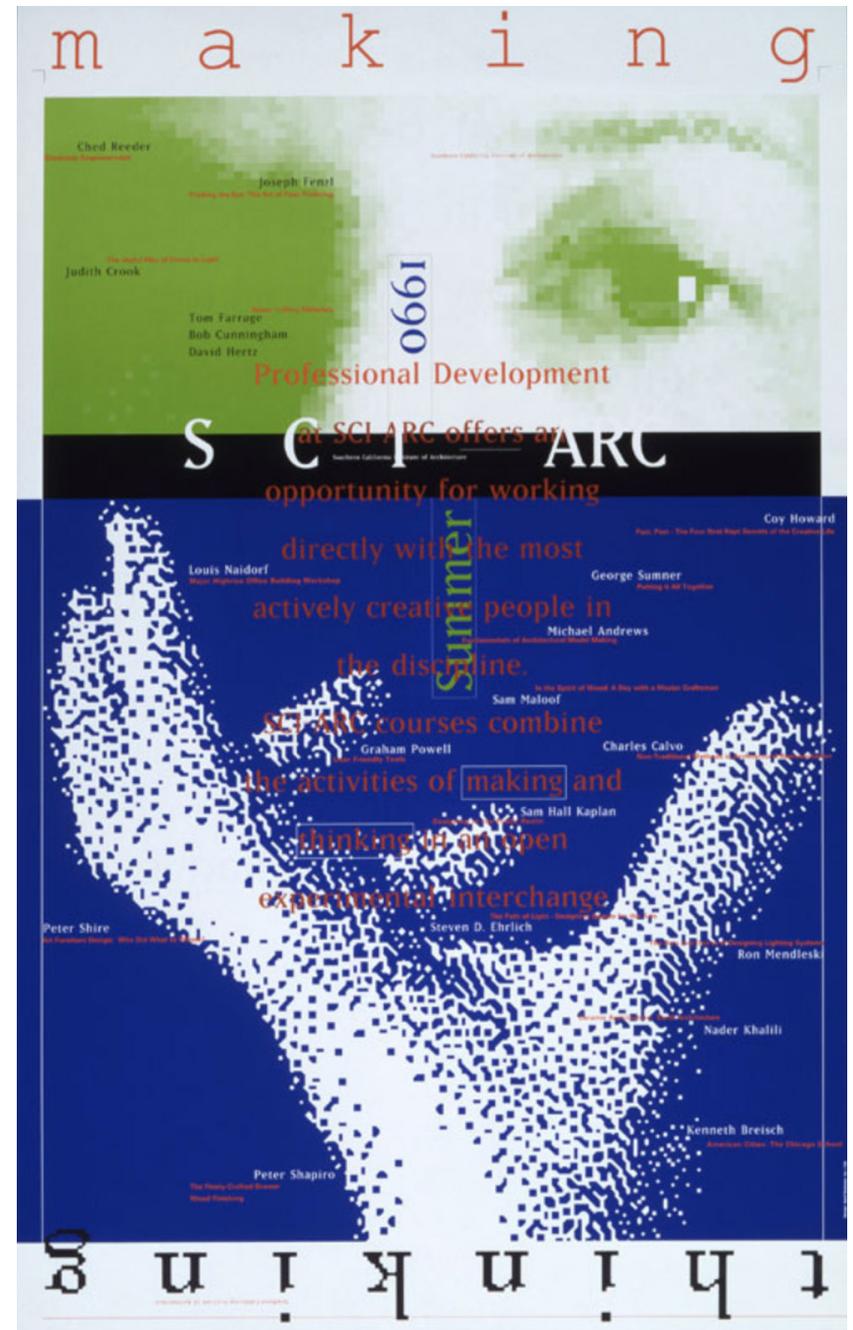
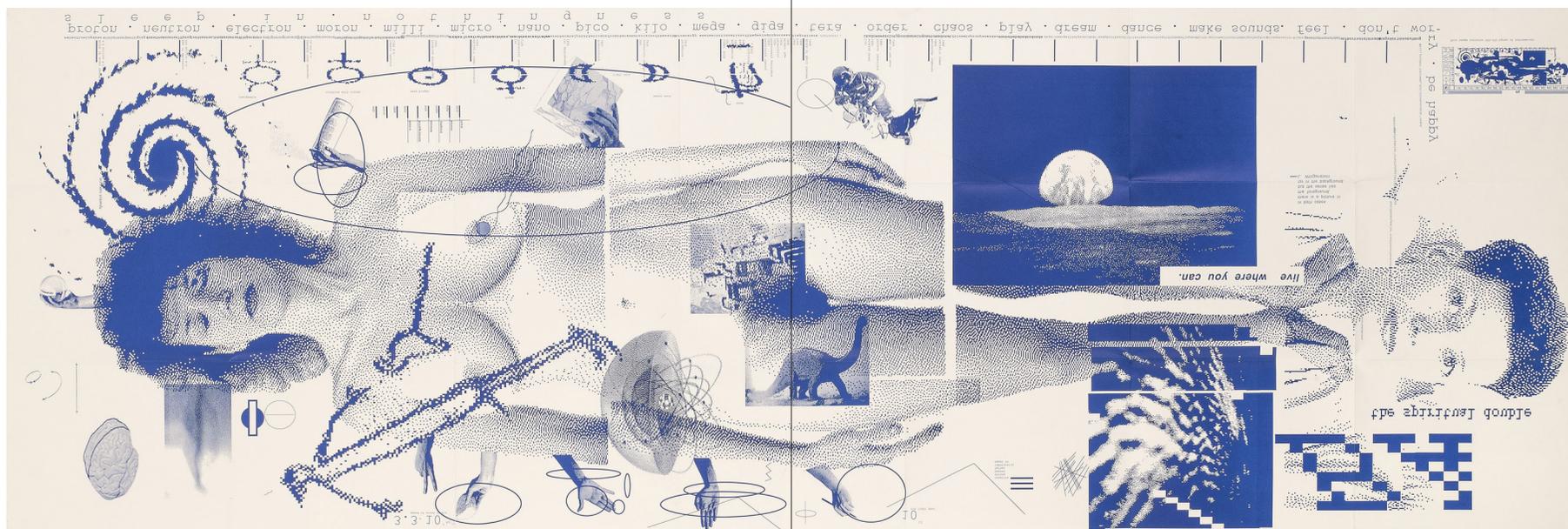


Fig. 17, ci-contre

April Greiman, *Making Thinking*, 1990.

Affiche pour le Southern California Institute of Architecture.

**Fig. 18**

April Greiman, « Does it make sense? », *Design Quartely*, n° 133, 1986.

20. « Affiche *Design Quartely*, n°133. *Does it make sense?* », MAD, Musée des arts décoratifs de Paris, 2015, <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/parcours/moderne-et-contemporain/humanisme-numerique/affiche-design-quartely-no133-does-it-make-sense> (dernière consultation le 12/12/20).

Par ailleurs, pour son travail pour le n° 133 du *Design Quartely*, *Does it make sense ?* en 1986 (Fig. 18), elle fut considérée comme « l'auteur de la tentative la plus ambitieuse dans la mise à l'épreuve de la technologie bureautique »²⁰. En effet cette affiche représentant un portrait grandeur nature est extrêmement compliqué à réaliser à cette époque, puisque les fichiers produits sont très lourds et Greiman travaille à ce moment-là sur le Macintosh qui fonctionnait avec 125 Ko de mémoire vive. Pour se rendre compte il fallait parfois une nuit entière pour imprimer un seul fichier. Cette affiche comprend encore une fois des images pixellisées, du bitmap ou encore du flou qui correspondent aux possibilités offertes par l'ordinateur. Par ailleurs dans la partie textuelle de l'affiche, elle y insère le vocabulaire correspondant à l'utilisation de l'ordinateur, son nouveau quotidien de création.

**EMIGRE,
UN MAGAZINE
QUI BOUSCULE LES CODES**

DE NOUVELLES POSSIBILITÉS POUR LA CRÉATION TYPOGRAPHIQUE

L'ÉCRAN UN SUPPORT À EXPLOITER ET À EXPLORER

En 1984, le premier numéro du magazine *Emigre* est publié. Il est conçu par Rudy VanderLans, Marc Susan et Menni Meyjes, trois designers néerlandais, découragés de lutter pour faire connaître leur travail. Ce numéro n'a pas été conçu avec l'aide du Macintosh, commercialisé la même année. En effet, ce dernier commence à contribuer à la réalisation du second numéro avant d'être pleinement utilisé lors de celle du troisième. *Emigre* devient rapidement le magazine consacré aux émigrés du monde entier. Il prend la forme d'un tabloïd mettant en vedette ces artistes internationaux, qu'ils soient architectes, poètes ou encore photographes.

Dès le premier numéro, VanderLans détermine le point fort de l'identité du magazine en travaillant avec les limites des moyens disponibles et en utilisant les caractéristiques du support en question. En effet, il se rend vite compte que la reproduction des tirages de photographies en noir et blanc risque d'échouer, alors il manipule de manière significative les photographies, en les déchirant pour les incorporer dans la maquette. Il a donc « xeroxed »²¹ toutes les images du premier numéro et utilisé des caractères de la machine à écrire pour composer le texte. VanderLans présente un désir de rompre avec la typographie moderniste héritée du bauhaus en trouvant d'autres moyens de création accessibles. Le premier numéro est imprimé en 500 exemplaires et entièrement financé par VanderLans.

VanderLans découvre le Macintosh lors d'une invitation à participer à l'élaboration d'illustrations numériques pour *MacWorld*, un nouveau magazine consacré au Macintosh. Ce dernier se propose d'enseigner l'utilisation de ce nouvel outil à un groupe restreint. Licko et VanderLans, impressionnés et fascinés par l'utilisation facile et les capacités de cette machine, décident d'en acquérir rapidement une. C'est grâce à celle-ci que la typographie prend un nouveau tournant au sein du magazine *Emigre*.

Grâce au Berkeley Macintosh Users Group²², Zuzana Licko est tombée sur un logiciel du domaine public appelé FontEditor. Celui-ci lui permet d'expérimenter, de concevoir et d'utiliser des caractères à basse résolution pour une utilisation sur l'écran Macintosh. Ce logiciel se présente comme inespéré dans le domaine de la création typographique. En effet, depuis l'apparition de la presse typographique ou de la photocomposeuse il est possible de créer des caractères.

21. « Xeroxed » adjectif inventé d'après le nom de la marque Xerox. Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Mary E. Gray, Mr. Keedy, *Emigre (the book)*: *Graphic Design into the Digital Realm*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1993, p. 13.

22. Groupe d'utilisateurs fondé en 1984 par les étudiants de l'Université de Californie à Berkeley permettant d'échanger ses connaissances sur le Macintosh.

Cependant vis à vis du matériel nécessaire qui se trouve être encombrant et hautement spécialisé ainsi que du coût de production, seuls les composeurs et les fondeurs de caractères y ont accès. Le Macintosh avec FontEditor, permet de dessiner et de concevoir des caractères et de stocker l'ensemble des données relatives à ceux-ci. C'est la première fois que l'expérimentation, la création et l'utilisation d'un caractère typographique sont à la portée de tous. L'ordinateur offre un potentiel accru pour créer des alphabets personnalisés.

« [Type designers] are content to continue designing the same type styles regardless of the medium they're using. And that's plain stupid. Why do something that goes against the grain of the medium that you're using? That's why I still like to design low resolution typefaces. It has something to do with elegance. When something emerges naturally, it sits right. You don't feel like you're beating against the current. And that's a feeling that I enjoy. »²³

Zuzana Licko

23. « Les designers de caractères se contentent de continuer à designer les mêmes styles de caractères typographiques sans prendre en considération le support qu'ils utilisent. Et c'est tout simplement stupide. Pourquoi faire quelque chose qui va à l'encontre du grain du support qu'ils utilisent ? C'est pourquoi je continue d'aimer designer des caractères en basse résolution. Cela a quelque chose à voir avec l'élégance. Quand quelque chose émerge naturellement, c'est mieux. Vous n'avez pas l'impression de vous battre contre le courant. Et c'est un sentiment que j'apprécie. »

« Do You Read Me », in Emigre Graphics (dir.), Emigre, n° 15, 1990, p. 13.

Il est intéressant de voir que des nouvelles consciences émergent face au support sur laquelle la typographie se trouve. En effet, l'écran du Macintosh pose certains problèmes du fait de sa résolution basse, et il est important de pouvoir lire une typographie s'en pour autant que celle-ci se retrouve déformée. La création de caractères en basse définition montre une adaptation de la typographie au support ainsi qu'une influence esthétique. Les premiers caractères créés par Zuzana Licko sont l'Emperor, l'Emigre et l'Oakland (Fig. 19), très largement inspirés par l'écran basse résolution du Macintosh et créés pour la lecture sur écran. Il était impossible lors de la sortie des premiers Macintosh d'adapter des caractères en plomb à l'écran du fait de cette basse résolution. Par ailleurs, Zuzana Licko dit dans une interview pour Emigre n° 15 :

« Even if it was difficult to adapt calligraphy to lead and later lead to photo technology, it could be done, but it was physically impossible to adapt 8 point Goudy Old Style to 72 dots to the inch. In the end you couldn't tell Goudy Old Style apart from Times Roman or any other serif text face. »²⁴

Zuzana Licko

24. « Même s'il était difficile d'adapter la calligraphie au plomb, et après le plomb à la photocomposition, cela a été fait, mais il est physiquement impossible d'adapter le Goudy Old Style en corps 8 sur une résolution de 72 points par pouce. À la fin, vous ne pouviez pas différencier le Goudy Old Style du Times Roman ou d'un autre caractère de texte à empattements. »

Ibid, p. 8.

Emperor
OAKLAND
Emigre

Fig. 19

Zuzana Licko, *Emperor*, *Oakland*, et *Emigre* fonts,
1985.

Cependant, avec le Macintosh, l'écran et l'impression vont désormais de pair, et cela pose des questions sur l'utilisation de ces caractères en version imprimée. En effet, si l'utilisation de la basse définition n'est pas forcément gênante pour une lecture sur écran, elle peut l'être pour une lecture sur papier. La raison majeure de ce problème est que le lecteur est habitué à un certain style de caractères vis à vis du support imprimé. Cette gêne questionne la lisibilité d'un caractère, et son confort de lecture. Plusieurs théories sur le sujet démontrent par exemple qu'un caractère qui possède des empattements et qui est composé en bas de casse est plus lisible parce que les formes de lettres sont plus facilement reconnaissables. De ce fait, un texte composé dans un caractère inhabituel est-il réellement illisible ? Ces questionnements mènent à des recherches où lisibilité et visibilité fonctionnent ensemble.

DE NOUVEAUX CONCEPTEURS DE CARACTÈRES

Il est intéressant de voir que la typographie prend un nouvel essor parmi des designers très intéressés par le Macintosh. En effet, ils n'ont pas forcément de connaissances en matière de création typographique et proposent une nouvelle vision qui n'est pas, ou peu, influencée par les codes traditionnels. Les nouvelles créations révèlent un désir profond de rompre avec les codes traditionnels de la typographie et notamment l'influence de la calligraphie pour définir les formes de lettres. Les nouveaux créateurs cherchent à passer outre les traditionnelles règles de conception de caractères en expérimentant de nouveaux horizons grâce aux possibilités offertes par le Macintosh. Il s'agit désormais d'adapter la typographie au support, au sujet, d'opter pour une approche plus personnelle et contemporaine.

Un exemple intéressant est le caractère *TType88* (Fig. 20) de Max Kisman conçu pour la publication du magazine *Language Technology*, entièrement dédié au Macintosh :

« With custom-designed typefaces, you can give specific identity to a product. That is why and how I design typefaces. Sometimes I design a typeface for only one purpose *Litera* and *Tegentonten*, for instance, were designed specifically for posters. The characters in my designs aren't always meant to be readable in the traditional sense. Sometimes they are abstract graphic symbols, used for identity purposes only. But they will always remain communication elements. The concept of communication is based on an agreement, it is a code that we have learned to decipher. When you exclude 'functional' communication, by abstracting graphic symbols you can create other forms of communication, based on visual impressions, rhythm and expression. And that's what identity is about. »²⁵

25. « Avec la création de caractères personnalisés, vous pouvez donner une identité spécifique à un produit. C'est pourquoi et comment je crée le design d'un caractère. Parfois, je dessine des caractères pour un seul but, comme le *Litera* et le *Tegentonten* qui ont été dessinés spécifiquement pour les affiches. Parfois ce sont des symboles graphiques abstraits qui sont utilisés pour des buts identitaires uniquement. Mais ils demeureront toujours des éléments de communication. Le concept de la communication est basé sur un accord, c'est un code que nous avons appris à déchiffrer. Quand vous excluez la communication «fonctionnelle», en faisant abstraction des symboles graphiques vous pouvez créer d'autres formes de communication, basées sur des impressions visuelles, du rythme et de l'expression. Et c'est ça l'identité. »

Ibid, p. 5-6.

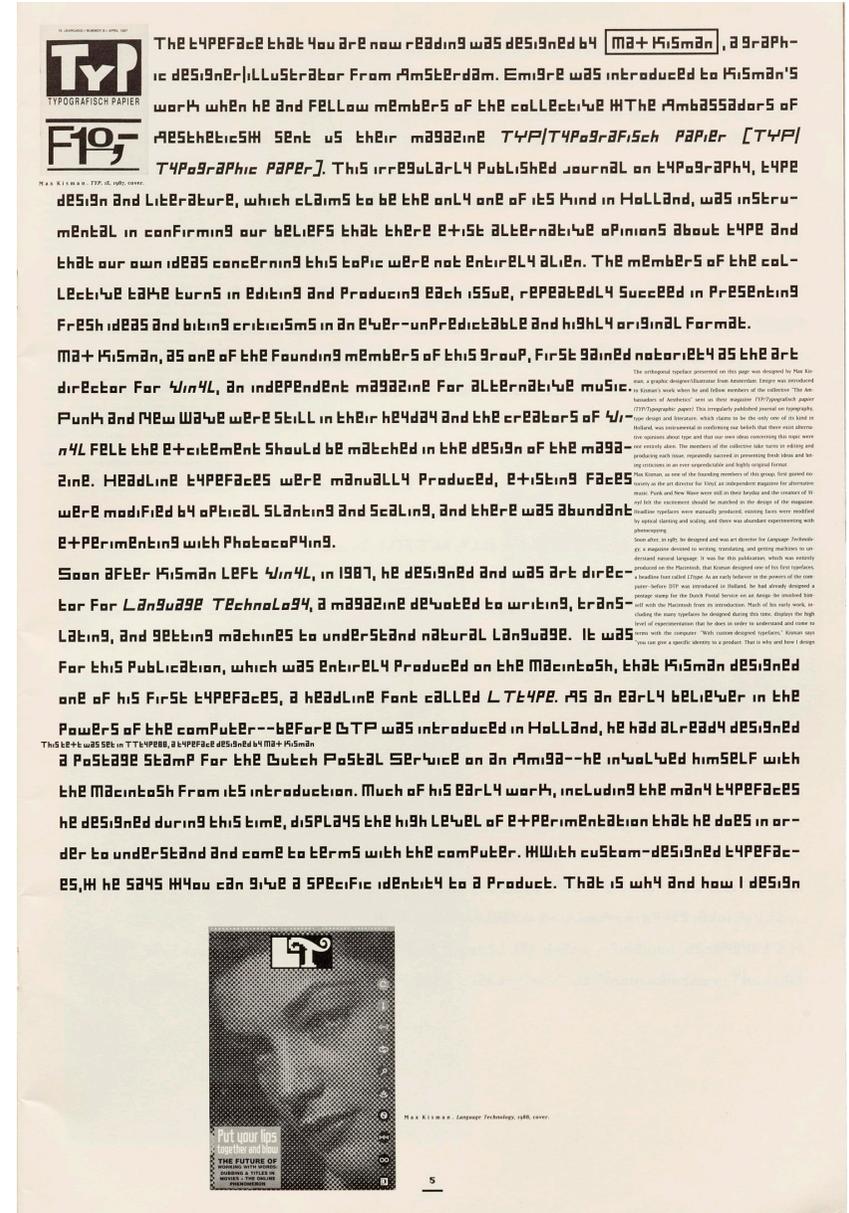


Fig. 20
Emigre Graphics, « Do you read me? », *Emigre*, n° 15, 1990, p. 5.

**this issue is about
type. it is about our
interest in the design
of new typefaces,
and our concern for
their legibility and
why we need new
typefaces in the first
place. (all texts in
this issue were
meant to be both
seen and read!)**

Emigre

Text set in **KEEDY**. For more information about this typeface, see the interview with Jeffery Keedy on page 14.

Wednesday, April 26, 1990, 12:30 PM, Los Angeles

BARRY DECK: Hello?

Emigre: Barry, it's Rudy.

B: Hi.

E: How are you doing?

B: Well, I'm about to run out. I have ten more minutes here and then I have to go and I am sort of in a meeting.

E: I can call back. What would be a good time?

B: Let's say later this afternoon, at three?

E: Fine, I'll call you back at three. Bye.

B: Bye.

Wednesday, April 26, 1990, 3:15 PM, Los Angeles.

Barry Deck: Hello?

Emigre: Hi Barry, it's Rudy.

B: I was about to call you. We need to get going if we're going to do this today.

E: Are you on your way out again?

B: No, I'm fine for the next half hour or so.

E: You're a busy man?

B: I guess so.

E: What are you working on?

B: I'm finishing up several pieces for U S West Communications. That's the local telephone company for every state west of Wisconsin with the exception of California.

E: That's a big account!

B: I guess so.

E: Is that a new company?

B: No, I believe they were established when deregulation forced Bell Telephone to split up, one of the Bell babies.

E: Are you working on this all by yourself?

B: I have been. I just came back from the printer with the last of the samples.

E: Did you get a chance to use your own typefaces in it?

B: No, it's all set in Garamond.

E: Why?

B: Oh, this project called for a very refined classical approach, and I haven't worked out my classic font yet.

E: Are you working on one?

B: It's conceptualized but undrawn.

E: I looked at your typefaces and wanted to make some comments.

B: Okay.

E: Well, first of all, I like your typefaces, but I'm not certain why I like them, so I was hoping you'd be able to give me the answer. Even though at closer inspection it is obvious that you are trying to jar these typefaces a little bit, to me they aren't jarred enough. I think most of the faces have interesting details added to what were maybe traditional ... click, click ...

B: Oh I have a call on the other line.

E: No, don't answer it, don't let them interrupt, I'm taping you. As I was saying, I think most of the faces have interesting details added to what were maybe traditional models, but the diversions are not big enough. When I first saw them, they looked to me like badly drawn versions of existing typefaces.

B: Which ones are you talking about?

E: Right now I'm looking at Barry Sans Serif. But they all suffer from the same problem, except maybe Cancopuls Script and Template Gothic. Although Template Gothic, too, walks this fine line between a badly drawn typeface and ... click, click ...

B: I have to take this call ...

E: That call waiting is a terrible invention ...

B: I'll be right back ... I ... I'm sorry.

E: Do away with it.

B: I don't have a receptionist right now, so whoever calls me has to deal with that.

Barry Sans Serif
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Industry Sans Serif
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Fig. 21, double page précédente, à gauche

Emigre Graphics, « Do you read me? », *Emigre*, n° 15, 1990, p. 3.

Fig. 22, double page précédente, à droite

Emigre Graphics, « Do you read me? », *Emigre*, n° 15, 1990, p. 20.

Un autre exemple est le *Keedy Sans* de Jeffery Keedy (**Fig. 21**), un caractère cherchant à se libérer des contraintes des espacements de lettres imposées par les traditions. Keedy, lors de la création de ce caractère, se questionne sur les espacements entre les lettres et cherche à les rendre irréguliers. Il tente aussi de se libérer des formes préconçues en proposant un aspect à la fois tranché et arrondi. Au travers de cette expérimentation, il offre une vision plus personnelle en choisissant volontairement de travailler sur ces irrégularités.

Barry Deck, part du constat que le monde est imparfait, les personnes sont imparfaites, le langage est imparfait alors pourquoi la typographie ne le serait-elle pas ? Des caractères comme le *Template Gothic* qui compose la page (**Fig. 22**) ou le *Barry Sans Serif*, dans la partie encadrée à gauche, présentent cette recherche au travers d'un aspect très brut, à la limite du caricatural et proche du dessin à la main.

UNE PLUS GRANDE LIBERTÉ DANS LES CHOIX

La possibilité de pouvoir créer des caractères typographiques sur le Macintosh offre de nouvelles perspectives en matière de mise en page et notamment dans les choix. Ceux créés par Zuzana Licko commencent à être utilisés par Rudy VanderLans à partir du second numéro du magazine *Emigre* (**Fig. 23**), en 1985. L'*Emigre* et l'*Oakland* ont été sélectionnés du fait que tous deux fonctionnent sur le même système de proportions en matière de pixels. Il est d'ailleurs stipulé dès le sommaire la présence de ces caractères « Typedesign by Zuzana Licko » au sein des pages 8 et 21. Sur la page 8, il est de nouveau indiqué « Typeface design and typography by Zuzana Licko ». Ces derniers vont prendre une place conséquente au sein du magazine mais aussi dans la fonderie à venir.

Fig. 23, doubles pages suivantes

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 2, 1985, p. 8 et 21 (pages entières et focus sur les caractères).

E m i g r e **E v e n t s**
 EMIGRE MAGAZINE EVENT

Lewis Mac Adams
 Kristine McKenna
 Andrej Toluzakov
 Marc Susan
 Peter Plate

George Sand Books
 9011 Melrose Avenue
 Los Angeles, CA 90069
 (213) 858 1648

A special reading on the occasion of EMIGRE.2
 at George Sand Books
 Sunday February 24, 1985, 4:30 p.m.
 Free to the public.

CALIFORNIA GOES DUTCH
 Contemporary works by 4 Dutch artists reading in California
 Hank Elenga
 Johannes Kuntz
 Max van der Lann
 Rudy Vander Lann
 De Jong Gallery
 2020 N. Main St., Suite 227
 Los Angeles, CA 90031
 February 10 - March 24, 1985
 (213) 225 2427

Jack KEROUAC

from Metropolitan Pickers' What Happened to Kerouac?
 as produced by Lewis Mac Adams and Malcolm Harland

WILLIAM BUCKLEY'S FIFTH LINE 1984 WILLIAM BUCKLEY, JR.
 JACK SANDERS' DODS YAOLOPPAK, SOCIOLINGUIST JACK KEROUAC

WILLIAM BUCKLEY (*Laughter*) Give that man a drink. Now Jack - Mister Kerouac - what I want to ask is this: To what extent do you believe that the Beat Generation is related to the Hippies? What do they have in common? Was this an evolution from one to the other? JACK KEROUAC This is the older ones, y'see. I'm forty six years old. These kids are eighteen; but it's the same movement, which is apparently some kind of Dionysian Movement in late civilization. And which I did not intend any more than, I suppose, Dionysus did. Although I'm not Dionysus to your Areopagite . . . I should have been. WILLIAM BUCKLEY Yeah, that's a point, yeah. JACK KEROUAC No. It's a movement that's supposed to be licentious. But it isn't really. WILLIAM BUCKLEY Well now, licentious in what respect? JACK KEROUAC The Hippies are good kids. They're better than the Beats. You see, Ginsberg and I - well Ginsberg - anyway, we're forty. We're all in our forties, and we started this. And the kids took it up and everything; but a lot of hoods, hoodlums and Communists jumped on our backs . . . well, my back - not Ginsberg's. Ferlinghetti jumped on my back and turned the ideas that I had - that the Beat Generation was a generation of beatitude and pleasure in life and tenderness. But they called it in the papers the "Beat Mutiny," the "Beat Insurrection," words I never used. Being a Catholic I believe in order, tenderness and piety. WILLIAM BUCKLEY Well, then your point was that it was a meeting rather than a movement, which you conceived as relatively pure, that has become ideologized and misanthropic and generally objectionable. . . . JACK KEROUAC A movement that was . . . a movement that was considered what? WILLIAM BUCKLEY Pure. JACK KEROUAC Yes, it was pure. In my heart. SANDERS They force you into an incredible position in the world when you want to protest, when you want to make your voice known in a benevolent way. You're pushed and clubbed, you know. . . . JACK KEROUAC You make yourself famous by protest. SANDERS That's not . . . who does? Not me. JACK KEROUAC You. SANDERS No, I make myself famous by singing smut. JACK KEROUAC I made myself famous by writing songs and lyrics about the beauty of the things I did . . . and ugliness, too. SANDERS You're a great poet, I'll admit. JACK KEROUAC But you made yourself famous by saying, "Down with this, down with that! Throw eggs at this, throw eggs at that!" SANDERS I hope not. That's not what I want. JACK KEROUAC Take it with you. I cannot use your abuse. You may have it back.

Typeface design and typography by Zuzana Licko

WILLIAM BUCKLEY (*Laughter*) Give that man a drink. Now Jack - Mister Kerouac - what I want to ask is this: To what extent do you believe that the Beat Generation is related to the Hippies? What do they have in common? Was this an evolution from one to the other? JACK KEROUAC This is the older ones, y'see. I'm forty six years old. These kids are eighteen; but it's the same movement, which is apparently some kind of Dionysian Movement in late civilization. And which I did not intend any more than, I suppose, Dionysus did. Although I'm not Dionysus to your Areopagite . . . I should have been. WILLIAM BUCKLEY Yeah, that's a point, yeah. JACK KEROUAC No. It's a movement that's supposed to be licentious. But it isn't really. WILLIAM BUCKLEY Well now, licentious in what respect? JACK KEROUAC The Hippies are good kids. They're better than the Beats. You see, Ginsberg and I - well Ginsberg - anyway, we're forty. We're all in our forties, and we started this. And the kids took it up and everything; but a lot of hoods, hoodlums and Communists jumped on our backs . . . well, my back - not Ginsberg's. Ferlinghetti jumped on my back and turned the ideas that I had - that the Beat Generation was a generation of beatitude and pleasure in life and tenderness. But they called it in the papers the "Beat Mutiny," the "Beat Insurrection," words I never used. Being a Catholic I believe in order, tenderness

Computer 'Mutant'

Working at his Mac terminal in a style perhaps best described as "Computer Mutant," Canadian John Hersey is an artist for the New Age. A strange array of creatures rolls off his table-top printer: spear-wielding demons, dogs, strange geometric beings. A native of Calgary, John was raised in Vancouver, whose vast wilderness he still loves and misses. His mother was a proto-pothead, so to speak, a jazz pianist who got high in the 50's with touring bands from San Francisco and Los Angeles. "She was creative support," John says. John had numerous arguments with his father, an American businessman. "I grew up disliking America," John says, though he also maintains that Canada and the U.S. are culturally very similar.

Although his youthful aspirations were towards surferhood, he started keeping a sketchbook in the seventh grade. Later, he studied commercial art, first in Vancouver, then afterward in Pasadena. These bouts of schooling were interrupted by rounds of construction work. (To finance the schooling) and a year of travel in Western Europe and Asia. Moving to east L.A. in 1978, John attended the Art Center in Pasadena, where he met (and later married) Valerie, who was also studying art. Dropping out of school in the fifth semester, John went to work in an art store. When the couple moved back to Vancouver in 1982, John, supported by Valerie, started to get work as an illustrator. He joined a printing cooperative, did poster printing, picture framing, and, finally, magazine illustrations. "Just trying to hustle anything I could get," John says. His first show, of silk screen prints (he had taught himself silkscreening), took place in Vancouver at the Fitch Gallery in 1982.

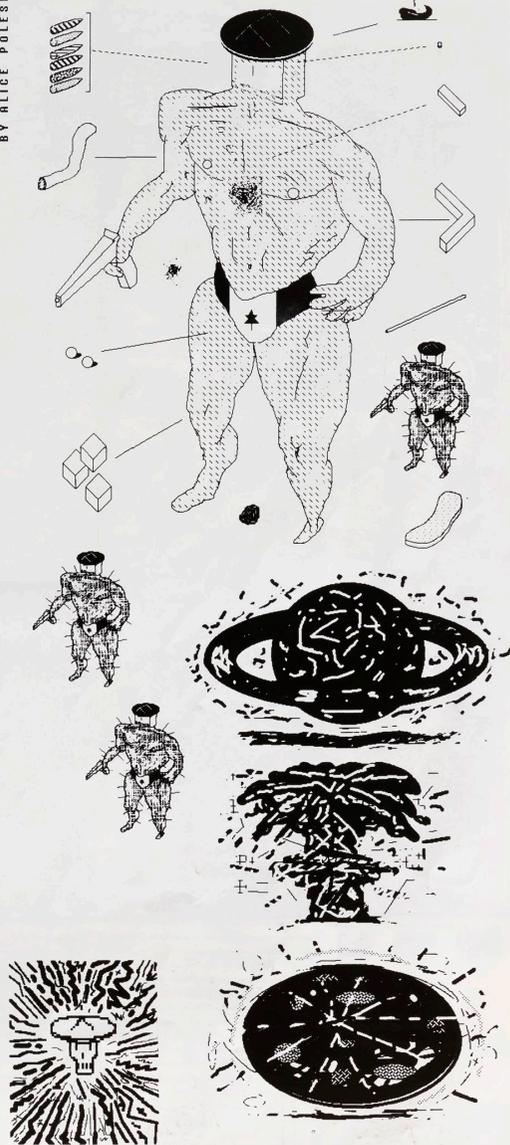
Finally, the couple moved to San Francisco in late 1983 for economic reasons. John soon discovered that many of the magazines in San Francisco were computer-related. These became - if you forgive the term - his primary users. In early 1984, he was already working for *PC World*, *Macworld*, *Microcommunications*, and others (he has also worked, and still does, for the *San Francisco Chronicle*, *Sierra Magazine*, *Mother Jones*, and *The Bay Guardian*). When Apple put out its Mac computer in January 1984, the Associate Art Director of *Macworld* gave seminars instructing artists how to use the Mac for drawing. John, who had never used a computer, was hooked. Part of the Mac's appeal was doubtless due to his love for schematics, isometric drawing. "It's a synthetic cubist's dream," John says of the Mac. He admires the works of Leger and Duchamp. Another favorite is Picasso, whose enormous creative talent and energy continually drove him to seek out ever new media. "He would flip over this thing," says John, indicating his Mac terminal.

John gets plenty of opportunity to play with schematics for his *Macworld* illustrations, since these are required for the magazine's style ("I call them technical cartoons," says John). Using his Mac, he makes overlays, separate drawings that then combine into one picture. Beside the little terminal sits a small table-top printer which prints on most kinds of paper and, by means of cartridges, in up to eight colors.

"These overlays are just the beginning, the first steps for collages, silk screens, anything. I'd like to use the schematics to build sculptures, too, since theoretically you can build what you draw schematically." Another ambition is animation. He can use the computer to generate stylized cartoons ("like early Popeye - beautiful, amazing").

Some day in the very near future, John will liberate these POC Land creatures from their screen. Look out.

BY ALICE POLESKY



JOHN HERSEY

21

Computer 'Mutant'

Working at his Mac terminal in a style perhaps best described as "Computer Mutant," Canadian John Hersey is an artist for the New Age. A strange array of creatures rolls off his table-top printer: spear-wielding demons, dogs, strange geometric beings. A native of Calgary, John was raised in Vancouver, whose vast wilderness he still loves and misses. His mother was a proto-pothead, so to speak, a jazz pianist who got high in the 50's with touring bands from San Francisco and Los Angeles. "She was creative support," John says. John had numerous arguments with his father, an American businessman. "I grew up disliking America," John says, though he also maintains that Canada and the U.S. are culturally very similar.

Although his youthful aspirations were towards surferhood, he started keeping a sketchbook in the seventh grade. Later, he studied commercial art, first in Vancouver, then afterward in Pasadena. These bouts of schooling were interrupted by rounds of construction work. (To finance the schooling) and a year of travel in Western Europe and Asia. Moving to east L.A. in 1978, John attended the Art Center in Pasadena, where he met (and later married) Valerie, who was also studying art. Dropping out of school in the fifth semester, John went to work in an art store. When the couple moved back to Vancouver in 1982, John, supported by Valerie, started to get work as an illustrator. He joined a printing cooperative, did poster printing, picture framing, and, finally, magazine illustrations. "Just trying to hustle anything I could get," John says. His first show, of silk screen prints (he had taught himself silkscreening), took place in Vancouver at the Fitch Gallery in 1982.

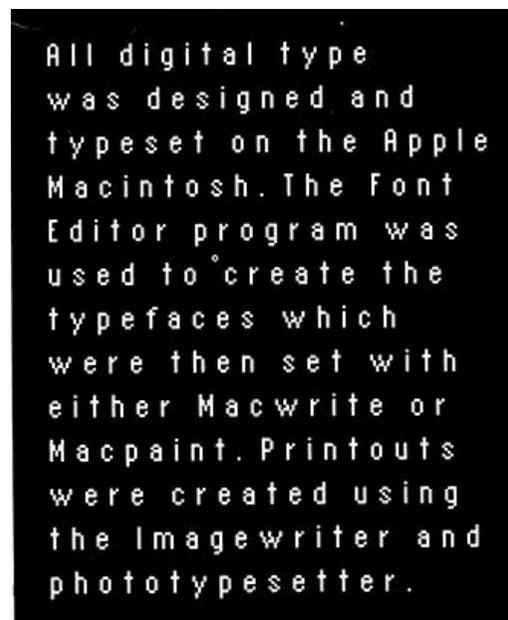
Finally, the couple moved to San Francisco in late 1983 for economic reasons. John soon discovered that many of the magazines in San Francisco were computer-related. These became - if you forgive the

Au fur et à mesure des numéros les conceptions typographiques de Zuzana Licko prennent davantage de place (Fig. 24) :

« All digital type was designed and typeset on the Apple Macintosh. The Font Editor program was used to create the typefaces which were then set with either MacWriter or MacPaint. Printouts were created using the ImageWriter and phototypesetter. »²⁶

Fig. 24, ci-dessous et ci-contre

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 3, 1985, p. 3
(page entière et focus sur les caractères).



26. « Toutes les typographies digitales ont été conçues et composées sur le Macintosh d'Apple. Le programme Font Editor a été utilisé pour créer les polices de caractères qui ont ensuite été mise en page avec MacWrite ou MacPaint. Les impressions ont été créées en utilisant ImageWriter et la photocomposition. »

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 3, 1985, p. 3.

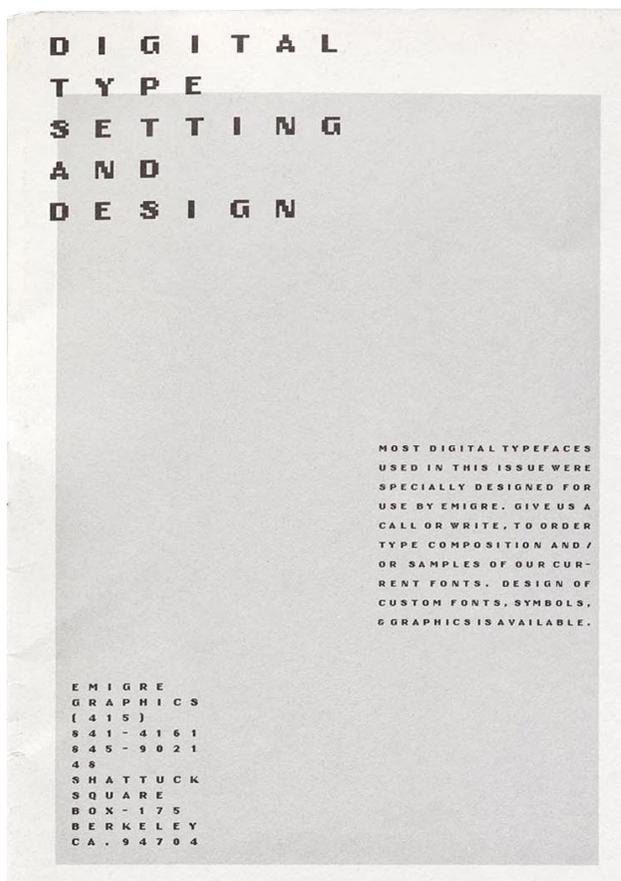


Fig. 25, ci-dessus et ci-contre
Emigre Graphics, *Emigre*, n° 4, 1986, p. 39
(page entière et focus sur les caractères).

27. Rudy VanderLans,
Zuzana Licko,
Mary E. Gray, Mr. Keedy,
Emigre (the book), ...,
op. cit., p. 25.

28. « La plupart des polices de caractères digitales utilisées dans ce numéro ont été spécialement conçues pour une utilisation par Emigre. Appelez-nous ou envoyez-nous une lettre, pour commander une composition de caractère et / ou des échantillons de nos polices actuelles. Design de caractères personnalisés. Symboles. Emigre Graphics est disponible. » Emigre Graphics,

Emigre, n° 4, 1986, p. 39.



C'est la première fois dans le magazine qu'il est possible de voir l'usage de ces caractères de la première de couverture à la quatrième en passant par l'ensemble des pages à l'intérieur, ce qui n'est pas le cas dans le n° 2 où ils n'apparaissent qu'à trois reprises. Par ailleurs, les épreuves imprimées par ImageWriter ont été reproduites avec la photocomposeuse pour atténuer la résolution grossière des caractères due à l'imprimante, qui est de 72 ppp.²⁷

À partir du n° 4 (Fig. 25), il est possible de constater la création de la fonderie Emigre Graphics, mentionnée sur la troisième de couverture :

« Most digital typefaces used in this issue were specially designed for use by Emigre. Give us a call or a write, to order type composition and / or samples of our current fonts. Design of custom fonts. Symbols. E Graphics is available. »²⁸

À partir du n° 6 et de l'arrivée du PostScript, il n'y a plus que les caractères de Zuzana Licko qui sont utilisés pour composer l'ensemble du texte (**Fig. 26**). Dans les numéros précédents, les titres n'étaient que rarement mis en page avec les caractères d'Emigre Graphics, chose qui change avec le PostScript et la création de nouveaux caractères comme le *Zenith*, le *Modula*, le *Matrix*, ou le *Berkeley*. Cela permet un changement important dans le magazine grâce à la possibilité de mélanger des caractères entièrement personnalisés qu'ils soient en basse ou haute définition.

Par ailleurs, la publicité pour Emigre Graphics se veut désormais plus impactante en prenant plus d'envergure. Elle se concentre sur la page 14, relativement au début du magazine, et présente les différents produits tels que les caractères bitmap, PostScript, ou les pictogrammes. Cependant il est possible de constater que l'accent est mis sur les caractères en bitmap, encore majoritairement utilisés au sein du magazine pour les textes de labour et pouvant être imprimés avec ImageWriter. Cette dernière n'est pas en mesure d'imprimer dans une qualité en haute résolution, et ne peut donc pas reproduire fidèlement les pictogrammes ou les polices Postscript qui présentent des détails bien plus spécifiques.

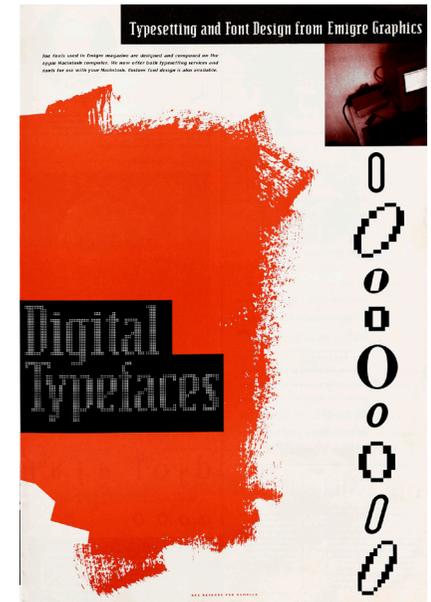


Fig. 26, ci-contre et double page suivante

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 6, 1986, partie 1, p. 13, p. 14 et partie 2, p. 10-11.

Tuxedomoon's Printing

always said that our music is very "soundtracky." Many people have made visuals to our music.

Also in Holland and Belgium there are many so called "art movies" being made. Lots of them are sponsored or subsidized by the government. So there is always some money to begin with, and that's the key to it. In America you have less of that. That's back to that whole thing I was saying about culture in Europe. The government gives money to those filmmakers, but who goes to see their movies? Not the regular people in the street. So the movies don't make any money. It's not really that you are getting anywhere because the government gives you the money, but at least they give you the money. Here, if you can really get people's attention they flock in the millions, but in Europe they won't come anyway. Maybe for a week. It is a strange thing to be doing, trying to bottle entertainment and success and still keep your artistic integrity and remember what you are doing and at the same time earn a living. It's all pretty fascinating and actually a great challenge.

EMIGRE: *It's interesting to see an American band moving to Europe. Certainly the trend is for most European bands to come to the U.S. to make it big.*

PETER: We sort of did this intuitively on purpose for those reasons. We're often trying to swim against the current, test our muscles, as it were. We've always managed to avoid being pegged by the media as a punk or post-punk or new wave or electronic or experimental or whatever the hell and we would like to keep one step ahead of it all, so we don't become a package to hang on the wall that's been finished. We are an ongoing project. I don't think we will ever perfect our thing because it is always too far ahead of us. But not so far ahead, I hope, that the audience just gets annoyed because we are pretentious.

EMIGRE: *Is it to your advantage being an American band in Belgium? Does it add to your "differentness" and does it give you an edge over local bands?*

I MISS AMERICA.
FOR SOME THINGS,
NOT FOR OTHERS.
TU FOR INSTANCE. TU
IN EUROPE IS
HORRENDOUS, IT'S
"DALLAS" IN SIX
LANGUAGES.

PETER: Yes I am sure about that. I am sorry to say, but it is true.

EMIGRE: *Were you aware of that when you left for Europe, that you could use that in your search for fame and fortune?*

PETER: No, not exactly, actually we thought when we first went to Europe that we would have an international lifestyle. I expected by now to have apartments in Japan and New York. I don't mean expensive apartments, I mean places to stay with keys I could give to friends when I wasn't there. But in fact it didn't work out because the money is just too tight. But I would like to have been that successful. A few things happened to mess that up. Immediately after we moved to Holland, Blaine Reininger, our violinist, was hit by a car in Amsterdam, broke his fingers and his leg. We couldn't do anything for a year, although we were doing shows with him in a wheelchair where we carried him on and off the stage. We were living in Utopia [the former municipal waterworks building which is now occupied by artists] in Rotterdam, and they said, "We can't have a wheelchair victim in Utopia." So we had to move out of there, and we went to Brussels. That was a quick escape. In Brussels we met some people who had a record company and then slowly but surely we got connected with Crammed discs and that has been the most lucrative thing that has happened for us in Europe, because a lot of European companies are kinda screwy. So are a lot of American companies of course. It has nothing to do with the country. It is difficult being independent. Tuxedomoon has been in business longer than many record companies we do business with.

EMIGRE: *If you look into the future, what will Tuxedomoon be doing?*

PETER: Hopefully, more movie soundtracks. And I hope that the next time we come to America, we'll be able to rally more energy to tour more and go to places with bigger stages, etc. In Europe, we are used to bigger stages and more lights so we can do shows that are much more visual than we can here. Although tonight was not as bad as some on the American tour, little dives with a two meter square stage that is elevated one inch. At any rate, I know that I will continue to work,

I DON'T THINK WE
WILL EVER PERFECT
OUR THING BECAUSE
IT IS ALWAYS TOO
FAR AHEAD OF US.
BUT NOT SO FAR
AHEAD, I HOPE, THAT
THE AUDIENCE JUST
GETS ANNOYED
BECAUSE WE ARE
PRETENTIOUS.

because I can't for the life of me think of any other reasons to stand here on this planet and breathe this air - wherever that takes me. I hope it will take me to places like Bombay and Japan.

Which reminds me of another reason why I like Europe, and this is a major reason. Here in America, when you are of a foreign culture everybody tries to forget it, you try to spell your name like Smith or Jones and you try to wear brown shoes and look like a regular person, but in Europe every culture is really militant. They are all throwing bombs at the people next door shouting, "We want separatism, we want our own isolated little place where we can speak our own language spoken by 30,000 people." That's really exciting in a way. When you are in America, you have no idea how small Europe is and how much struggle it took to keep the French language separate from the German language and how much the concepts and philosophies of these peoples differ. They fought millions of wars and killed lots of people and expended a lot of good real estate for the purpose of slaying individual. Whereas here in America, they all try to build McDonald's everywhere and hide everything. You turn on the radio in Europe and you hear African, Arabic, Yiddish, French, and Dutch music and all this unusual stuff. Whereas here in America you basically have five different kinds of disco, five different kinds of rock, some easy-listening and a lot of other white music, but that's it.

EMIGRE: *Have you been influenced by any European music?*

PETER: Actually more by Arabic, Indian and African music than by the European. That's for myself. But I know Steven is a fan of the Italian romantic singers. I love Marconi, Nina Rota etc., but I already knew about them before I went to Europe because they are big stars here. But a lot of European music has gone in one ear and out the other, usually because they are imitating American or British music.

EMIGRE: *How about England, is Tuxedomoon doing well there?*

PETER: Tuxedomoon has never gone over well in England. They always hated us for being too "arty" or they didn't understand what we were doing. We toured England a few times, we were on Charisma Records, but the whole thing bombed out. Now we don't even go there anymore. I've got to admit that I liked the English music more a few years ago, but they are still great and they have the best studios. They got a great sound over there, that's for sure. We did one album in London that was during our first European trip and that was also motivated by the European thing. We wanted to get out of America because we couldn't find any engineers that knew how to record rhythm machines, etc. Here in America I actually had a conversation in a Boston club with a guy who was asking "Why should the PA be in stereo? Is the singer in stereo?" That's the kind of mentality we tried to get away from. We knew John Fox, because he was trying to sign us to his label years ago, we wrote to him and we got him to introduce us to his engineer, Gareth Jones, who is now kind of a megastar. We did "Desire" together, which was a great experience for us.

EMIGRE: *How has Tuxedomoon managed to stay together for so long as a non-commercial band?*

PETER: (Jokingly) We are a military organization and we run guns on the side.

EMIGRE: *Who's the boss?*

PETER: Me. No, there is no boss, we are a very loosely organized collective. It's anarchy which has run us very well because we are always dealing with the laws of chance and have been lucky.

EMIGRE: *Lucky in terms of staying together?*

PETER: Yes, lucky in terms of being able to work out all our things, and sometimes we don't see each other for four months. We are always having a baby, like another project that Gary hires us for so we go to Spain to do TV or whatever. There is always something good coming up.

L'intérêt pour la typographie devient de plus en plus présent, notamment avec la sortie du quinzième numéro « Do You Read Me ». VanderLans y interviewe plusieurs designers de caractères, chacune des conversations est retranscrite en utilisant leurs caractères. Ils présentent leur questionnements et enjeux vis à vis de la création typographique en expliquant comment ils tentent de rompre avec les traditions, comment ils imaginent des formes contemporaines, ou comment ils conçoivent à l'aide du Macintosh. Par la suite Emigre Graphics diffuse les caractères d'autres créateurs comme le *Keedy Sans* de Jeffery Keedy ou le *Template Gothic* de Barry Deck.

UN CHAMP D'EXPÉRIMENTATION POUR LA FORME TEXTUELLE

HARD WERKEN, UNE INFLUENCE À L'ENCONTRE DU STYLE INTERNATIONAL

Hard Werken est un magazine culturel sur les arts visuels, la musique et la littérature, créé par le studio Hard Werken composé de Gerard Hadders, Rick Vermeulen, Tom van den Haspel, Henk Elenga, Kees de Gruiter et Willem Karswho et paru aux Pays-Bas entre 1979 et 1982²⁹. Seulement dix numéros ont été publiés, cependant le magazine a eu un fort impact sur les typographes américains, européens, et spécifiquement hollandais. Il est publié dans un format A3, ce qui est assez monumental pour une revue, avec un design anarchique, contraire au courant très épuré et neutre du style suisse de l'époque.

Fig. 27

Hard Werken, *Hard Werken*, n° 1, 1979, couverture.



29. « Rotterdam cultural histories #8: Hard Werken », *Tent Rotterdam*, 2016, <https://www.tentrotterdam.nl/en/tentoonstelling/rotterdam-cultural-histories-8-hard-werken/> (dernière consultation le 12/12/20)

Avec des photographies ainsi que des contributeurs différents à chaque numéros, le magazine devient la voix d'une culture dynamique, métropolitaine et internationale, qui favorise un Rotterdam impétueux et insaisissable. Il se distingue à l'époque notamment au travers de son design désordonné. En effet, l'intérieur se présente avec des pages en noir et blanc très contrastées et les couvertures sont exubérantes et colorées (**Fig. 27**). Visuellement parlant, il joue sur des collages, des dessins, des typographies diverses et variées, le tout pour évoluer vers un nouveau genre qui se veut unique. Le design devient un style propre au magazine. Ce dernier est exploité jusque dans les publicités. Le magazine a galvanisé l'élan culturel de Rotterdam dans les années 80 et 90, libérant la ville de son image de ville portuaire terne et culturellement inférieure. En 1980, les initiateurs de la revue fondent leur propre studio de design, du même nom, et rapidement il devient populaire au niveau national et international, de même que les nombreux artistes qui y sont parus ont acquis une reconnaissance autant nationale qu'internationale.

L'influence de *Hard Werken* peut se constater au travers différents points au sein du magazine *Emigre*. D'abord, l'intérieur de la revue est aussi, pour la plupart des pages, monochrome et très contrastée dans l'utilisation du noir et blanc. Tout comme *Hard Werken*, les couvertures sont elles aussi en couleurs et de plus en plus exubérantes au fur et à mesure de la sortie des numéros (Fig. 28).

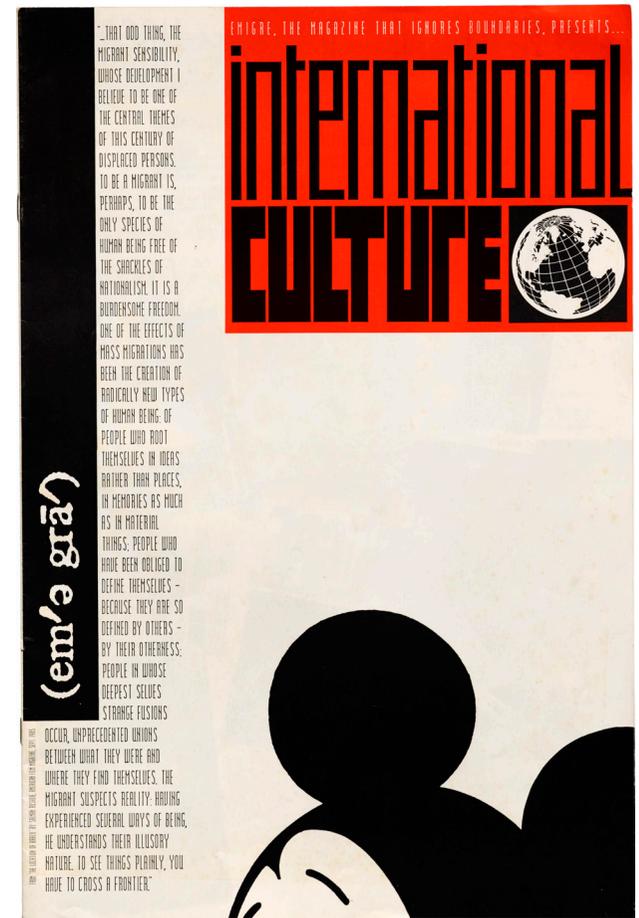
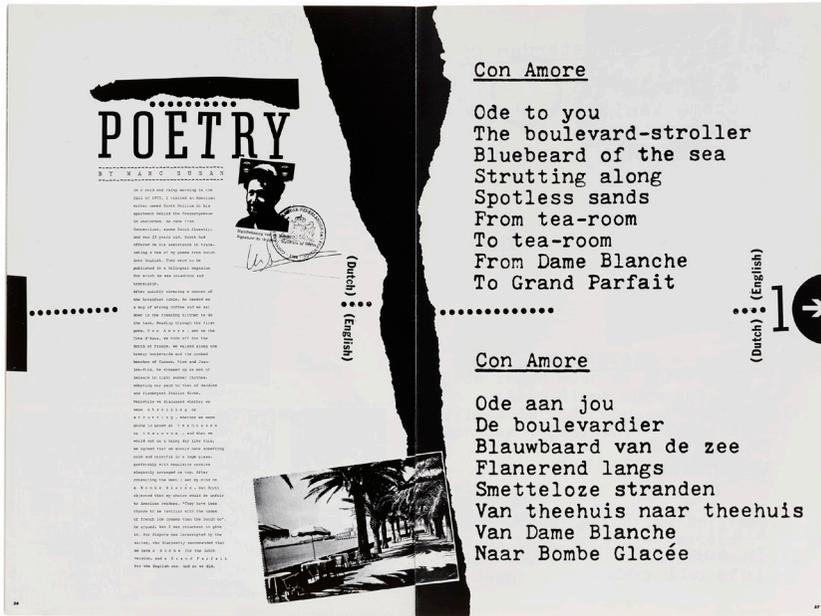


Fig. 28, ci-contre et ci-dessus

Emigre Graphics, *Emigre*, 1986, couvertures des n° 4, 5 et 6.

Fig. 29

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 1, 1984, p. 26-27.



Ensuite, l'aspect culturel autour des arts visuels, et de la littérature est très présent notamment jusqu'au dixième numéro. Puis, *Emigre* se spécialise dans le design graphique. Par exemple, dans le premier numéro (Fig. 29), sont présents des photographies de Rudy VanderLans, une illustration de John Hersey, un scénario de Menno Meyjes ou encore un poème de Marc Susan. À la différence de *Hard Werken*, *Emigre* est conçu à la base pour diffuser le travail des concepteurs et des émigrés, cependant ce travail représente lui aussi un univers culturel varié.

Selon un constat personnel, c'est à partir du n° 4 d'*Emigre* (Fig. 30) que l'influence à l'intérieur du magazine est assez frappante, notamment p. 4-5 sur l'interview de Henk Elenga. Le titre est superposé en noir et gris, la version noire contient le texte « Henk R. Elenga » avec le « R » renversé entre les deux mots, et la version grise contient « Hard Werken ». Le texte gris peut-être compliqué à lire, cependant ce système est inversé dans la double page suivante contenant la suite de l'interview.

Fig. 30, ci-dessous et double page suivante

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 4, 1986, p. 4-5, 14-15 et 18-19.



AN INTERVIEW WITH

HENK ERNING

Henk Elenga is an energetic artist / designer in his late thirties who has resided in Hollywood, California since he immigrated to the U.S. in 1981. He shares a modest two-bedroom apartment with his Dutch wife Leslie and a chubby white cat named Bonito in a building that he describes as "thirties-fourplex-Italian-Mediterranean-style." On a balmy Monday morning in July '85, I visit him there.

We are sitting at one of the steel and glass tables he made himself, behind out sized cups brimming with potent black espresso. In a corner stands another of Henk's creations: a wooden prototype of a lamp series. His sense of humor in art is apparent; to my right, above a doorway, protrudes an odd, brightly blue painted salami-like object, and nearby a

paint-spattered empty picture frame is decoratively stuck in between a typewriter and the wall. A window to my left overlooks flat rooftops and palm trees. Noticing my search for details and reference points, Henk proudly points out that not only does he have a view of the legendary Hollywood sign, but also that the studio/livingroom faces *morib* - the side preferred by most artists because of the tempered daylight.

What excited me about interviewing Henk was that he is a multitalented artist involved in such diverse occupations as graphic design, furniture and light-object design and its construction, art exhibition design, art magazine publication and distribution (*Zien* magazine), music video directing and video art directing, composing and performing music, and

painting and creating "staged photo events."

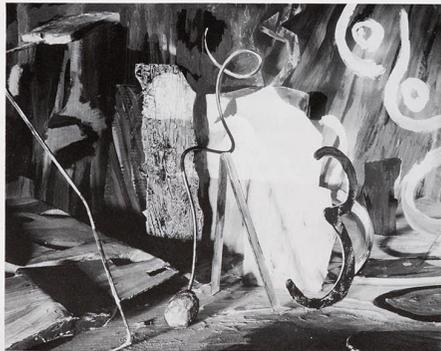
While still in Holland, Henk was instrumental in founding *Hard Werken*, a Rotterdam-based group of young designers with innovative ideas. The distinctive, somewhat chaotic style of *Hard Werken* was first perceived as ugly, but in recent years it has been recognized as an important movement in Europe, comparable to "De Stijl" and Russian Constructivism. Henk is the only member who lives in the U.S. and he represents the group as president of *Hard Werken, L.A. Desk*.

BY Marc Susan

» De Oriamp «, Lamp, 1979



4



» Belly Dancer «, 1982 (With John Reed Foraman)

ERLENGA

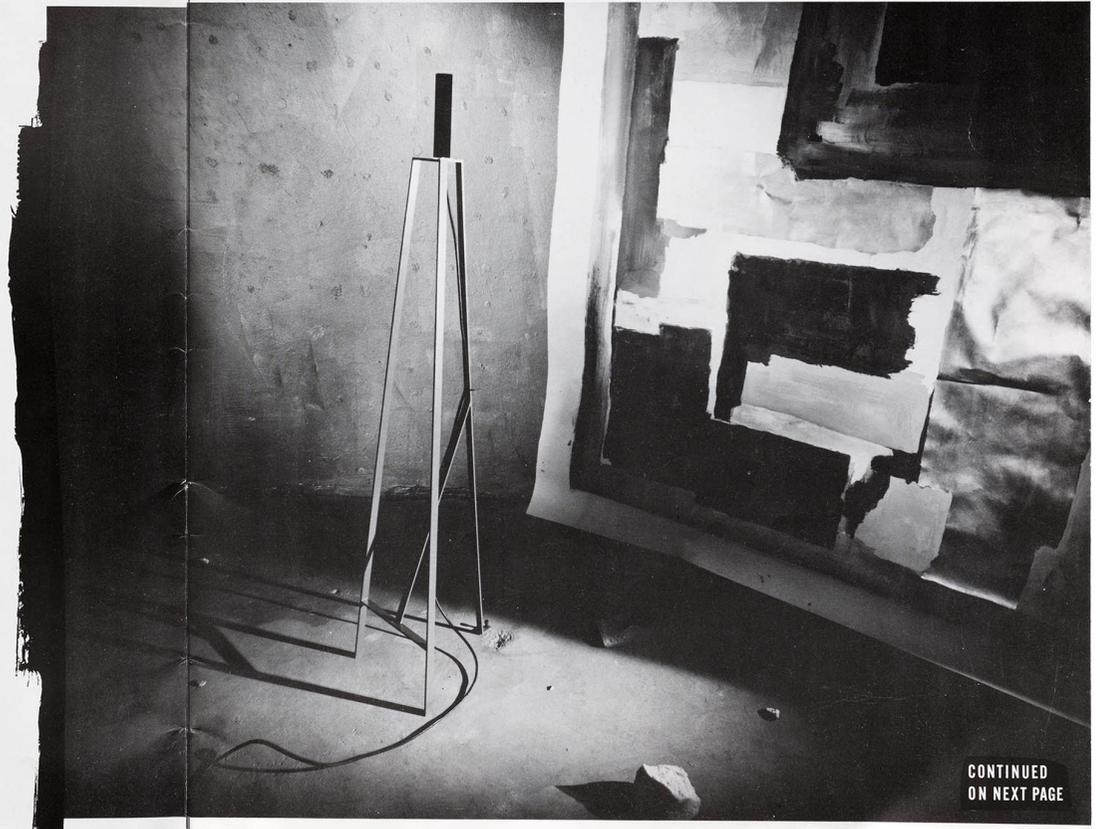
QUESTION NUMBER ONE: YOU'RE FROM ROTTERDAM, YOU'RE AN ARTIST - DID YOU START OUT AS A PAINTER IN HOLLAND? **E** Basically, yes. I graduated from the Academy of Fine Arts in Rotterdam. **Q** DID YOU DO ANYTHING ELSE BESIDES PAINTING? **E** I did some work as a window dresser for a large department store and I opened an art gallery with a friend to get some publicity and recognition with the paintings we made at art school. **Q** DID THE GALLERY SUCCEED? **E** Yes, we got a lot of publicity. We also showed our friends' work; installations like reconstructions of livingrooms from the thirties, as well as the work of a guy who exhibited photographs the size of postage stamps, very unusual things that nobody had seen before. To make some money, we started a

rental gallery. We put on shirts and ties, visited multinational corporations, and asked them if they were interested in renting artwork. That was a big success - it took off like hell! But it was also a lot of work. **Q** WHEN WAS THAT? **E** Around 1970. **Q** IS IT STILL FUNCTIONING? **E** It's doing great. We gave the whole organization to the Rotterdam Art Foundation and they are still running it today. **Q** WERE YOU TIRED OF THE GALLERY BUSINESS? **E** I wouldn't say that I was tired of it. It was more like a dream had come true. I had accomplished what I had in mind. Most of my fantasies and dreams have pretty much been realized, by the way. **Q** WHAT CAME NEXT? **E** I became involved in an experimental gallery, the Lijnbaan Centrum, supported by the Rotterdam City Council. It was

located in a very prestigious, brand new building in the center of the city. One of the requirements was that the place function as an intermediate form between a gallery and a museum. It also had to be an environment that invited experiments. It had a video studio with top-of-the-line equipment, for example. The exhibition designs that I put together for the gallery were mostly thematic and we used a combination of video and multiscreen slide projection that we invented ourselves to enhance it. Video was still new and unexplored then. We did a lot of crazy things. We even cruised Holland with a bus full of video equipment - filming, demonstrating and doing a survey about the different uses of video. After a while we became very sought after video-



» Trapezium «, 1984, Photo by John Reed Foraman



CONTINUED
ON NEXT PAGE

Ce principe de superposition est déjà expérimenté au sein du magazine *Hard Werken* (**Fig. 31**), notamment dans le n° 4, p. 22-23. Dans ce quatrième numéro d'*Emigre* ainsi que dans celui de *Hard Werken*, sont présents plus d'une dizaine de caractères typographiques, notamment pour les titres qui sont presque tous différents. L'effet de superposition apparaît aussi dans ce numéro, p. 16-17, entre un « M » monumental gris et le texte de labeur noir. Ainsi ce dernier ressort,

d'autant plus qu'une version grasse du caractère est utilisée sur la partie superposée.



Fig. 31

Hard Werken, *Hard Werken*, n° 4, 1979,
p. 6-7 et 22-23.

De plus les deux revues proposent des expérimentations manuelles utilisant de la peinture et un principe de découpage sur les photographies. Certaines sont découpées et positionnées comme un photomontage dans la double page. La taille des photographies varie allant d'un format assez petit à une pleine page.

Enfin, il est possible de constater l'apparition de l'écriture manuscrite, dans *Emigre*, p. 18 « Help! We need SUBSCRIBERS. Its the only way we will survive! even Though you don't get much of a break on the price you'l receive our of the most attractkive and exciting magazines ! being published. today ». Ce message écrit à la main est-il un appel à l'aide de dernier recours après l'impression, ou VanderLans avait-il vraiment l'intention d'ajouter cette authenticité de la main pour cette demande avant l'impression ? Cette écriture manuelle se retrouve également dans *Hard Werken* p. 6-7. Cette influence, plus marquée au sein du n° 4 d'*Emigre*, est-elle due au Macintosh ?

UN DIALOGUE QUI SE VEUT PLUS RÉEL

Les dialogues et la retranscription des interviews et conversations au sein d'*Emigre* sont un élément à part entière à analyser du fait d'une expérimentation typographique poussée. VanderLans essaie dans cette retranscription visuelle d'être au plus proche des conversations réelles qu'il a eu avec ses interlocuteurs. Dans ses expérimentations, il questionne la place du dialogue, la composition visuelle, l'impression de réel, la représentation de la dynamique d'une conversation orale, en prenant en considération tous les éléments environnants à celle-ci. En effet, une conversation comprend de multiples éléments parfois complexes à représenter sur papier, comme les hésitations, les blancs, les hausses de tonalité, les sons / bruits extérieurs, l'ambiance générale, le contexte...

VanderLans s'inspire notamment du livre *French Fries* de Warren Lehrer, datant de 1984 (Fig. 32). Dans ce livre Lehrer, qui est à la fois l'écrivain et le designer, traite les dialogues en représentant graphiquement chacune des personnes qui parlent. En effet, au travers d'une légende il écrit le nom de chacun des protagonistes en utilisant un procédé typographique pour les différencier. Carmen est représentée avec un caractère sans empattements blanc, encadré d'un rectangle rose, Esther est en italique, gras et bleu. Ces procédés se répètent pour chacune de leurs paroles. Avec ce système l'auteur n'a aucunement besoin de répéter les noms de ces personnes devant leur dialogue comme pour les retranscriptions habituelles des interviews ou des conversations.

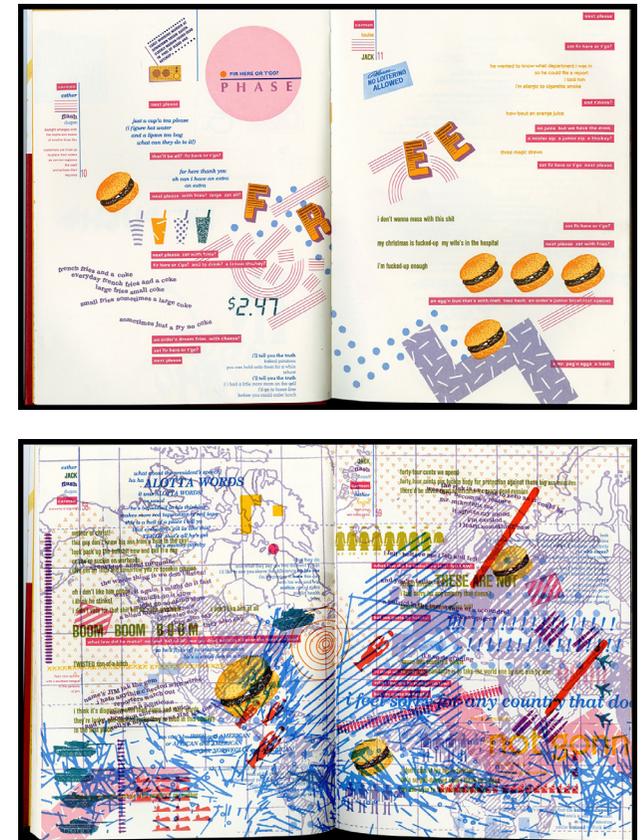


Fig. 32

Warren Lehrer, *French Fries*, EarSay Books, New York, 1984, p. 10-11 et 58-59.

VanderLans s'inspire ainsi de ce procédé dès le n° 11 (**Fig. 33**) du magazine :

« Devoted entirely to the Macintosh computer, issue 11 featured interviews with graphic designers from around the world. Inspired by Warren Lehrer's book *French Fries* in which the designer used a different typeface for each character in the book, VanderLans, too, assigned a different typeface to each interview. »³⁰

En effet, il est possible de voir dans ce numéro quatorze interviews traitées avec des caractères typographiques différents par doubles page. Par exemple la première double page, p. 3-4, comprend trois interviews traitées avec trois caractères bien distincts et des détails bien particuliers pour chacun.

30. « Entièrement dévoué au Macintosh, le n° 11 présentait des interviews avec des designers graphiques du monde entier. Inspiré par le livre *French Fries* de Warren Lehrer, dans lequel le designer utilise des polices de caractères différentes pour chaque personnage du livre, VanderLans, a aussi désigné un caractère typographique différents pour chacune de ses interviews. »

Rudy VanderLans,
Zuzana Licko,
Mary E. Gray, Mr. Keedy,
Emigre (the book), ...,
op. cit., p. 58.

Fig. 33, doubles pages suivantes

Emigre Graphics, « Graphic Designers and the Macintosh computer », *Emigre*, n° 11, 1989, p. 2-3 et 16-17.

La première interview, avec Rick Valicenti est dans une petite taille de corps avec un interlignage assez grand et un caractère à empattements dans une grasse normale. La deuxième, avec Jeffery Keedy est traitée dans le même corps avec un caractère plus gras et un interlignage moins espacé. Enfin, celle avec Gerard Hadders et Rick Vermeulen est dans un corps plus grand avec un caractère gras et rectiligne, et un interlignage important.

Ces trois traitements différents permettent de comprendre dès le premier coup d'œil qu'il s'agit de conversations bien distinctes les unes des autres. Par ailleurs, elles sont composées de telle manière qu'elles se mélangent et se poursuivent ensemble au fur et à mesure des double pages. Cela donne l'impression d'avoir des interlocuteurs qui parlent en même temps, que les interviews se sont déroulées simultanément les unes des autres. Ce système défile sur les pages en utilisant ces trois mêmes principes typographiques.

Dans les doubles pages suivantes, les deux interviews avec Jeffery Keedy et Rick Valicenti continuent. Cependant celle avec Gerard Hadders et Rick Vermeulen se termine, et le principe typographique de cette interview est repris pour celle de April Greiman avec une variante sur la grasse du caractère. De plus, sont ajoutés, des passages en gras et dans un corps plus grand pour mettre en exergue certaines parties du texte. Le nom des interlocuteurs est mis en gras pour présenter les questions et les réponses dans une continuité de telle manière à créer un bloc entièrement dédié à cette interview.



Rick Valicenti (Thirst) Chicago, 10/89

Emigre: Why and when did you decide to get involved with the Macintosh?
 Rick: It was peer pressure and curiosity. I got seriously involved after a talk I had given at Notre Dame. I was invited down there by a friend, John Sherman, who runs their design program. This was about a year ago. I had met John through our original passion, letter press type. That was our common denominator. John had developed a program that was focused around a room where they had nine Macintosh computers. He had every piece of peripheral imaginable. And his students, all undergraduates, were doing all kinds of great things, from developing their own fonts to PageMaker layouts, and he was teaching them how to design on these computers.

Jeffery Keedy, Los Angeles, 12/12/88

Emigre: Why did you get involved with the Macintosh?
 Jeffery: Because it seemed essential; this was the direction everything was going in. And being an instructor teaching graphic design, it was important to be involved with the Macintosh. Emigre: You felt a responsibility towards the students?
 Jeffery: Well for one thing, that's what all the students want to know.

Emigre: The students demanded it?
 Jeffery: Right. A good number of the students who come to school now say immediately they want to work on computers. So there's the demand. Plus, it would be totally irresponsible to be teaching design without using computers at this point.

Emigre: How do you teach students to design on a computer?
 Rick: The Macintosh allows you so much control over very specific disciplines, be it typesetting, writing or color separations. You have to know so much in order to use it correctly. Is it difficult to teach design on a Macintosh?

Jeffery: I think as far as education goes, we are in a real difficult time now. Because it is so new I don't think any of us have an idea of how to really teach with it yet. We are still at a stage where we are trying to figure it out. We don't know, for instance, what the learning curve is for the average student on the Mac.

Emigre: Is this lack of a specific teaching program difficult for the students to deal with?
 Jeffery: There is a full range. You get some students that

Emigre: In combination with letter press?
 Rick: No, he abandoned that and found himself married to the Mac. I was down there for two days, and at the end I said, "John, I know I have to make the investment. I want you to tell me what I should get. Write it down and I'll buy it." So he did. He gave me a shopping list, and I turned it over to a computer consultant and said, "I want everything on this list."

Emigre: Boy, blind faith!
 Rick: Yeah, I had no idea what it was. But I got it all, and it was installed last January, 1988. And then technophobia surfaced. At the time I was changing the name of the office, changing the personnel, and changing where we were located. Only a couple of people knew how to run the Macintosh, Michael Gammara, a graduate from Cal Arts who had worked with April Greiman, joined us about a year ago, and Bob Sirko who has just started working with Thirst, are now exploring it every day. They are both becoming addicted to it.

Emigre: You mentioned peer pressure as a reason to purchase a Mac. But it seems it wasn't as much pressure as being impressed by what you had seen.
 Rick: Oh, exactly. And at the time I had been designing parts of my own typefaces. I designed two alphabets, but they were done in the traditional way, with pen and ink. So I have never been able to play them out, never been able to see what they do. John showed me Fontographer, and I couldn't believe it! So I own it, but haven't tried it yet. I haven't had any time to devote to it.

Rudy: During your lecture at CCAC in Oakland last December, you showed the T-Shirt poster you did for the Museum of Contemporary Art and you mentioned you had used the Macintosh, which had led to great frustration. What went wrong?

Rick: That's right. That was the first day. I had input all the copy and wanted to see it. During the course of that day, it seemed that everybody I knew decided to come into the office. I tried to be friendly and say, "Please leave," and they didn't leave. Finally it got to the end of the day and I was really pissed because I couldn't get it to work. I couldn't see what I wanted to do. So I said to my sister, Barbara, "Just print out this Geneva type, 36 point and I'll cut and paste it together by hand." So next day I brought in the boards with the type arranged just the way I wanted, started it down, and it was done. But it was the aesthetic of those Geneva characters that I was pretty fascinated with. Lauer, and I must admit this, I was reprimanded by Michael and Bob, because I had found myself cutting character spacing, kerning characters, and changing word spacing.

Emigre: You'll be doing that for a while considering the poor spacing you get on a Mac.

Rick: Yes, but you don't have to do that, because it doesn't belong to that aesthetic.



Rick Valicenti, T-shirt poster for the Museum of Contemporary Art in Chicago.

Gerard Healders and Rick Vermulst (Hard Werken), Rotterdam, 8/20/88

Gerard: When you show the computer, by showing the low resolution bitmaps of the Macintosh, that's just like when you start tearing paper; it's a trick, a gimmick. And once you start doing that, everything starts looking the same. I have worked on the Macintosh, but I have a hard time designing on it. First of all, there is a limited number of typefaces available and secondly, it restricts your use of imagery. It's very difficult to freely move images around. And the look, its own personal character, is too powerful to do anything with. I mean, you can do things with it but it will always look the same. It's like when we all start making typefaces by tearing paper, like Sandberg did. Your type will definitely look dif-



Hard Werken Cover for Werkstatt Berlin catalog.

ferent from Rick's and his design might look different from mine, but its all torn paper.

Every time the technology or the technique becomes dominant, you'll see mediocre design.

Emigre: Do you see this happening yet?
 Gerard: Yes, everybody is doing the same stuff on the Macintosh.
 Emigre: Is this any different from every other designer using Universe?
 Gerard: That's just as sad. When designers, for some semirational reason, choose to walk the beaten path, it's often because they are lazy.
 Emigre: What impact do you suppose the Macintosh has on design students?
 Gerard: What I see happening with design students who finish art school and who have learned how to do conventional paste-up is that they have almost no notion about graphic techniques. They have a very faint idea about what is possible. I think that computers will add to the distance between them and the final product.

Emigre: I think the contrary. I think that the Macintosh allows you to reacquire yourself with some of the basics of typography. You can, and sometimes have to, make decisions about everything, including leading, kerning, spacing, even hyphenation. And you can see results immediately. There is no typesetter in between. You are the typesetter, you are at the controls. There is a possibility here for designers to have great control over all aspects of the production of a piece.

Gerard: Well, that's true but it's not happening. I don't believe that.
 Rick: No, I don't think so either. I don't think that there will be a greater interest in letters, or how they look or how they are spaced. People just use defaults, they'll use the programs as they are. Especially students, I notice, are too easily satisfied with the results. They'll stretch some type or squeeze it and they're satisfied. It really takes great dedication and knowledge to get to the point you're talking about.

Emigre: Are you disappointed by the results of desktop publishing? Rick: Oh yes, very much, and the biggest disaster is that everybody is a designer all of a sudden.

novelty will wear off. Making up a page is initially fun for nonprofessionals, but after repeating this fifty or sixty times, they'll get bored with it and come to us.

Emigre: Have you seen work produced on the Macintosh that you think is really new and innovative because it was done on the Macintosh?

Aad: Yes, I do see a lot of work that is unmistakably Macintosh, but it's not necessarily good work. There's a resurgence of ridiculously squeezed typefaces that I attribute to the Macintosh. Most often, these are the ugly designs that you see. The moment it looks ugly, you can recognize the Macintosh. The beautiful designs you don't recognize as Macintosh.

Emigre: So can you tell me there are designs produced on the Macintosh that you didn't recognize as such, but that you liked and later figured out were done on the Macintosh?

Aad: Well, I recently read in "MacUser" that Neville Brody has just started using the Macintosh. The work that made him famous was not produced on the Macintosh, but it looks like it was.



Philippe Apeloig comment

Emigre: Do you feel you have greater control over the entire production of a printed piece?

Philippe: With the Macintosh I have greater control over my work in general, but I can't say that I have greater control over the "entire" production of a printed piece. This has to do with the cultural barriers that exist in France when you use computers for graphic work. People here are still working in traditional ways. Clients are afraid when I say that my work will be done on a computer. There is a feeling here that computers produce inferior products and products which are somehow impersonal. So I have made up (or use) the word "graphic-palette" to describe to my clients the procedure I will use. They find this term more acceptable. But they still don't want computer type. So I often still go back to cutting and pasting. Furthermore, few of my clients use the Macintosh, and instead of receiving a disk with the text for the project, I still have to retype the text into the computer, which of course is a waste of time.

Emigre: Are you comfortable with doing all the manual functions of hyphenation and setting the paragraph indents, etc., which used to be done by the typesetter?

Philippe: When I first started to use the Macintosh, I was grabbed immediately by the typesetting features. To be able to work with type and to have a high level of control is an ideal for me. Most of my work deals with type. So I don't feel that extra typesetting responsibilities are a problem. With the Macintosh, I can change type size, shape, and thickness into anything I want. I mostly enjoy moving type around and making it positive or negative. And with the Macintosh, I can do it with one letter, a word, a line, or an entire paragraph. I can experiment and immediately see how it looks. I also don't have to cut and paste. Now that's where I feel the most in control.

UN MAGAZINE AUTANT À REGARDER QU'À LIRE

« The differences between writing and drawing are much smaller and looking and reading are becoming the same thing. In the past as you sat down to write a letter, you wouldn't think about how the letter looked. You just used whatever typeface was on the typewriter, and there was a certain format you wrote letters in and read letters in. Now, you sit down behind a Macintosh and you have to make all decisions: what typeface to use, what point size, what margins, etc. Now you are thinking about how it looks, and what that means. »³²

32. « Les différences entre l'écriture et le dessin sont plus fines et regarder et lire deviennent la même chose. Dans le passé, lorsque vous vous asseyiez pour écrire une lettre, vous ne pensiez pas à l'apparence de cette lettre. Vous utilisiez juste n'importe quelle police de caractères sur la machine à écrire, et il y avait un certain format dans lequel vous écriviez des lettres et lisiez des lettres. Maintenant vous vous asseyez derrière un Macintosh, et vous devez prendre toutes les décisions : quel caractère typographique à utiliser, quelle taille de corps, quelles marges, etc. Maintenant vous devez penser à quoi cela va ressembler, et ce que cela signifie. »

Interview avec Jeffery Keedy, « Graphic Design and the Macintosh computer », in *Emigre Graphics* (dir.), *Emigre*, n° 11, 1989, p. 5.

Ces propos de Jeffery Keedy montrent bien les nouvelles possibilités d'un texte qui peut devenir autre chose qu'un simple texte à lire, les enjeux sont désormais de rendre un texte de labeur aussi intéressant à regarder qu'à lire. Au sein du magazine *Emigre*, le texte se transforme au fur et à mesure des numéros. Les premiers essaient d'élaborer une nouvelle forme textuelle en utilisant la machine à écrire avec un budget peu élevé à disposition. Cependant, lorsque le budget devient plus conséquent et le Macintosh apparaît, Rudy VanderLans et Zuzana Licko s'intéressent à donner une nouvelle forme au texte en utilisant divers moyens. Le texte devient un élément à lire autant qu'à regarder.

Le n° 4 qui a déjà été abordé précédemment, est le premier s'essayant à proposer autre chose autour du texte que les premières expérimentations dans les trois premiers numéros.

Par exemple, p. 11-12 (**Fig. 35**), le premier point est le choix des caractères typographiques et les différentes tailles de corps. Dans ces deux pages, il est possible de compter six caractères typographiques différents. Les trois premiers sont p. 11 sur le titre « Majewski », puis « Marek » et le texte, et enfin le folio. Les trois autres se trouvent p. 12, avec le titre « John Fante » et le « J », le texte, et enfin le « Turn to next page ». Ces choix, qui sont originaux, inhabituels, donnent une dimension visuelle au texte. Les contrastes au sein de ces caractères font écho aux noirs, présents dans les images et les découpages, et appuient sur l'aspect visuel du texte.

Fig. 35, double page suivante

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 4, 1986, p. 11-12.

MAREK

MAREK MAJEWSKI

"Every system," says Polish emigre artist Marek Majewski, "has its advantages." We were discussing his impressions of his recent trip to Europe, his fourth in 15 years as a Bay Area. Looking at post-Solidarity Poland, he "found the system discouraging. Once you see how the machine works, you don't want to become part of it." Indeed, Marek found that most of his artist compatriots had emigrated during Solidarity to Canada, the U.S., and Australia, the three countries that opened their borders to this wave of Polish immigrants. Poland itself issued passports freely at this time, and many left the country.

On the other hand, as an artist under free enterprise, Marek is well aware of the singer Jackson Browne's dilemma: being "caught between the longing for love and the struggle for the legal tender." Economic necessity imposes its own limitations, and a lot of Marek's time in the U.S. has been spent trying to reconcile the laws of economics and the compulsion of artistic expression.

Marek had no thought of coming to the United States when he was studying graphic design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In high school, he had decided upon his field: theatre poster design. At the Academy, he studied under Tomaszewski, co-founder of the Polish Poster school whose work had initially so inspired Marek.

"In those days [the sixties], Polish poster art was strongly influenced by the West - Pop Art, Op Art - Warhol, Neuschubert, et al. The political atmosphere was non-oppressive. We were under Gomułka, the most liberal dictator in eastern Europe," Marek laughs. "There were western movies in the cinema and many Americans in Poland. Poland was looking towards the West."

Marek received many awards for his work and took advantage of the abundant theatre activity in Warsaw. Upon graduation in 1968, he was hired to work for a Polish magazine, *TY U B*, as an assistant art director. He would later draw on this background. Things were going well professionally for him.

In 1968, he met an American artist, Claudia, on a Fulbright scholarship in Poland. After they finished their studies, they got married. Marek spent another six months in Warsaw but emigrated to San Francisco in 1970. He was culture-shocked.

"I had taken some English classes in Poland. I could read magazines, but I couldn't speak or understand it well." This limited his job opportunities. He took a job working in magazine production while he attended evening classes in English. Another disappointment was that there was no market for his posters. "I moved into magazine design; had already done some of this in Poland."

His English improved and so did his professional outlook. He did free-lance work for *Rolling Stone* and *Rolling Stone*. In 1972, Marek went to Paris on vacation, which extended into a year of free-lance graphic design work. Most important, he was able to learn about photography techniques from Stan Malinowski, for whom he worked as an assistant. Marek also got to do work for *Newsweek*, *Yogue*, and *Zoom*. His experience of western Europe added yet another overlay to his Polish and American acculturation.

Upon his return to the United States in 1973, Marek resumed magazine work (for *Rolling Stone*). He also taught art at Hayward State College and the San Francisco Academy of Art. He even got to do posters for Celestial Arts, where he was art director, as well as for various record companies, for whom he also did record covers. "Designing record covers is very similar to designing posters," Marek says. His clients included ROK, Grunt, and Fantasy-Milestone-Prellge.

Between the years of 1976 and 80, Marek built an impressive list of clients and credits as a designer and photographer: *Peninsula* (in collaboration with his wife Claudia), *San Francisco Theatre*, *New West*, *Boulevards*, *Wei*, *Artbeat*, and *San Francisco* magazines.

He was also honing his proficiency in photo-portraiture. "I have always been fascinated by portraits. Whenever I am in Europe, I must see the Rembrandts and the Pier della Francesca again and again. I would love to paint surrealistically, if I could. So I try to do with lighting what the great painters did: reveal the elements of the human personality. But you cannot duplicate the painter's light with artificial light, because the painter's light is not real; it exists in the mind."

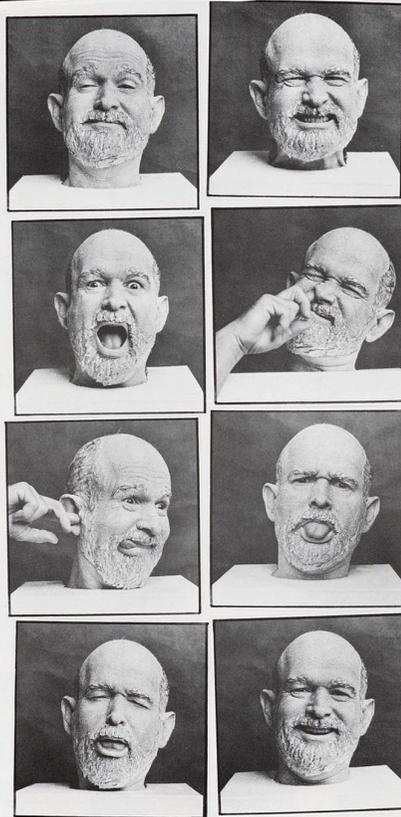
It is not only the visual aspect of photography that attracts Marek. "Some of my subjects (such as sculptor Robert Rineason, singer/composer Marty Balin, writer Jessica Milford) are shaping events in our world today. They are significant, and I try to portray my conception of them by using lighting to highlight their features and expressions; to reveal their characters by dramatic poses, strobe lights, and other techniques."

Marek came into his own as design director and chief photographer at *Artbeat*. He recalls with evident pleasure the years 1981-82. "It was the most creative group I've ever worked with." Using his favorite format, the folio, Marek established the close-up portrait that became the signature -- the "look" -- of *Artbeat*.

Marek had some of the same freedom in his work with *San Francisco Focus* magazine. "When I look through the camera lens, I see not only the photograph I'm about to take, but its layout on the page."

With all this, Marek has not forgotten poster design. He is working on a book of Polish poster design of the sixties. For the past few years he has had no success with this project, but has not given up. In 1982, he did get a crack at poster design, with gratifying results. His entry to the United Nations-sponsored *UNISPOC '82* poster competition, representing the U.S. and depicting metaphorically the peaceful use of outer space, was a winner.

Marek's professional success in the background that is art in the United States is enviable: art director, photographer, graphic designer and, now once again, teacher (at the San Francisco



Robert Rineason photographed by Marek Majewski for *ARTBEAT* magazine.

Academy of Art). At the moment, he is preparing an exhibit of his photographs for the American Embassy in Warsaw. Yet Marek still considers returning to Poland in later years, to paint. "There, I wouldn't have to try to sell my work. If it sold, fine; if not, also fine." He believes it may be possible to produce his own statements as a state-sponsored painter. "I also feel nostalgic for Poland, for my family."

Yet Marek admits that his last glimpse of Poland was through eyes that had become increasingly American, though his perception of himself is more western European than Polish or American, somewhere equidistant between the two.

We talk about the trade-off between financial security and political security and Marek shrugs. He knows that however imperfect human systems are, the artist's vision is borderless.

BY ALICE POLESKY

JOHN FANTE

I went up to my room, up the dusty stairs of Bunker Hill, past the soot-covered frame buildings along that dark street, sand and oil and grease choking the futile palm trees standing like dying prisoners,

chained to a little plot of ground with black pavement hiding their feet. Dust and old buildings and old people sitting at windows, old people tottering out of doors, old people moving painfully along the dark street. The old folk from Indiana and Iowa and Illinois, from Boston and Kansas City and Des Moines, they sold their homes and their stores, and they came here by train and by automobile to the land of sunshine, to die in the sun, with just enough money to live until the sun killed them, tore themselves out by the roots in their last days, deserted the smug prosperity of Kansas City and Chicago and Peoria to find a place in the sun. And when they got here they found that other and greater thieves had already taken possession, that even the sun belonged to the others; Smith and Jones and Parker, druggist, banker, baker, dust of Chicago and Cincinnati and Cleveland on their shoes, doomed to die in the sun, a few dollars in the bank, enough to subscribe to the *Los Angeles Times*, enough to keep alive the illusion that this was paradise, that their little papier-mâché homes were castles. The uprooted ones, the empty sad folks, the old and the young folks, the folks from back home. These were my countrymen, these were the new Californians. With their bright polo shirts and sunglasses, they were in paradise, they belonged.

But down on Main Street, down on Towne and San Pedro, and for a mile on lower Fifth Street were the tens of thousands of others; they couldn't afford sunglasses or a four-bit polo shirt and they hid in the alleys by day and slunk off to flop houses by



From "Rak the Dust" copyright 1939, 1980 by John Fante. Reprinted from "Rak the Dust" by John Fante with the permission of Black Sparrow Press.

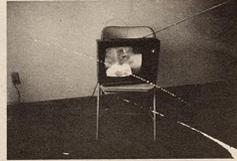


Par ailleurs il y a encore deux éléments qui soulignent cette dimension, ce sont les masses noires. La première se présente comme un cadre autour du nom « Majewski » et la deuxième est le cercle noir entourant le « turn to the next page ». Enfin le traitement du folio dans l'ensemble du magazine est fascinant, il est traité d'une manière très inhabituelle, une attention particulière lui est apportée puisque d'habitude le folio se fait discret, il ne veut pas s'immiscer dans le texte ou attirer l'attention sur lui. Ici, il se présente comme un petit élément, mais avec un contraste fort, puisque les chiffres sont encadrés par des losanges : le premier est blanc sur un fond noir et le second, noir sur un fond blanc. Ce détail contrasté attire l'œil et permet de voir un texte qui habituellement n'est pas vu et permet uniquement de se repérer dans l'ouvrage. Ce principe est repris tout au long du numéro.

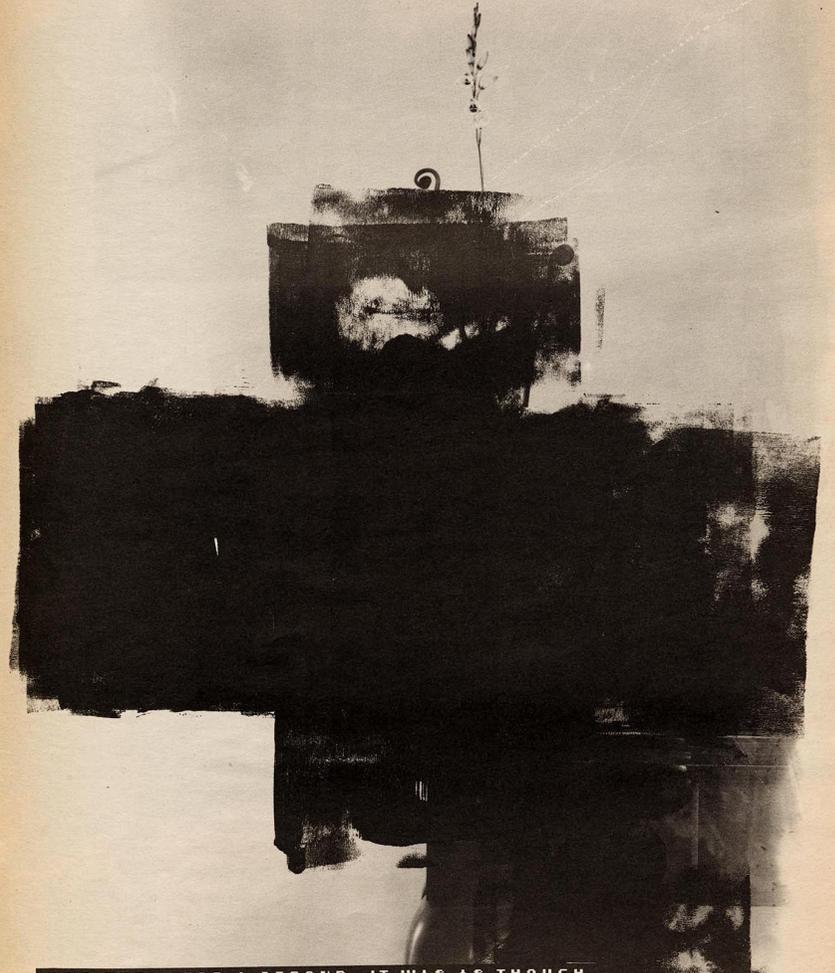
Le n° 8 est tout aussi intéressant à aborder (**Fig. 36**). Il présente des photographies de Stefano Massei accompagnées d'un poème de Charles Bukowski, « the Sword ». Les pages de gauche présentent des petites photographies ainsi que des extraits du poème, dans le même corps et la même police, ils sont composés dans un bloc de texte peu large, ne pouvant comporter que trois mots maximum. Les pages de droites contiennent la suite du texte et des photographies en pleine page. Ces textes sont disposés en bas de la page et sont superposés à l'image. Plusieurs caractères ainsi que plusieurs tailles de corps différentes sont utilisés au sein de la même page. Des systèmes d'encadrement, de superpositions de textes noirs et de textes blancs, des interlignages plus ou moins grands, des mélanges de capitales et de bas de casse, des marges en décalé, sont chacun des éléments apportant une dimension visuelle au texte. Ce dernier dans ce numéro est regardé avant d'être lu, du fait de sa mise en page des plus originales apportant une ambiance au poème et une interprétation visuelle de ce dernier.

Fig. 36, double page suivante

Emigre Graphics, *Emigre*, n° 8, 1987.



my head is
still
on



AND THEN, FOR A SECOND, IT WAS AS THOUGH

questions, and I have no television forum to answer the people. I have
part of those clubs the first time through. They are four and four teen happen
to forgive us and we've asked them to forgive us and our staff who we love so dearly. We haven't
able to talk to them. I don't wanna throw any stones. I don't wanna throw any spheres, this may be the
last newscast we do. I don't know, we don't wanna fight. **THE WHOLE PLANE WAS OUTLINED**
ministry than we really wouldn't want it back anyway."

ALREADY

"Now that the accountants are starting **LIKE A NEON SIGN...**" and that over the past year for example you paid
yourselves, or the board paid you, in salary and dividends and bonuses, a total of 1.9 million dollars. Now that's a far cry from working for nothing.
isn't it?"

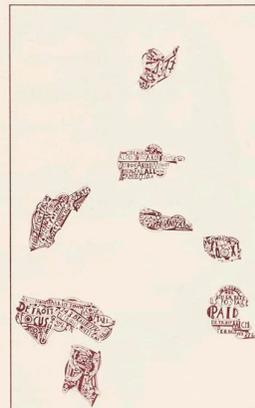
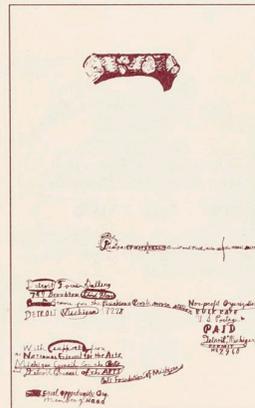
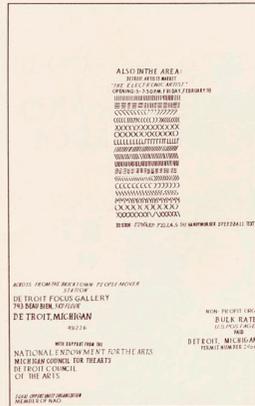
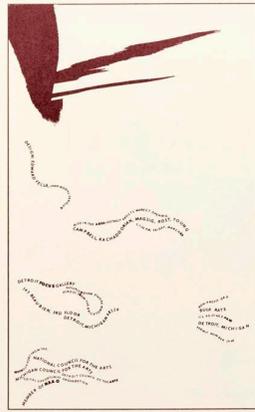
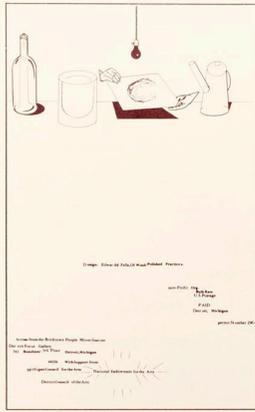
Cependant, dans cette partie il est également intéressant d'aborder les autres designers comme au sein des n° 17 avec le travail de Ed Fella et 21 avec trois projets de recherches des étudiants de l'Institut des Arts de Californie (CalArts).

Au sein du n° 17, sont présentés divers flyers réalisés par Ed Fella pour la Detroit Focus Gallery (**Fig. 37**). Cette galerie permet au designer de se libérer des contraintes et d'avoir un contrôle complet sur ses projets malgré un budget minimum. Ce budget lui doit de s'habituer à une qualité irrégulière de la composition typographique à bas coût et une impression offset de mauvaise qualité. Les flyers sont pensés en recto verso et servent à communiquer sur les différentes expositions accueillies par la galerie. Généralement Ed Fella réserve le bas de ces flyers pour inclure le logo de la galerie, il s'amuse à le concevoir, le malmener différemment au sein de chacune de ses compositions.

Les flyers offrent la volonté d'interagir avec le sujet présenté et de créer une « attraction » supplémentaire. En effet, chacun présente des petits détails à regarder comme à lire. Ils sont conçus comme un bric-à-brac complexe de lettres spécialement dessinées ou de formes neutres canoniques qu'il déforme. Les compositions s'encastrent dans l'espace du format et jouent avec différentes tailles de corps, divers sens de lecture, des interlettrages et des interlignages irréguliers, des effets 3D, des ombres typographiques, des caractères allant du sans empattements sans contraste, à d'autres avec empattements et un contraste prononcé, des caractères typographiques à des lettrages réalisés à la main... De multiples éléments sur lesquels Ed Fella joue pour offrir des compositions personnelles et déconstruites.

Fig. 37, double page suivante

Emigre Graphics, « Wise Guys », *Emigre*, n° 17, 1991.



CURATOR: JOSEPH WESNER
Linda Ferguson
Steve Handschu
James Hay
Matthew Holland
GARY LAATSCH
Brian Liljelblad
Dora Natella
Matthew Schellenberg
Richard String
Michell Thomas
Robert Wilhelm

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, THIRD FLOOR
DETROIT, MICHIGAN 48226
Hours: Noon to 6 p.m.

CHARLES BIRD
LARRY CRESMAN
SUZY SURECK
INSTALLATIONS

CURATOR: MARY SHAFER
MARCH 23 - APRIL 20, 1990
DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, THIRD FLOOR
DETROIT, MICHIGAN 48226

NOON TO 6 PM, WED-SATURDAY
OPENING: FRIDAY, MARCH 23, 5:30-8:30 PM

Of Light/Primitive Processes:
Dorothy Potter Barnett
Daniel G. Pohlman
Jack O. Summers

October 13-November 11, 1989

Sponsorship of Artists:
Curator: Carlos Diaz
Gallery: Bill Rauhauser
Detroit Focus Gallery
743 Beaubien, 3rd Floor
Detroit, Michigan 48226

Opening Reception: Friday, October 13th 5:00-7:30 p.m.

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, THIRD FLOOR, DETROIT, MICHIGAN 48226
HOURS: WEDNESDAY - SATURDAY 12-6 PM

FROM MARTIN STUDES/CURRENT WORK
JUNE 30 - JULY 28, 1989
RECEPTION: FRIDAY, JULY 7, 5:30-8:30 PM

ROBERT BIELAT
LINCOLN EDDY

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, THIRD FLOOR
DETROIT, MICHIGAN 48226
HOURS: WEDNESDAY - SATURDAY 12-6 PM

ARTISTS CHOOSE ARTISTS
JANET AYAKO
NEUWALDER
JOHN UNNING-JOHNSON
ALBERT YOUNG

OPENING: FRIDAY, FEBRUARY 16, 5:30-8:30 PM

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN-THIRD FLOOR
DETROIT MICHIGAN 48226
HOURS: WED-SAT, NOON TO 6 PM
(313) 962-9025

REVIEW COMMITTEE SELECTIONS
september 8 - october 7, 1989

anthony bitonti
mary douglas
matthew hanna
dana b. standish

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, 3RD FLOOR
DETROIT, MI 48226
hours: wed-SAT, 12-6pm.

Reception: FRIDAY, OCTOBER 5, 5:30-8:30 PM
OCTOBER 10, 12-6 PM

AVERY BOONE
JAMES H. DOZIER
MARIA-THERESA FERNANDES
RUTH LAMPKINS
RICHARD LEWIS
STEVEN MEALY
AARON BEN PORI PITTS
REGINALD GAMMON
ESDRAS M. SANTIAGO

DETROIT FOCUS GALLERY
743 Beaubien, 3rd Floor
DETROIT, MI 48226
(313) 962-9025
hours: WED-SAT 12-6 PM

Vickie Anndt Peter Lenzo

DETROIT FOCUS GALLERY
743 Beaubien, 3rd Floor
DETROIT, MICHIGAN 48226
Hours: Noon to 6 PM - Sat. (313) 962-9025

From Artists Studios/Current Work
Curators: Joe Zajac, Shirley Paris h

July 13th - August 3rd, 1990
Opening Reception: Friday, 5:30-8:30 PM
(Arts Foundation of Michigan Awards Presentation, 7:30)

REVIEW COMMITTEE SELECTIONS
BILBARA DORCHEN

DAVID GREENWOOD
ELLEN MOUCOULLIS
TOM TERRILL
SEPTEMBER 7 - OCTOBER 6, 1989

DETROIT FOCUS GALLERY
743 BEAUBIEN, 3RD FLOOR, DETROIT, MI 48226
TELEPHONE: (313) 962-9025
HOURS: WEDNESDAY - SATURDAY, NOON TO 6 PM

Le n° 21 (**Fig. 38**) du magazine présente le travail sur trois thématiques de recherches des étudiants de l'Institut des Arts de Californie. Lors de la conception de ce numéro, il est question de montrer aux lecteurs ce qu'il se passe en matière de design graphique dans cette école. Jeffery Keedy et la faculté, qui sont en charge de ce numéro, ont décidé que le meilleur moyen de montrer ce qu'il se passe là-bas, est de laisser parler le travail des étudiants. Les projets sont légèrement modifiés pour s'adapter au format du magazine et présente donc le travail d'un semestre autour des questions de lisibilité du texte.

Deux des trois projets sont étudiés ici. Le premier est autour de l'auteur Italo Calvino et le second sur les notions de micro / macro et de contexte dans lequel ils se situent. Les étudiants ont utilisés divers moyens qui rendent le texte visuel, notamment en jouant sur les graisses et les tailles de corps de la typographie, ce qui donne un effet de dégradé dans les gris typographiques. Par ailleurs, il est également possible de voir des jeux sur les débuts et fins de lignes, permettant aux colonnes de texte de perdre ce côté rectiligne connu habituellement et de donner une forme originale au texte. D'autres éléments sont utilisés comme des cadres noirs, des jeux sur les blocs de texte avec des colonnes bien définies par des gouttières qui sont très présentes ou au contraire inexistantes (mais qui se définissent par des choix typographiques tels qu'une utilisation de caractères différents ou des tailles de corps contrastés). Des jeux autour de la déformation du texte sont également présents, ces jeux vont à l'encontre d'un texte rectiligne et donnent ainsi du mouvement à ces lignes qui ne sont plus statiques. Il y a également aussi dans ces expérimentations un travail sur l'interlignage plus ou moins grand, permettant une hiérarchisation et une différenciation au sein des divers éléments textuels.

L'ensemble de ces expérimentations présente une recherche autour de la déconstruction du texte et l'intention de donner une dimension visuelle au texte au travers de divers éléments comme cités précédemment. Contrairement au modernisme, où tout se doit d'être très neutre, très carré, ici il y a une recherche pour rendre le travail plus personnel et plus adapté à son contenu. Ces expérimentations démontrent qu'il n'y a pas que le choix d'un caractère typographique au sein de cette dimension de la composition mais, qu'il faut choisir un ensemble d'éléments, de paramètres (ce qui n'était pas forcément possible avant l'arrivée du Macintosh) pour montrer le texte.

Fig. 38, doubles pages suivantes

Emigre Graphics, « New Faces », *Emigre*, n° 21, 1992.

breaking the ground with his mattock and, unaware, he brings to light and reburies a fragment of a Neolithic mattock similar to his own, in a garden that surrounds an astronomical observatory with its telescopes aimed at the sky and on whose threshold the keeper's daughter sits reading the horoscopes in a weekly whose cover displays the face of the star of Cleopatra: I see all this and I feel no amazement because making the shell implied also making the honey in the wax comb and the coal and the telescopes and the reign of Cleopatra and the films about Cleopatra and the pyramids and the design of the zodiac of the Chaldean astrologers and the wars and empires Herodotus speaks of and the words written by Herodotus and the works written in all languages including those of Spinoza in Dutch and the fourteen-line summary of Spinoza's life and works in the installment of the encyclopedia in the truck passed by the ice-cream wagon, and so I feel as if, in making the shell, I had also made the rest.

I look around, and whom am I looking for? She is still the one I seek; I've been in love for five hundred million years, and if I see a Dutch girl on the sand with a beachboy wearing a gold chain around his neck and showing her the swarm of bees to frighten her, there she is: I recognize her from her inimitable way of raising one shoulder until it almost touches her cheek, I'm almost sure, or rather I'd say absolutely sure if it weren't for a certain resemblance that I find also in the daughter of the keeper of the observatory, and in the photograph of the actress made up as Cleopatra, or perhaps in Cleopatra as she really was in person, for what part of the true Cleopatra they say every representation of Cleopatra contains, or in the queen bee flying at the head of the swarm with that forward impetuosity, or in the paper woman cut out and pasted on the plastic windshield of the little ice-cream wagon, wearing a bathing suit like the Dutch girl on the beach now listening over a little transistor radio to the voice of a woman singing, the same voice that the encyclopedia truck driver hears over his radio, and the same one I'm now sure I've heard for five million years, it is surely she I hear singing and whose image I look for all around, seeing only gulls volplaning on the surface of the sea where a school of anchovies glistens and for a moment I am certain I recognize her in a female gull and a moment later I suspect that instead she's an anchovy, though she might just as well be any queen or slave-girl named by Herodotus or only hinted at in the pages of the volume left to mark the seat of the reader who has stepped into the corridor of the train to strike up a conversation with the party of Dutch tourists; I might say I am in love with each of those girls and at the same time I am sure of being in love always with her alone.

And the more I torment myself with love for each of them, the less I can bring myself to say to them: "Here I am, afraid of being mistaken and even more afraid that she is mistaken, taking me for somebody else, for somebody who, for all she knows of me, might easily take my place, for example the beachboy with the gold chain, or the director of the observatory, or a gull, or a male anchovy, or the reader of Herodotus, or Herodotus himself, or the vendor of ice cream, who has come down to the beach along a dusty road among the prickly pears and is now surrounded by the Dutch girls in their bathing suits, or Spinoza, or the truck driver who is transporting the life and works of Spinoza summarized and repeated two thousand times, or one of the drones dying at the bottom of the hive after having fulfilled his role in the continuation of the species.)

the continuation of the species.)

III

Which doesn't that the shell and foremost, a shell, particular form, which be any different because it was the very same as you want-but only potential had given it, the only I could or would give it. Since the shell had a form, the form of it, all the requisites I mentioned before: an cephalon with its optic ganglia, an optic nerve to carry the vibrations from outside to in this optic nerve, at the un- extremely, ends in purposely to see what outside, namely the eye, ridiculous the think that, having an en cephalon, one would

simply drop a nerve

like a fishing line cast into the darkness; until the eyes crop up, one can't know whether there is something to be seen outside or not. For myself, I had none of this equipment. so I was the least authorized to speak of it: however, I had conceived an idea of my own, namely that the important thing was to form some visual images, and the eyes would come later in consequence. So I concentrated on making the part of me that was outside (and even the interior part of me that conditioned the exterior) give rise to an image, or rather to what would later be called a lovely image (when compared to other images considered less lovely, or rather ugly, or simply revoltingly hideous). When a body succeeds in emitting or in reflecting luminous vibrations in a distinct and recognizable order—I thought—what does it do with these vibrations? Put them in its pocket? No, it leaves them on the first passer-by. And how will the letter behave in the face of vibrations can't utilize and which, taken in this way, might be annoying? Hide his head in a hole? No, he'll thrust it out in that direction till the point most exposed to the optic vibrations becomes sensitized and develops the mechanism for exploiting them in the form of images. In short, I conceived of eye-encephalon (think as a kind of tunnel dug from the outside by the force of what was ready to become image, rather than from within

by the intention of picking up any old image.

And I wasn't mistaken: even today I'm sure that the project-in its over-all aspect—was right. But my error lay in thinking that sight would also come to us, that is to me and to her. I elaborated a harmonious, colored image of myself to enter her visual receptivity, to occupy its center; sight, our sight, which to settle there, so that she could utilize me constantly, in were obscurely waiting for, was dreaming and in memory, with thought as well as sight that the others had of us. In one way or another, the with sight. And I felt at the same time she was great revolution had taken place: all of a sudden, around radiating an image of herself so perfect that it would impose itself on my foggy, backward senses, developing in me an interior visual field where it would blaze forth swollen, colorless eye of polyps and cuttlefish, definitely. So our efforts led us to become those perfect the dazed and gelatinous eyes of bream and mullet, the objects of a sense whose nature nobody quite knew yet, and protruding and peduncled eyes of crayfish which later became perfect precisely through and lobsters, the bulging and faceted the perfection of its object, which was, in fact, us. I'm eyes of flies and ants. A seal now comes forward, black and talking about sight, the eyes; shiny, winking little eyes like pinheads. A small only I had failed to foresee one thing: the eyes towards ball-like eyes at the end of long antennae. The inextinguishable finally opened to see us didn't pressive eyes of the gull belong to us but to others. examine the surface of the water. Beyond a glass mask the Shapeless, colorless beings, sacks of guts stuck together exposing eyes of an underwater lessly, peopled the world all around us, fishermen explore the depths. Through the lens of a spyglass a without giving the slightest thought to what they should do of themselves, to how to express themselves and sea captain's eyes and the eyes of a woman bathing converge identify themselves in a stable, complete form, such as to an eye shell, then look at each other. rich the visual possibilities of whoever saw them. They came and went, sank a while, then emerged, to get me. Framed by far-sighted lenses I feel on me the that space between air and water and rock, wandering about absent; and we in the meantime, far-sighted eyes of a zoologist, trying to frame she and me in the eye of a Rolleiflex. I and all those intent on squeezing out a form of ourselves, were there slaving away at our dark task. Thanks to us, that badly defined space passes before me, so tiny that in each little white fish it seems broader a visual field; and who reaped the benefit? These I'm sure there is room only for the eye's black dot, and it is a kind of ability of eyesight (ugly as they were, they eye-dust that crosses the sea. wouldn't have gained a thing by seeing one another), all these eyes were mine. I had made them possible; these creatures who had always turned a deaf ear to the vocation of form. While we were the image. With eyes had come all the rest, so bent over, doing the hardest part of the job, that anything that the others, having eyes, had become, creating something to be seen, they were quietly their every form and function, and the quantity of things that, taking on the easiest thanks to eyes, they had managed to do, in their every form and function, came from what I had done. part: adapting their lazy, embryonic or course, they were not just casually implicit in my being receptive organs to what there was to receive; others, in my having relations with images. And they needn't try telling me now that of their male and female, et cetera, in my setting out job was toilsome too: to make a shell, et cetera. In other words, I had foreseen absolutely everything, from that gluey mess that filled their heads and at the bottom of each of those eyes I lived, or rather another me lived, one of the images of me. a photosensitive mechanism doesn't other me lived, one of the images of me. take all that much trouble to put and it encountered the image of her, the most faithful image together. But when of her. In that beyond which opens, past the semiliquid sphere of the irises, in the darkness of it comes to perfecting it, the pupils, the mirrored hall that's another story! How can you, if of the retinas, in our you don't have visible objects to see, true element which extends gaudy ones even, the kind that impose without shores. themselves on the eyesight? without boundaries.

surprising that most design effort is expended in upholding and disseminating the values of the marketplace. | Centers of design education have the academic right and social responsibility to articulate a clear discipline of design and to objectively study relationships between design and other cultural forces, but as Bruce Archer complained in 1984, academics within art and design "have neither consolidated the knowledge base of their disciplines, nor fed their ideas and values into the general education system to anything like the extent that their opposite numbers in letters and science have done." (Archer, 1984) | Within an equally few notable exceptions—the Bauhaus-influenced schools of post-revolution Moscow, Hochschule für Gestaltung in Ulm where the first attempts to study design as a form of social communication were held in Tomas Maldonado's foundation course between 1957 and 1960, the "Design for Need" movement formulated at the Royal College of Art in 1975 and developed in the design department here at Curtin under Associate Professor Tony Russell—design schools have failed to realize the potential of design as a means of commenting on cultural values and as a catalyst for producing social change. | Ettore Sottsass was aware of this potential when he said in 1970: "I just started to think that if there was any point in designing objects, it was to be found in helping people to live somehow, in helping people to somehow recognize and free themselves." (Sparks, 1982) | Until the basis for an academic discipline of design is laid, design schools are in danger of relinquishing their academic freedom by embracing the ideology of competitive profit-seeking without rigorous, open debate. They do society a disservice, not by tacitly succumbing to the demands of competitive industry, but by actively helping to define the boundaries of such a socially-repressive industry. Boundaries such as those set up by the mass media — which constrain public awareness and opinion while appearing to create boundless social freedom of choice, rather like a mirrored wall — effectively restrain freedom of movement while creating the illusion of enlarging the available space. | Such a proposed discipline would have as its core theories of visual perception and representation, theories of human communication and a history of material culture. A full spectrum of vocational options would need to be systematically explored through design practice, including the currently dominant relationship where the designer is subservient to the demands of competitive industry, since, as Terry Eagleton once wrote: "It is also possible to point out that students that advertisements and the popular press only exist in their present form because of the profit motive. 'Mass' culture is not the inevitable product of 'industrial' society, but the offspring of a particular form of industrialization which organizes production for profit rather than for use which concerns itself with what is useful rather than with what is valuable. There is no reason to assume that such a social order is unchangeable." (Terry Eagleton, 1983)

> As the educational foundation and professional definition for the majority of graphic design done today, the [M.Y.T.H.] obscures, as Riley points out, a substantive view of design's participation in patterns of social, economic and political organization. It posits a relationship between form and function with implied boundaries that are restrictive. It ignores the entire world of what Gert Selles calls "anonymous everyday objects" (which are banished to the ghetto of kitsch), and treats personal, socially-active, academic and arts-related work as the charming little sister of commercial design. This body of work challenges the presumed design/industry relationship, and as such is marginalized and trivialized by labels such as "experimental", "arty", "idiosyncratic" or "individualistic". Exiled beyond the perimeters, it is not seen as relevant to (and apparently threatens the authority of) the (commercial mainstream) status quo. > Once upon a time, alternative work was produced by ideologues of Modernism, bent on improving the world for the 'masses'. While it challenged contemporary practice, it replaced that practice with new forms supported by ideals that were easily usurped by consumerism. In recent years the alternative focus has shifted toward critical theory and admittedly esoteric work produced for an initiated audience. It resides by choice outside conventional parameters, calling the mainstream into question. It offers little that can be sold to (or sold by) a corporate executive. > In the main, visual form is the graphic designer's content and is subject to a value system whose concerns are predominantly aesthetic. These judgements of taste are essentially cultural agreements between the participants of graphic design as a profession, high-brow, conventional, safe. Such values are built upon historical traditions, at times opposed to one another, but all Western in their basis, and high culture in their bias. The dialogue is an insular one. Yet at the same time, the style-hungry mainstream feeds on the work done outside these bounds. It appropriates formal style out of context, and minus content, in a manner similar to what Dick Hebdige observes in the relationship between subcultures, their overt, alternative style of consumption and its subsequent absorption by high fashion.

Exiled beyond the perimeters, it is not seen as relevant to (and apparently threatens the authority of) the (commercial mainstream) status quo.

It resides by choice outside conventional parameters, calling the mainstream into question. It offers little that can be sold to (or sold by) a corporate executive.

To remain vital, to create alternative professional definitions, to sow new ground, graphic design must gain a new perspective from outside both its' canons and history. To the extent that we can remove ourselves from the dominant paradigm of which we are so much a part, we must step out-of-bounds to take a critical inventory and question the underlying structure.

> The graphic designer who looks beyond the accepted givens is faced with sifting through myriad assumptions, interpretations and histories of design, determining what to discard, what to keep.

If we throw aside traditional precepts of "good design" on the basis of their complicity in exploitation and indoctrination (as per Mr. Riley), what will become the qualifiers for evaluating design? If we accept that concepts of value are arbitrary, and like signs, gain meaning only in a cultural context, and that that context is revealed as faulty and incomplete (the half-truth of the MYTH), what framework restructures our notions of good, bad, and ugly? If, in creating a new self-definition, we reject the mainstream as vacuous rehash (personal assessment), what is left worth keeping?

> Appropriateness? In the commercial environment it doubles as another word for complicity, a co-conspirator in placing limits on the graphic designer within the problem-solving 'mass' communication context. If we are to stretch the bounds of values and understanding, we need to reassess not only how we use the term appropriate but the assumptions behind all current design terminology. > Significant and values are slippery stuff. Professional borders shift, expand

Neither is there any reason to assume that academic departments of design must manage their profiles so as to conform exclusively to an industrial base which is at present fully committed to the exploitation of the majority of people for the benefit of a minority.

irator in signer

of perception,

ion

nd and transform.

A strategy for growth and perspective needs to take place on the level of super-structure, beyond ephemeral definitions. > To avoid the limited scope of permanent residence on only one side of the fence, to eliminate or expand its perimeter, designers must consider themselves authors, not facilitators. This shift in perspective implies responsibility, voice, action. With responsibility comes accountability; this in itself demands an educated understanding of the overall context. With voice comes a more personal connection, an opportunity to explore individual opinions. As initiator or as working partner, the graphic designer as author becomes an active participant, with a stake in the communication process.

This shift may be the catalyst for the reconstruction of our roles within (or without) the dominant paradigm. As collaborators, rather than hand-maidens of industry, graphic designers, authors, are free to define their own parameters, and then to cross them.

LE RAPPORT AU TEXTE, DEUX VISIONS CONTRADICTOIRES

UN DÉSIR D'INTERACTION

Emigre change en devenant un magazine entièrement dédié au design graphique à partir du dixième numéro, intégralement consacré aux recherches en la matière se déroulant à la Cranbrook Academy of Art, située à Bloomfield Hills, dans le Michigan. Cette école représente le cœur de la recherche en design graphique d'un point de vue post-moderniste, en se questionnant sur de nouveaux principes à l'encontre de ceux du modernisme qui seront abordés dans la partie suivante.

« The emerging ideas emphasized the construction of meaning between the audience and the graphic design piece, a visual transaction that parallels verbal communication. Building on the linguistic theories of semiotics but rejecting the faith in the scientifically predictable transmission of meaning, these ideas began to have an impact on the students' graphic design work. New experiments explore the relationships of text and image and the processes of reading and seeing, with texts and images meant to be read in detail, their meanings decoded. Students began to deconstruct the dynamics of visual language and understand it as a filter that inescapably manipulates the audience's response. »³³

Ces expérimentations commencent déjà dès 1978, sous la direction de Katherine et Michael McCoy, notamment pour le numéro « French Currents of the Letter » (**Fig. 39**) de la revue *Visible Language*, consacré à la théorie littéraire post-structuraliste. Le texte se retrouve déconstruit de manière progressive en s'éloignant des standards de la composition. Il est notamment possible de voir dans ces divers exemples que le texte déborde des marges, que les interlignages sont agrandis de telle manière à laisser des notes s'y incruster, l'espace entre les mots est lui aussi augmenté. Ces différentes manipulations permettent de questionner les nouvelles possibilités de lecture et ainsi mettre l'accent sur la partie graphique. Par ailleurs ces interventions donnent une nouvelle possibilité d'interaction avec le lecteur en le faisant directement participer à la construction du message³⁴. Le lecteur ne lit plus seulement le texte, il se l'approprie, l'observe. Ce dernier n'a plus seulement une valeur fonctionnelle de transmission d'un savoir, mais se retrouve enrichi par le graphisme en apportant autre chose que cet unique savoir.

33. « Les idées émergentes soulignent la construction d'une intelligence entre le public et l'élément graphique, une transaction visuelle semblable à une communication verbale. Ces idées, qui partent de la sémiotique, mais rejettent la foi en la transmission scientifiquement prévisible du sens, ont un impact sur le travail graphique des étudiants.

Les nouvelles expériences explorent le rapport texte et image et les processus de lecture et de vision, avec des textes et des images conçus pour être lus en détail, si l'on veut en saisir la signification. Les étudiants commencent à déconstruire la dynamique du langage visuel et à le comprendre comme un filtre qui manipule la réponse du public. »

Katherine McCoy et Michael McCoy, « The New Discourse » in Hugh Aldersey-Williams et al., *Cranbrook Design : The New Discourse*, Rizzoli, New York, 1990, p. 15-16.

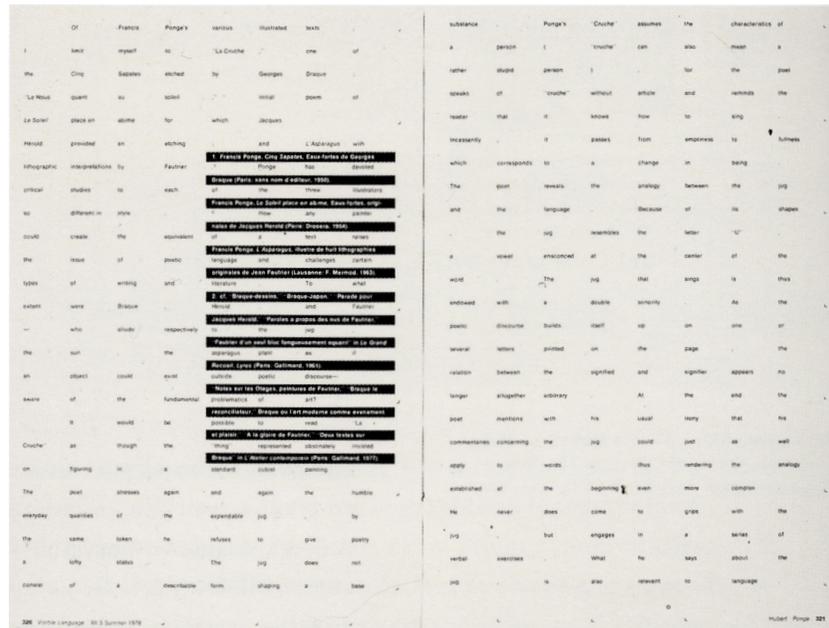
34. Rick Poynor, *Typography Now : the next wave*, Booth-clibborn editions, London, [1991] 2000, p. 9.

Fig. 39, ci-dessous

Étudiants à la Cranbrook Academy, « French Currents of the Letter », in Merald Wrolstad (dir.), *Visible Language*, 1978, p. 320-321.

Fig. 40, double page suivante

Jeffery Keedy, *Los Angeles Contemporary Exhibitions*, entre 1988 et 1990, programme pour le LACE.



Jeffery Keedy et Ed Fella pensent qu'il est urgent de défier la pensée rigide, les schémas visuels dépassés et les applications sociales stériles du modernisme³⁵. Fella s'intéresse de ce fait à l'espace qui fédère la typographie. L'espace devient un système élastique qui s'étire ou se ressert, que ce soit au niveau de l'interlettrage, de l'interlignage ou de la hiérarchie des informations. Cette influence se manifeste chez Jeffery Keedy, dans la série de programmes (Fig. 40) publiés entre 1988 et 1990 pour le Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) où il explore des idées de pastiche, de gloutonnerie culturelle et d'anti-esthétisme, avec un mépris total des conventions graphiques du modernisme. Ces programmes mélangent des caractères typographiques entièrement différents allant du script à des lettres géométriques, des sens de lecture à l'en-droit, à l'envers, des espacements divers dans la hiérarchie des informations ou encore des placements irréguliers d'extraits de textes, comme notamment les lettres « L », « A », « C » et « E » ou les mots « december ». Les mots sont tendus, étendus, déformés dans l'espace.

35. *Id.*, *Transgression : Graphisme et post-modernisme*, Pyramyd, Paris, [2003] 2003, p. 55.

DEUX POSITIONS ANTAGONISTES

Alors que ce nouveau mouvement se développe de plus en plus, que ce soit aux États-Unis d'Amérique, aux Pays-Bas, en Allemagne ou en Grande-Bretagne, le mouvement moderniste datant du début des années 1920 se poursuit. Le style international, suite logique de ce mouvement, bat son plein dans les années 1950, cependant ce dernier est encore très ancré de nos jours.

Il reprend les fondements de la *Nouvelle Typographie* instaurés par Jan Tschichold, dans son livre *Die Neue Typographie* à l'usage des imprimeurs et typographes de l'époque, ainsi que ceux du Bauhaus et de De Stijl. Cette recherche autour de la clarté, de la transparence, de la sobriété, de la lisibilité, de la simplification, de l'emploi de linéales comme de grilles modulaires va à l'encontre de ce nouveau mouvement proposant quelque chose de déstructuré, de plus expressif et personnel et de plus adapté au monde contemporain. Effectivement le style international ne cherche pas à s'adapter au monde mais à créer un monde meilleur, ce qui se voit notamment au travers de ces règles proposant un style graphique particulièrement structuré. La grille est réaffirmée de telle manière à proposer une meilleure hiérarchisation des informations et ainsi mieux structurer la mise en page avec une utilisation des blancs bien précise. De ce fait, les expérimentations post-modernistes sont vivement critiquées par ceux qui défendent un design graphique et un design typographique fonctionnels.

Otl Aicher (**Fig. 41**) est un designer influencé par le modernisme en Allemagne. Dans ses écrits des années 1980 jusqu'à sa mort en 1991, il développe son point de vue sur une approche claire du design.

«Typography results in material products. These things should be communications, not works of art or personal designer-expressions. They circulate in our common world, and must be so judged. Design is thus a completely social act: part of the social texture.»³⁶

Fig. 41Otl Aicher, *Lufthansa*, 1967, Manuel.

36. «La typographie aboutit à des produits matériels. Ces choses devraient être des formes de communication, pas des œuvres d'art ou des expressions personnelles du designer. Elles circulent dans notre monde commun et doivent être jugées ainsi. Le design est donc un acte complètement social : une partie de la texture sociale.»

Robin Kinross, *Unjustified texts*, Hyphen, Londres, 2002, p. 354.



Aicher et d'autres designers sont de fervents défenseurs de la neutralité et de la clarté qui pour eux sont les fondements d'une bonne communication. De ce fait, ils rejettent en tout point l'apport de personnalisation dans la composition textuelle. Le design doit représenter de manière objective son contenu, il se doit de disparaître, ne pas être perçu pour mieux servir le propos :

« This means that Post-Modernism with its borrowings from art and fashion is a regression into randomness and waste. Its formalism follows the cult of the superfluous and it is not for nothing that it reaches its peak in the "useful object that can no longer be used". A need to assert validity has suppressed use: styling instead of design. »³⁷

37. « Cela signifie que le post-modernisme avec ses emprunts à l'art et à la mode est une régression dans l'aléatoire et le gaspillage. Son formalisme suit le culte du superflu et ce n'est pas pour rien qu'il atteint son apogée dans « l'objet utile qui ne peut plus être utilisé ». Le besoin d'affirmer la validité a supprimé l'usage : le style au lieu de la conception. »

Otl Aicher, *The World as design*, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, Berlin, [1991] 1994, p. 14.

38. Ellen Shapiro, « Massimo Vignelli: Creator of Timeless Design and Fearless Critic of "Junk" », *Print*, 2014, <https://www.printmag.com/post/massimo-vignelli-fearless-critic-of-junk> (dernière consultation le 12/12/20).

De vifs débats ont opposés le modernisme et le postmodernisme dans les années 1990, notamment Massimo Vignelli (**Fig. 42**) et le duo Rudy VanderLans et Zuzana Licko. Vignelli a vivement critiqué le magazine *Emigre* et les caractères réalisés par Licko, les qualifiant ainsi de « déchets » et « d'aberration de la culture »³⁸.

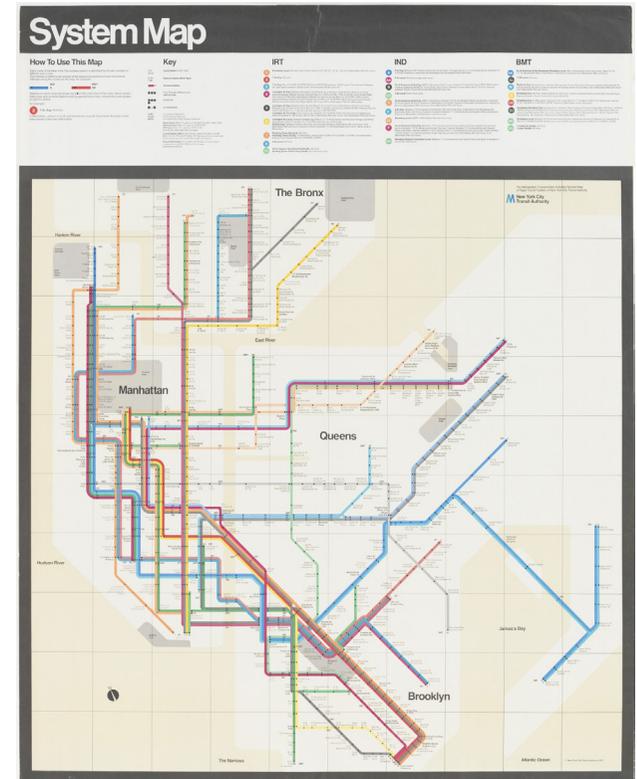


Fig. 42

Massimo Vignello, *New York Subway Map*, 1970-1972.

Ellen M. Shapiro revient sur cette confrontation qui bat son plein, en 1996 en interviewant Vignelli pour approfondir le raisonnement. Il est d'ailleurs intéressant avant d'entamer le contenu de cette conversation de s'attarder sur le titre de la conversation publiée dans le numéro de juillet 1996 de *Print*, « NO MORE WAR! Massimo Vignelli vs. The Renegades ». L'utilisation du mot « war » en majuscule exprime bien la virulence de ce débat, cela se confirme d'ailleurs dans le choix des mots apportés par Vignelli pour exprimer son opinion sur le sujet. Par ailleurs, le titre stipule « Massimo Vignelli vs. The Renegades », au travers du terme « Renegades », sont concernés VanderLans et Licko, mais également nombre des designers expérimentant l'ère de la nouvelle esthétique. En revanche, on parle bien de Vignelli et non des modernistes de manière générale, ce qui démontre bien que ce dernier est au cœur du débat. La première question / réponse annonce d'ailleurs le ton pour cette conversation :

« Shapiro: Ever since you called Emigre "garbage" and "an aberration of culture," you've gotten a reputation as someone who makes judgments about 'good' and 'bad' design based on style. Why can't all of us appreciate many styles of design, just like we can enjoy listening to both Mozart and Coltrane?

Vignelli: Yes, but those are both good music. Then there is junk music, like radio jingles. And there is junk design. It is not a matter of style or taste. It is a matter of quality and non-quality. »³⁹

Les arguments apportés par Vignelli, semblent très peu ouverts, sa réaction est comparable à celle d'une personne âgée refusant les idéaux d'une nouvelle génération. Vignelli ne s'intéresse pas au fond du travail chez les post-modernistes et se contente uniquement de la forme. Ce qui est regrettable dans cette critique est que la qualité ne se limite pas au résultat final mais également au processus de création. Celui-ci est pourtant présent en grande partie au sein du magazine au travers de l'usage de l'outil informatique et des possibilités de ce dernier.

Les questions à se poser sont désormais de savoir ce qu'il en est aujourd'hui. Comment est interprété et composé le texte ? Comment ces expérimentations ont-elles influencé la conception ? Quelles sont les expérimentations aujourd'hui ? Quel est le recul de Rudy VanderLans et de Zuzana Licko sur leur travail ? Après le milieu des années 90, le magazine prend un autre tournant, visuellement parlant, en proposant une composition plus sobre et moins déstructurée en lien avec le manque de nouveauté dans la création graphique depuis dix ans.

39. « Shapiro : Depuis que vous appelez Emigre « poubelle » et « aberration de la culture », vous avez la réputation d'être quelqu'un qui porte des jugements sur le « bon » et le « mauvais » design en fonction du style. Pourquoi ne pouvons-nous pas tous apprécier de nombreux styles de design, tout comme nous pouvons écouter Mozart et Coltrane ?

Vignelli : Oui, mais ce sont tous les deux de la bonne musique. Ensuite, il y a la musique indésirable, comme les jingles radio. Et il y a le design indésirable. Ce n'est pas une question de style ou de goût. C'est une question de qualité et de non-qualité. »

Ibid.

ET MAINTENANT ?

ENTRE INTERACTION ET SIMPLICITÉ

UN RETOUR À LA SIMPLICITÉ

Les années 1980 / 1990 marquent un tournant concernant l'expérience de lecture allant à l'encontre du mouvement moderniste. Les recherches qui ont pu être abordées dans la partie précédente montrent un investissement personnel de la part du designer et une volonté d'interaction avec les lecteurs. Ces derniers participent au contenu textuel et à sa compréhension. Le designer manipule le texte pour en offrir plusieurs interprétations possibles propres à chacun, influencées par la culture, l'époque, le lieu, et le vécu. Dans ces expérimentations, le lecteur n'est plus considéré comme passif mais actif. Ces termes me gênent puisque les lecteurs dans leurs lectures sont actifs quoi qu'il arrive, cependant au travers de ces expériences, ils participent en ayant une interprétation personnelle du texte. Les constats des expérimentations au sein du post-modernisme dénoncent un aspect visuel surchargé, une interprétation qui peut être trop éloignée des intentions réelles du contenu, mais également un problème de non lecture du fait d'une composition et de choix typographiques trop difficiles à lire.

Cependant, cette recherche pose plusieurs interrogations, notamment du côté de la lisibilité regroupant trois notions qui sont la bonne visibilité des lettres, la bonne compréhension du texte et l'ouverture au contenu textuel. La première se rattache au choix du caractère typographique qui compose le texte, la seconde comprend la hiérarchisation des différents éléments textuels pour une compréhension totale du contenu, et la troisième se réfère à la composition générale du texte qui donne envie de le lire et pas uniquement de le regarder. Robin Kinross fait un état des lieux de ce vers quoi devrait se diriger la composition textuelle, et la place du designer graphique au sein de celle-ci. Il souligne par ailleurs un point important :

« Then you will want to make the stuff clear and lucid, and everyone else caught up in the process will certainly want that too. By contrast, obscure and visually overladen effects are good for thin and uninteresting content. »⁴⁰

Kinross ne dit pas qu'il faut revenir à un aspect visuel plus neutre proche des idées modernistes mais qu'il faut travailler dans toute égalité et ainsi prendre en considération le spectateur.

40. « Alors, vous allez vouloir faire un travail clair, lucide, et n'importe qui d'autre inclus dans le processus voudra certainement cela aussi. Par contraste, les effets obscurs et visuellement surchargés sont bons pour un contenu fin et sans intérêt. »

Robin Kinross, *More Lights!*
For a typography that
knows what it's doing,
1993.

D'autres designers proposent un retour à la simplicité comme John Maeda dans son ouvrage *The Laws of simplicity*⁴¹, où sont énumérées dix lois à suivre telles que réduire, organiser, ménager son temps, apprendre, travailler sur les différences, etc. dans le but de simplifier sans pour autant dépersonnaliser le travail.

Je me permets par ailleurs un parallèle avec les designers graphiques, comme Katherine McCoy ou Rudy VanderLans, qui voulaient justement mettre tout le monde sur un pied d'égalité grâce à la participation du lecteur. Cependant, les productions réalisées durant cette période montrent que le designer reste en haut et le spectateur en bas de la hiérarchie. En effet, rendre le lecteur actif est une bonne chose, mais les choix graphiques ont tendance à rejeter le lecteur plutôt que de l'inclure pour cause d'un contenu trop inaccessible graphiquement parlant. Kinross invite les designers graphiques à travailler dans le partage, en s'intéressant davantage au public concerné. Il n'interdit pas l'aspect personnel dans la création comme les modernistes, cependant il invite le designer à être plus proche de son public, à respecter ses intérêts et ses attentes, à l'inclure dès le processus de création, et pas seulement une fois l'objet terminé.

La remarque de Kinross amène à pousser la réflexion concernant le design et notamment le design textuel. Le designer se doit de réfléchir en s'ouvrant aux désirs et volontés des autres pour obtenir la meilleure réponse possible. De cette manière, il abolit toute hiérarchie en mettant tout le monde sur le même pied d'égalité. Ainsi, chaque réponse se doit d'être personnalisée pour être adaptée en conséquences. Les expérimentations d'Emigre ont ouvert la possibilité de la personnalisation en rejetant la neutralité, la clarté, la sobriété et l'élégance. Cependant, même si les productions montrent souvent une esthétique très intéressante, elles rendent difficile l'accessibilité au texte. Cela pose notamment la question, de la priorité de la visibilité par rapport à lisibilité. Elles ne peuvent être finalement dissociées l'une de l'autre, il faut donc trouver le juste milieu qui permet de ne pas être trop visible pour rendre le contenu accessible, mais suffisamment pour se différencier.

41. John Maeda, *The Laws of simplicity*, MIT Press, Cambridge, 2006.

###



Jeffery Needy, Announcement for Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE).

same medium. Therefore, they are conceptually closer together than they once were. As we move on, I think that that idea will evolve and be represented in different ways. For myself, I don't use the situp look very much. I am interested in other things. But I understand the idea and I incorporate it conceptually, not just formally, into what I do. I am very suspicious of notions of purity and appropriateness.

Emigre: Do you think that the Macintosh contributes to a homogenization of design? Jeffery: I think it does to some level, in a way that any other tool has. Typewriters certainly created a homogeneous look to letters and at one time, press type created a certain homogeneous look among headlines. Of course the computer will do this, too, in some respects, but I don't know what an alternative to that would be. It would be the case regardless, for any tool that we all use. But as the tool and its user become more sophisticated, the similarities become less apparent. Emigre: What do you tell a fellow designer who comes to you for

advice about the Macintosh? Jeffery: Most people want advice about purely technical things. They are mainly concerned about what computer to get and such, and are not worried about what this is going to mean to them and their work. Most designers will want to find that out by themselves. They realize that the Macintosh is a great tool that allows them to cross over into other disciplines. That's one of the attractions of the machine. Emigre: Is there still a fear of computers with the designers around you? Jeffery: Yes, there is still a fear or resistance with designers in regard to the computer, although when I speak directly,

one-on-one, with designers, I don't find much of it. But in a broader sense, in terms of the design profession, I find a lot of paranoia about it. Emigre: What does the paranoia stem from? Jeffery: Design is a business. And just as with any other business, there is a fear about how the computer is going to affect people's jobs. People ask, "When I'm a production person, will this machine put me out of work?" Or, "If I am an illustrator, am I going to lose work from this?" That is the underlying fear that a lot of people have. The other fear that designers have is of the computer's autonomous nature, the way that designers, out of ignorance and arrogance, feel that they have to relinquish control or transform themselves or their vision, which I think is actually not the case at all. And I'm finding it again and again with students and younger designers who are getting into this with no preconception or fears. It is unfortunate that a de-

signer like Paul Rand would say he "resents computer graphics—they are an affront to his sensibilities" ("ID" Magazine, Nov./Dec. 88), but understandable from someone who just can't see beyond the most superficial aspects of new work and new possibilities. His retirement is obviously past due. Computers are for the designers of the present, not designers of the "timeless" past. Emigre: I think the industry is waiting for the Macintosh to grow up and become the perfect tool, which can mimic exactly what they have done for years. Jeffery: That's true. And then more people will use it. And after a certain point, they will start doing new things with it, things it alone can do. It was the same with cars. The first cars looked like horseless carriages. They had to have that familiarity, even though cars had absolutely nothing to do with horses. They were an entirely new mode of transportation. I think that many designers are looking for the computer to do things in a traditional way, even though that doesn't make any sense; it's a new mode of communication.

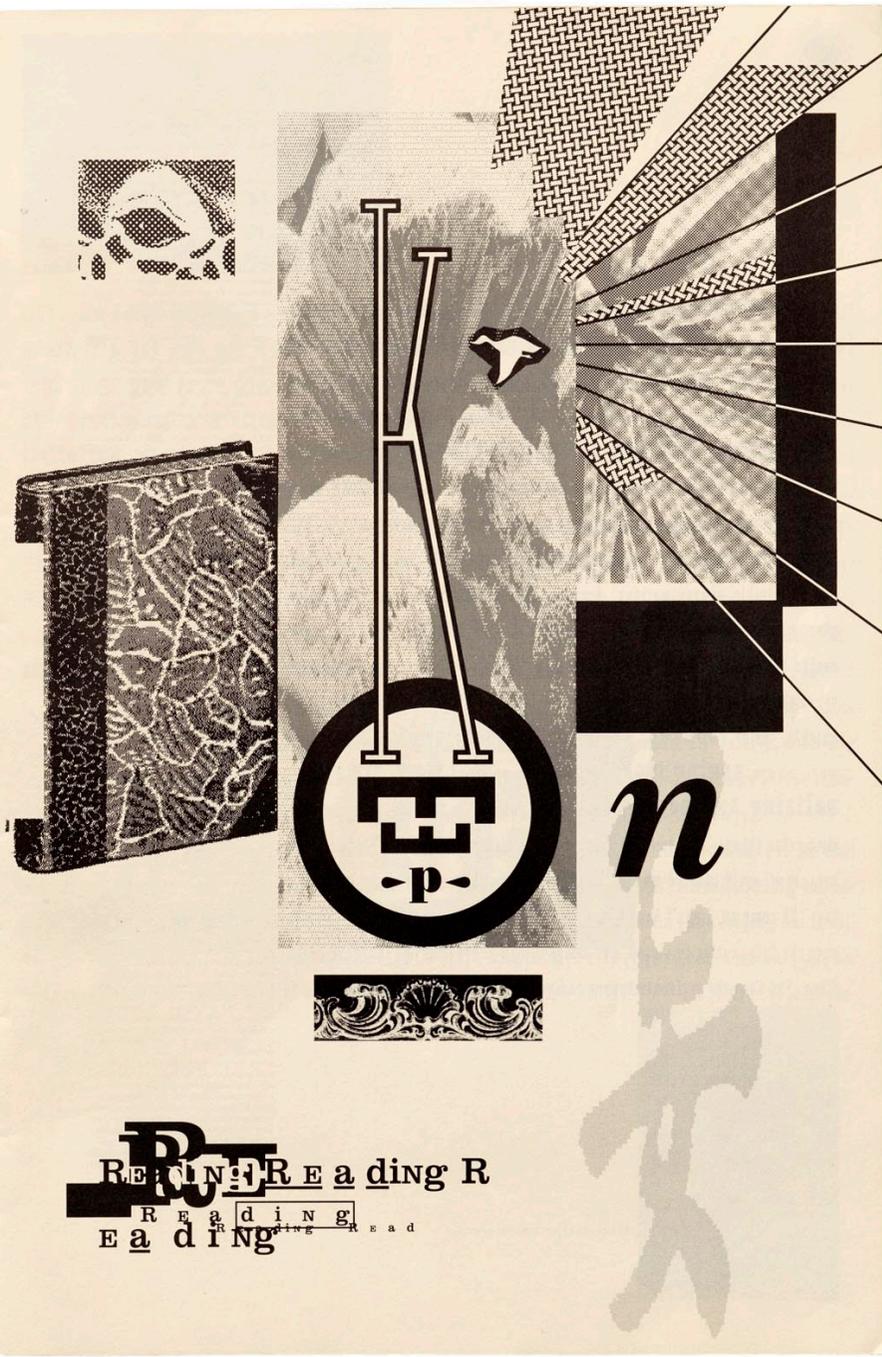
signer like Paul Rand would say he "resents computer graphics—they are an affront to his sensibilities" ("ID" Magazine, Nov./Dec. 88), but understandable from someone who just can't see beyond the most superficial aspects of new work and new possibilities. His retirement is obviously past due. Computers are for the designers of the present, not designers of the "timeless" past. Emigre: I think the industry is waiting for the Macintosh to grow up and become the perfect tool, which can mimic exactly what they have done for years. Jeffery: That's true. And then more people will use it. And after a certain point, they will start doing new things with it, things it alone can do. It was the same with cars. The first cars looked like horseless carriages. They had to have that familiarity, even though cars had absolutely nothing to do with horses. They were an entirely new mode of transportation. I think that many designers are looking for the computer to do things in a traditional way, even though that doesn't make any sense; it's a new mode of communication.

signer like Paul Rand would say he "resents computer graphics—they are an affront to his sensibilities" ("ID" Magazine, Nov./Dec. 88), but understandable from someone who just can't see beyond the most superficial aspects of new work and new possibilities. His retirement is obviously past due. Computers are for the designers of the present, not designers of the "timeless" past. Emigre: I think the industry is waiting for the Macintosh to grow up and become the perfect tool, which can mimic exactly what they have done for years. Jeffery: That's true. And then more people will use it. And after a certain point, they will start doing new things with it, things it alone can do. It was the same with cars. The first cars looked like horseless carriages. They had to have that familiarity, even though cars had absolutely nothing to do with horses. They were an entirely new mode of transportation. I think that many designers are looking for the computer to do things in a traditional way, even though that doesn't make any sense; it's a new mode of communication.

scanned], while at the same time you can beef up some of the more textural features that you might import from other tools. Emigre: Are there still things that you find are impossible to do on a computer, but that you would like to do? April: I have one problem with the graphic paintbox, and it's not the fault of the equipment. The problem is that I can't afford, either for a client or even for myself, to experiment enough in order to get loose on it. A lot of the work on the paintbox is done with an operator. Now, I have one operator who just sets up the machine for me and lets me play on it, but mostly I have to give instructions like, "Oh, please a little more red," "Eh... could you just move that slightly..." So the graphic paintbox lets me do things that are wonderful and that I need, and the Macintosh does some things



Jeffery Needy, Announcement for Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE).



READING READING READING
 READING READING READING
 READING READING READING

Fig. 43, doubles pages précédentes

Emigre Graphics, « Graphic Designers and the Macintosh computer », *Emigre*, n° 11, 1989, p. 6-7 « GO TO C » en bas, page de gauche, et p. 30-31 « B » et « C » en bas, page de gauche et en haut, page de droite.

Comme le suppose Kinross, un texte déstructuré, composé avec des caractères inhabituels, pose des problèmes dans la lecture d'un texte long. Je ne sais pas si vous avez déjà essayé de lire des extraits du magazine *Emigre*. Pour avoir tenté l'expérience dans le but de rédiger ce mémoire et questionner la libération de la forme textuelle, certains textes, notamment dans le n° 11 (**Fig. 43**) sont assez difficiles d'accès dans leur forme générale et complexes à hiérarchiser. Par exemple, lorsque VanderLans mélange les interviews dans la double page et les fait se poursuivre dans les doubles pages suivantes. Lors de cette lecture, le premier point compliqué est le mélange des interviews où se pose la question de comment les lire. Est-ce que le lecteur les lit une par une ou est-ce qu'il les lit en même temps ? Pour ma part j'ai choisi de les lire une par une, cependant ce n'est pas forcément chose facile lorsque l'on se rend compte lors de la lecture de certaines, qu'elles sont coupées de plusieurs pages et qu'il faut se rendre à une certaine lettre (A, B ou C) pour continuer la lecture.

Ma première difficulté a été de recomposer les interviews au fur et à mesure des pages. Au début je me faisais à la forme du bloc texte, notamment la largeur pour retrouver les morceaux des interviews, or, c'est une erreur, il faut uniquement se fier au caractère typographique puisque le bloc texte peut changer. À ce moment, il faut également se fier au sens que les phrases peuvent prendre, si le lecteur n'est pas complètement concentré dans cette lecture, il peut très vite se perdre et se tromper dans la suite de la lecture. Ma seconde difficulté dans cette lecture était de retrouver les lettres « A, B et C » pour la suite des interviews. Certaines lettres sont plus ou moins

faciles à retrouver, cependant elles sont très inhabituelles, et le lecteur peut mettre un temps avant de les retrouver. Je me suis posée la question si je ne m'étais pas trompée en faisant ce choix de lecture au lieu de lire les pages comme elles se présentaient à moi.

La lecture peut très vite être interrompue si le lecteur n'a pas la motivation de se plonger réellement dans le contenu. Sans pour autant imposer de nouvelles règles dans la mise en page, il faut davantage prendre en considération la présence de ce dernier et cela questionne également les différents supports et les types de texte qui s'y prêtent le mieux.

Pour autant, je pense que la forme textuelle continue de se libérer mais d'une manière différente en s'adaptant notamment à ces nouveaux supports et en réfléchissant au mieux comment la faire apparaître et comment l'adapter aux nouveaux modes de lecture depuis l'arrivée des liseuses, tablettes ou téléphones.

REPENSER LES SUPPORTS

Depuis les années 80/90, les supports avec écran se développent de manière considérable, que ce soit l'ordinateur, la liseuse, la tablette ou le smartphone. À tel point que certains se sont demandés si ces nouveaux supports annonçaient la mort du livre. Aujourd'hui il est très simple de constater que les deux, l'imprimé et les écrans, ont une place dans notre société et dans nos choix de lectures. Le développement de ces nouveaux supports ont permis une remise en question du livre. En effet, ils permettent un nouveau type de navigation au sein du texte que ne permet pas le livre, cependant cette navigation reste limitée par les écrans en eux-même. Le confort de lecture n'est pas le même au sein du livre qui est un objet tangible et des écrans qui dématérialisent complètement le contenu. Nous n'allons pas parler des avantages et des inconvénients de chacun, ce n'est pas le but de ce mémoire, ni quel type de contenu est réservé pour quel support. Non, nous allons plutôt aborder les différentes possibilités du livre, qui est maintenant considéré comme un objet plus précieux, et celles des écrans, qui offrent une nouvelle dimension avec l'apparition de la 3D ainsi que l'animation.

Alessandro Ludovico dans son ouvrage *Post-digital print, la mutation de l'édition depuis 1984*⁴² montre que le format de l'imprimé s'ajoute aux supports écrans, en proposant quelque chose qui tient plus de l'ordre du complémentaire ou de l'archive. Cette vision est confirmée par Ellen Lupton dans son article « The Birth of the User »⁴³ qui pense que l'interactivité avec les écrans a renforcé l'usage de l'imprimé en ouvrant la possibilité d'une lecture étendue. Deux types de lecteurs apparaissent, un premier qui a besoin que tout aille vite, que tout soit très fluide, face à l'écran, et un second qui est plus posé, dans un état de contemplation, face à l'imprimé.

En effet, selon les sites internet et le type de contenu textuel, l'information, par exemple pour des articles, se concentre le plus souvent sur les éléments importants et se fait succincte tandis que le papier propose un contenu beaucoup plus complet et détaillé. Par ailleurs le livre change complètement en devenant un objet à collectionner. Le contenu est maintenant disponible via l'écran, et accessible directement, il faut trouver un autre moyen pour le livre d'exister. Il peut s'émanciper notamment au travers de son originalité et de sa forme. Le travail des éditeurs et des designers graphiques est donc de repenser sans cesse le contenu, la forme et l'usage de l'imprimé en retravaillant par exemple le texte, la typographie et la composition dans le but d'intéresser le lecteur.

42. Alessandro Ludovico, *Post-digital print, la mutation de l'édition depuis 1984*, B42, Paris, 2016.

43. Ellen Lupton, « The Birth of the User », AIGA, the professional association for design, 2005, <https://www.aiga.org/the-birth-of-the-user> (dernière consultation le 12/12/20).

Certains designers essaient de faire cohabiter le livre et l'écran, au sein d'un même projet, en proposant des supports hybrides, c'est le cas de John Maeda dans sa série *Reactive Book* datant de 1994 à 1999 et plus précisément *Flying Letter* (Fig. 44). Ils se présentent sous la forme d'un livre et d'un CD-ROM contenant le programme. Le livre matérialise les interactions avec la souris disponibles dans le programme, en expliquant les effets et possibilités sur les diverses pages. Il affirme par ailleurs :

« In my research, I actively seek to bridge the gap between computational and non-computational expression by designing print-based work which illustrates a sensitivity to the past while embracing the future. [...] The Reactive Book series illustrates a union between my endeavors in print and digital media. »⁴⁴

44. « Dans mes recherches, je cherche activement à combler le fossé entre l'expression informatique et non informatique en concevant un travail basé sur l'impression qui illustre une sensibilité au passé tout en embrassant l'avenir. [...] La série *Reactive Book* illustre une union entre mes efforts dans les médias imprimés et numériques. »

John Maeda, « The 5 Reactive Books (1993 to 1999) », *Maeda Studio*, 2000, <https://maedastudio.com/the-five-reactive-books/> (dernière consultation le 12 / 12 / 20).

Le livre *Flying Letter* est une collection de dix expérimentations typographiques qui répondent aux mouvements de la souris en temps réel. Il propose une interaction entre l'utilisateur et le programme pour faire réagir la typographie différemment selon les dix expérimentations. La première expérimentation oblige le lecteur à bouger la souris si il veut pouvoir lire les lettres qui se superposent les unes sur les autres dans le temps. Le mouvement de la souris permet ainsi de lire les lettres en suivant le chemin défini par celle-ci. Moins la souris bouge, moins les lettres sont lisibles. Cependant au travers de ces différentes interactions, force est de constater que le contenu textuel est directement lié à l'interaction et n'est pas forcément très intéressant à lire. Ce qui ramène au raisonnement de Kinross qui propose de simplifier la mise en page pour du texte long.

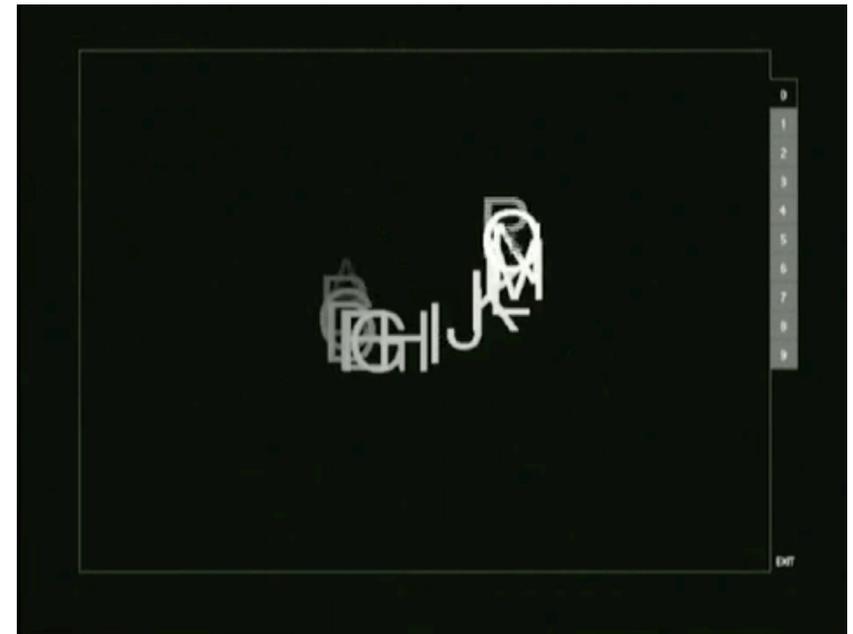




Fig. 44, ci-dessus et page précédente

John Maeda, *Flying Letter*, série *Reactive Book*, 1995.

Expérimentation sur écran et vue du livre.

Aujourd'hui, le numérique offre d'autres options pour lier l'imprimé et l'écran comme la monographie d'Adrien Mondot et Claire Bardainne, *La Neige n'a pas de sens* (Fig. 45) de 2016. Cet exemple montre que le texte se complète lorsque l'écran, grâce à la réalité augmentée, entre en interaction avec la page. Ainsi les lettres s'animent pour finalement mettre en évidence les espaces manquants au sein du texte imprimé.

La réalité augmentée ainsi que la réalité virtuelle exposent de nouvelles possibilités de lecture, cependant cet aspect numérique pose problème. En effet, les auteurs ont créé une application à télécharger permettant la réalité augmentée, et John Maeda utilisait des CD-ROM. À l'heure actuelle, le CD-ROM n'existe plus, dans le sens où tous les outils numériques d'aujourd'hui ne sont pas dans la capacité de lire un CD-ROM. L'application de Mondot et Bardainne ne sera pas téléchargeable éternellement et malheureusement pour les détenteurs du livre, ils n'auront un jour plus accès à une partie de son contenu. Cela questionne la durée de vie éphémère du numérique due à une constante évolution par rapport au livre. La forme textuelle se libère dans un nouvel espace, offrant des nouvelles expériences de lecture et une interaction plus importante avec le texte, cependant il faut penser à son côté éphémère, l'importance du contenu se doit d'être proportionnelle par rapport à sa durée de vie.

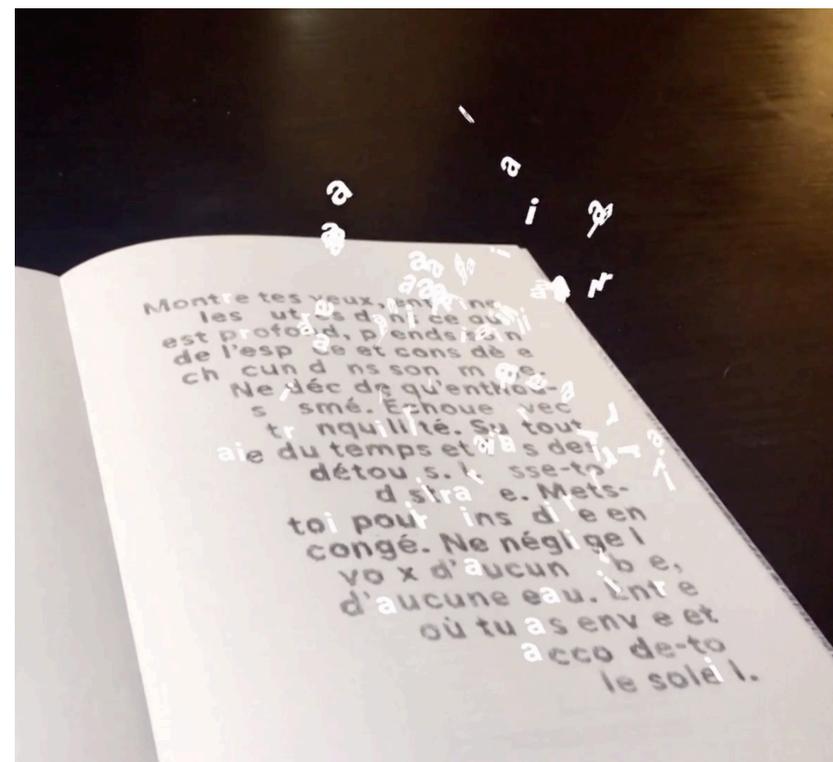


Fig. 45, ci-contre

Adrien Mondot et Claire Bardainne, *La Neige n'a pas de sens*, Éditions Subjectile, 2016.

EXPÉRIMENTATIONS CONTEMPORAINES

LITTÉRATURE IMPRIMÉE ET FORME TEXTUELLE

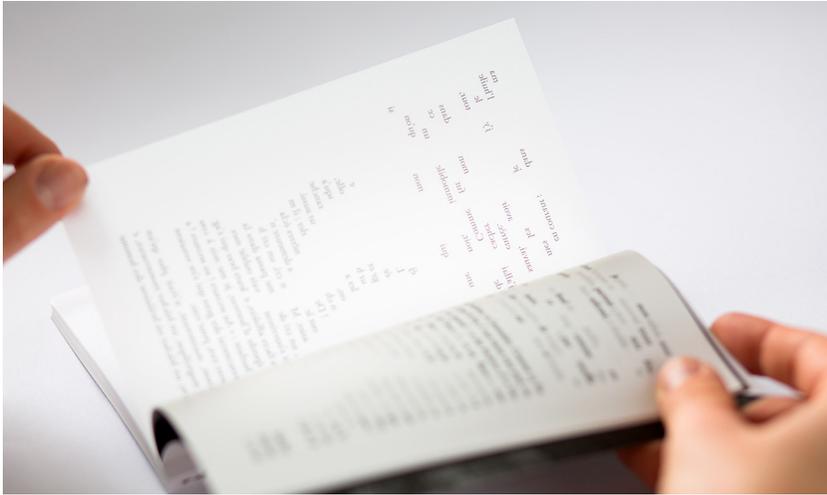
Dans ce mémoire, la définition d'expérimentation mélange celle qu'en fait David Carson et celle qu'en fait Peter Bil'ak. Pour Carson, l'expérimentation est ce qui doit aller à l'encontre des codes dominants alors que pour Bil'ak, l'expérimentation se trouve du côté d'une méthode de travail où le risque est de ne pas connaître le résultat final. En effet, la plupart des créations citées en exemple mélange les deux, en étant à la fois du côté de la rupture des codes mais aussi en procédant à une méthode de travail qui mène vers quelque chose de plus ou moins innovant. Les expérimentations se retrouvent aussi dans le domaine de la littérature. Le livre devenant livre-objet avec l'arrivée du numérique, les maisons d'édition doivent revoir leur contenu et leur publication, c'est ainsi que l'on observe un plus grand souci d'innovation et un plus grand attrait créatif chez les acteurs indépendants.

La maison d'édition Tendance Négative propose des récits littéraires. La mise en page complète le contenu textuel pour offrir une nouvelle expérience de lecture. Par exemple, *Le Horla* (**Fig. 46**) de Guy Maupassant plonge le lecteur dans le livre au travers d'une mise en page des plus originale.

« Le lecteur assiste impuissant, à sa lente agonie. Il tourne des pages qui se dédoublent, au grès des inquiétantes étrangetés qui ponctuent le récit, reflet graphique d'une folie grandissante. »⁴⁵

Le texte se déploie sur plusieurs pages, ne pouvant être lu que par transparence, les pages se dédoublent au fur et à mesure du texte, laissant place à la folie. Cette interprétation visuelle offre au spectateur une dimension plus réelle du texte, plus proche du contenu. De même, la réédition de *L'Étrange histoire de Benjamin Button* (**Fig. 47**) raconte l'histoire d'un homme né vieux et mort bébé. Pour se rapprocher au mieux de cette histoire à contresens, le texte est à l'envers, composé de droite à gauche, le rendant ainsi très difficilement lisible. La lecture se fait grâce à un marque page miroir disposé dans l'édition. Par ailleurs, le choix du papier fait écho à la vie en contresens en traduisant la vieillesse par un aspect rugueux et texturé au début du livre et la naissance par un aspect lisse à la fin.

45. « Le Horla - Guy de Maupassant », *Tendance Négative*, 2019, <https://www.tendancenegative.org/2019/09/04/le-horla-guy-de-maupassant/> (dernière consultation le 12/12/20).



Les Éditions Cent Pages sont un exemple de premier ordre et notamment les ouvrages conçus et mis en page par Philippe Millot pour la collection Rouge-Gorge.

Les couvertures sont généralement composées avec un caractère sans empattements blanc sur un fond gris comprenant le titre, le nom de l'auteur ainsi que le nom des éditions. La composition se déploie dans la page et crée ainsi une hiérarchie à l'aide d'espaces séparant ces trois blocs de texte. Dans chacun d'eux, les lettres s'emmêlent, des fragments sont effacés, certaines sont retournées et mises les unes au dessus des autres, d'autres s'associent pour ne donner plus qu'une forme. Un résumé de l'ouvrage se superpose avec le nom des éditions, il se distingue par un corps bien plus petit et une couleur différente (**Fig. 48**).

Le bloc « éditions cent pages » reste fixe d'une édition à l'autre. Il est travaillé sur trois lignes, et ne comporte pas d'originalité particulière comme la composition des titres et des noms d'auteurs. Cependant la composition présente un écho entre le « e » de « éditions » et celui de « cent » puisque les mots sont composés de telle manière que les « e » se retrouvent parfaitement l'un au-dessus de l'autre, de même pour le « t » de « cent » et le « p » de « pages », la ligne ascendant du « t » fait écho à la ligne descendante du « p ».

Fig. 46, ci-contre

Guy de Maupassant, *Le Horla*, Tendance Négative, Paris, 2019.

Fig. 47, ci-dessous

F. Scott Fitzgerald, *L'Étrange histoire de Benjamin Button*, Tendance Négative, Paris, 2017.

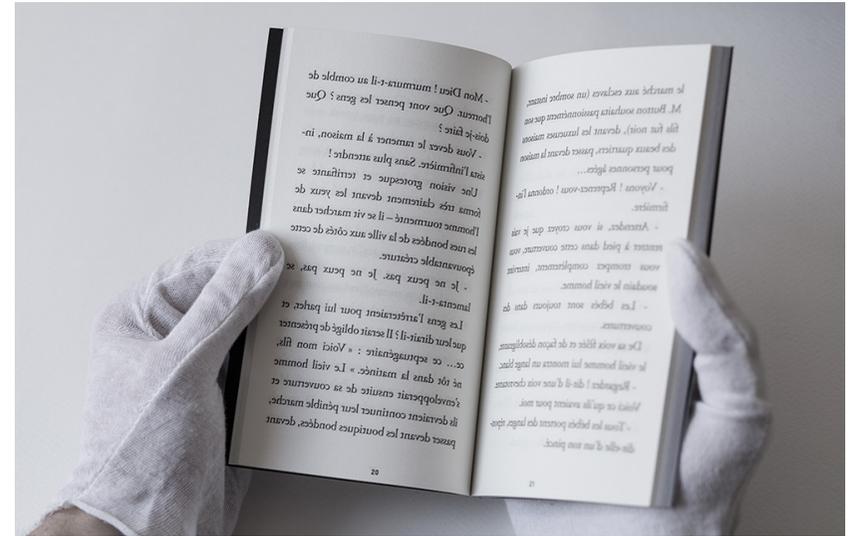




Fig. 48

Philippe Millot, série de couvertures, collection Rouge-Gorge, Éditions Cent Pages.

Concernant les choix de mise en page intérieure, le texte est travaillé de telle manière à expérimenter le blanc, l'espace, la transparence, l'alinéa et le saut de ligne. *Les Souris valseuses* de Ange Bastiani (Fig. 49) joue sur la taille du bloc texte qui se doit d'être la même dans toute l'édition. Cependant il est possible de voir que celui d'un nouveau chapitre est toujours plus petit en hauteur et largeur, mais avec un système de transparence, le bloc texte de la page suivante crée comme un cadre autour de celui-ci qui comble le vide en donnant l'effet d'une unité dans la taille du bloc.

Des blocs noirs sont insérés en fin de texte, pour respecter la taille du bloc, et sur les pages blanches, pour délimiter le bloc texte et ainsi indiquer une fin de chapitre. Pour respecter cette forme de bloc le texte est justifié, il n'y a aucun passage à la ligne pour délimiter les paragraphes, ni d'alinéas. Cependant les changements de paragraphes sont tout de même indiqués par le choix d'une croix en début de phrase. Les chapitres ne sont pas titrés, ils commencent en gras dans un corps beaucoup plus grand, avec les premiers mots du texte et le numéro correspondant qui est indiqué sur le côté, avec le folio.

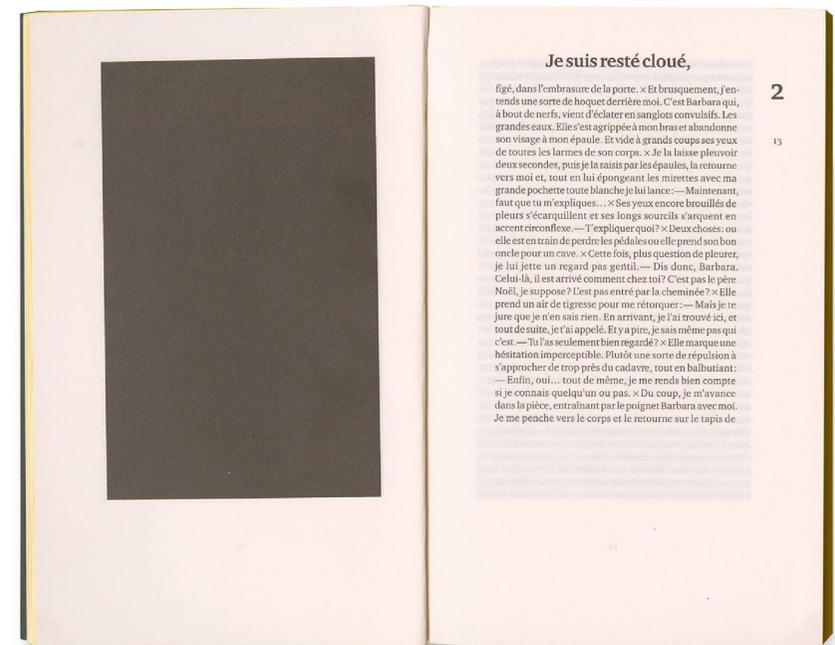


Fig. 49

Ange Bastiani, *Les Souris valseuses*, collection Rouge-Gorge, Éditions Cent Pages, Grenoble, 2012.

Conception et design graphique, Philippe Millot.

Le système de transparence se retrouve également dans le livre de Raymond Cousse, *À bat la critique* avec un jeu typographique à l'endroit et à l'envers sur le titre, ainsi qu'un colophon ajusté au rectangle noir de la page précédente. Concernant les sauts de ligne et alinéas pour les changements de paragraphe, une recherche similaire se trouve dans *Red le démon* de Gilbert Sorrentino qui conserve l'alinéa sans sauter de ligne pour les changements de paragraphes. De même, dans *L'honneur de Pédonzigue* de Roger Rabiniaux, un élément graphique prenant la forme d'un demi cercle noir est présent avant les débuts de phrases lors des nouveaux paragraphes.

III

47

DIEU LE PÈRE (d'une voix grave et brève)

JÉSUS (se lève à grand-peine. Après une courte réflexion, il parle d'abondance)

MARIE (se précipite, tandis que le Diable feint avec beaucoup de distinction une réserve embarrassée)

1

Au ciel. Dans l'intimité d'un petit cabinet bleu, pourvu d'un trône privé, simple mais confortable. Dieu le Père, Marie, Jésus, le Diable. Les trois premiers sont assis sur leur siège, le dernier est debout devant eux. Il est vêtu d'un costume moulant noir; silhouette mince au visage fin, entièrement rasé, aux traits tirés, usés, empreints d'une certaine aigreur que reflète également son teint de cire. Il rappelle, par son allure, quelque Juif de la bonne société. Il s'appuie sur une jambe et soutient l'autre de ses mains.

Ami, nous t'avons fait appeler... Il s'agit d'une mission particulière qui... (il s'arrête)... réclame une particulière habileté – Je sais que tu penses beaucoup... (le Diable s'incline)... ne pourrais-tu pas... (nouvel arrêt)... il s'agit, heu... d'un être, heu... d'une chose qui... heu, une influence... qui serait en mesure... de ramener... cette humanité complètement perdue, dont les aspirations nous dégoûtent (le Diable fait une révérence polie, indiquant qu'il ne comprend que trop et qu'il est désolé)... heu... sur le sentier de la vertu... heu... et de la vraie décence... au moyen d'un châtiment bien senti... heu!... En sorte que... heu! (se tourne vers Jésus) Mon cher fils, dis-le lui, Toi... je suis malhabile en paroles, j'ai toujours agi... jamais fait beaucoup de discours...

Monsieur! Nous avons pensé faire appel à votre aide – dans une affaire... qui peut vous apporter d'aussi grands avantages qu'à nous-mêmes... Je veux dire... qui ne doit vous aliéner l'humanité... sous le rapport de sa sphère terrestre... en aucune manière... je le dis expressément pour dissiper a priori tout soupçon de votre part dans ce sens... (Le Diable se défend poliment d'un geste de la main, indiquant que semblable idée ne lui serait jamais venue à l'esprit.) ... qui, au contraire, vous soumettrait cette sphère de manière encore plus large qu'avant... Il s'agit d'un compromis... d'un accord relatif à la rectification des frontières... de nos pouvoirs respectifs... qui ne lèserait aucune des deux parties contractantes et... pour lequel nous-mêmes, étant donné l'habileté dont vous avez toujours fait preuve, étant donné votre sagacité, votre tact, votre... esprit de conciliation, votre... culture, votre... votre... (Il se met à tousser, perd la respiration, halète, gémit. Il se rejette en arrière en râlant, les yeux lui sortent de la tête, son front se couvre de sueur. Crise d'asthme.)

Ménage-Toi, Mon fils... Tu ne devrais pas parler... cela ne fait qu'aggraver Ton mal... Tu es souffrant. (se tournant vers le Diable, sur un ton obligeant) Mon cher ami, nous avons besoin de toi... Il n'est pas nécessaire, n'est-ce pas, que l'on sache que c'est toi qui auras manigancé l'affaire. (Le Diable fait un geste de dénégation polie pour le rassurer.) Je t'en prie, aide-nous, tu ne le regretteras pas. (Elle lui fait un clin d'œil.) Tu comprends... (Elle montre du doigt Dieu le Père, signifiant par là qu'il est vieux, sourd, infirme et qu'il ne fera obstacle à rien. Le Diable s'incline à nouveau.) En bref, voici ce dont il s'agit: on a eu la malencontreuse idée... (elle montre Dieu le Père)... de nous faire assister à une scène qui se déroulait à Rome, dans le palais du pape, dans ses appartements... Comment s'appelle-t-il, au fait?

Fig. 50, double page précédente

Oscar Panizza, *Le Concile d'amour*, Éditions Cent Pages, Grenoble, 2008.

Conception et design graphique, Philippe Millot.

Enfin un dernier exemple qui me semble très pertinent, est *Le Concile d'amour* d'Oscar Panizza (**Fig. 50**), tragédie céleste écrite en 1894. La pièce est en cinq actes, chaque nouvel acte est écrit en chiffre romain, dans un corps gras et imposant, en haut et au milieu de la page. La pagination du livre se situe au centre à gauche de la page et à la verticale et le numéro centré en bas correspond à celui de la scène. Ces trois repères se trouvent toujours sur la page de gauche, cependant une fois la page du nouvel acte passée, ils sont composés dans un corps beaucoup plus petit.

Par ailleurs, le point très original de cette tragédie est le travail sur la double page. En effet, la page de gauche qui sert de repère dans le livre indique également les noms des personnages en gras et en capitales et les didascalies du début de la scène entre parenthèses et en bas de casse. La page de droite concentre uniquement les dialogues de ces personnages et les autres didascalies. Ainsi à chaque nouvelle intervention d'un personnage, le nom de celui-ci est écrit à gauche en face de la première ligne de son dialogue. Un saut de ligne sépare les différents dialogues et les didascalies de la page de droite reprennent les mêmes codes que celles à gauche. Ce système offre une nouvelle expérience de lecture de la pièce de théâtre.

Le travail de Visual Editions permet de conclure cette partie, il se construit autour des livres imprimés et des livres numériques chacun s'articulant autour de l'expérience de lecture. Un bon exemple est *Tree of Codes* (**Fig. 51**) de Jonathan Safran Foer et designé par Sara De Bondt Studio.

Le principe visuel de l'ouvrage est en écho avec la création de l'histoire. L'auteur voulait expérimenter la technique de découpe donc au travers d'un récit qu'il a choisi, « La Rue des crocodiles » de Bruno Schulz, il s'est tout simplement mis à découper le texte pour créer une nouvelle histoire. À l'ouverture de ce livre, chaque page est découpée en suivant le processus de création, toutes les parties du texte retirées par l'auteur sont matérialisées par la présence d'un rectangle vide.

**Fig. 51**

Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, Visual Editions, Londres, 2010.



Composition No.1 (**Fig. 52**) de Marc Saporta, initialement publié dans les années 1960, a fait l'objet d'une réédition avec un questionnement plus contemporain en proposant en plus de la version imprimée, une version numérique. Le livre sous forme papier, comme lors de sa première édition, se présente dans une boîte comportant des pages volantes, toutes indépendantes les unes des autres et sans folio.

Ce principe éditorial permet ainsi au lecteur d'avoir le choix sur plusieurs points. D'abord, l'ordre des pages, le lecteur peut choisir de lire la première page et de poursuivre avec la dernière en créant ainsi son propre agencement. Ensuite, le choix de la limite de lecture, ce système permet au lecteur de s'arrêter quand il le souhaite sans pour autant se couper en plein milieu du chapitre, puisque chaque page est indépendante. Enfin, la modification de l'histoire, le lecteur peut relire encore et encore les pages et en modifier l'ordre à chaque nouvelle lecture, cela lui permet de créer une nouvelle intrigue.

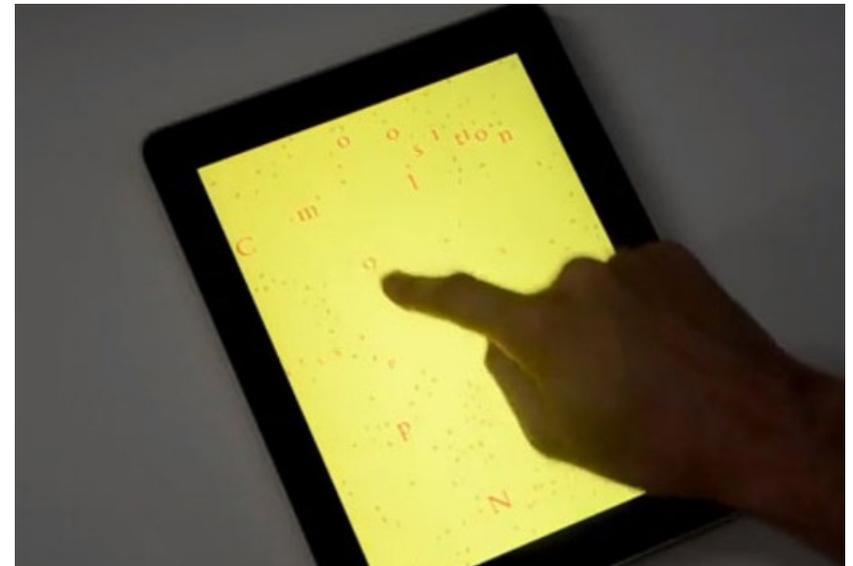
Par ailleurs la nouvelle édition imprimée comporte des illustrations, réalisées à partir de lettres, de Salvador Plascencia. Elles ne peuvent être lues pour cause d'illisibilité dans les parties les plus sombres des dessins. Ces parties d'illisibilité font écho à la version numérique qui offre un paysage de lettre lorsque le lecteur clique sur la touche « explore ».

La version numérique se présente sous la forme d'une application. Lorsque le lecteur appuie sur la touche « begin » toutes les pages se mettent à défiler rapidement à l'écran, le lecteur doit maintenir son doigt sur l'écran pour sélectionner et lire une page générée au hasard. Cependant à la différence de la version papier le lecteur subit ce principe de lecture, en ne pouvant pas réellement choisir les pages qu'il désire lire et en étant obligé de garder le doigt appuyé sur l'écran pour accéder au contenu textuel.

Fig. 52, ci-contre et ci-dessous

Marc Saporta, *Composition No. 1*, Visual Editions, Londres, 2011.

Livre imprimée dans sa boîte et application sur tablette.



LITTÉRATURE ÉCRAN ET FORME TEXTUELLE

Le travail de Visual Editions s'attache à créer des expériences de lecture pour enrichir le texte et enchanter leurs lecteurs. Il se trouve à l'intersection de l'édition, du design, de la culture et de la technologie. Un des objectifs principaux est de proposer de nouvelles expériences de lectures de la littérature. De ce fait, il est important de montrer le travail numérique conçu dans le cadre de Editions At Play⁵². Il s'agit d'un espace expérimental créé avec Google Creative Lab. Ce lieu est consacré à l'exploration de récits sur téléphones portables, alimentés par l'utilisation d'internet. Ce système interroge la création d'un nouveau type de littérature dynamique dans le but d'approcher un nouveau public.

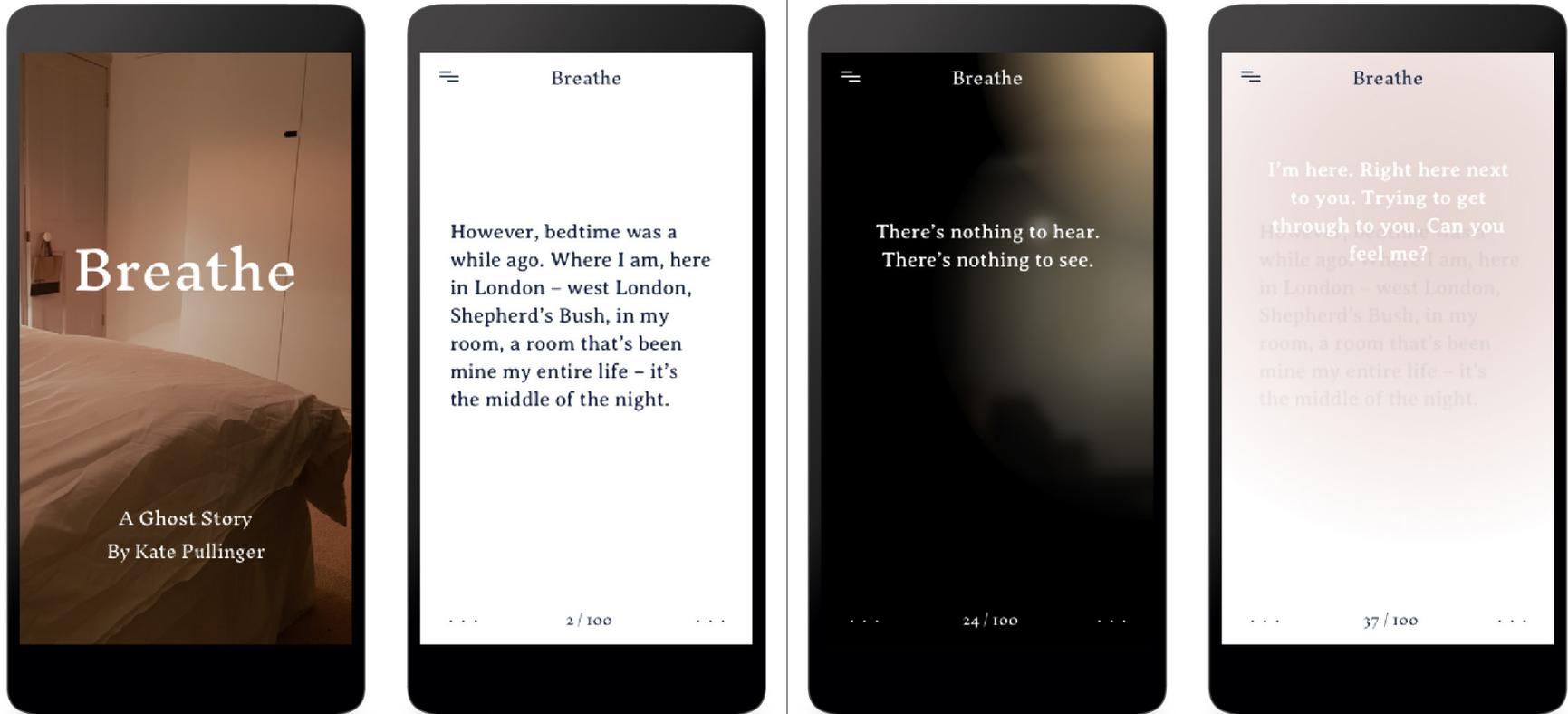
Le livre *Breathe* (**Fig. 53**) de Kate Pullinger raconte l'histoire d'une jeune femme souhaitant communiquer avec sa mère décédée grâce à sa capacité de dialoguer avec les fantômes. Cependant, d'autres fantômes viennent perturber ses tentatives en l'interrompant et ainsi ces fantômes font la même chose au lecteur. En effet, l'usage de la géolocalisation et de l'appareil photo du téléphone sont requis. Les deux permettent de plonger davantage le lecteur au sein du récit en personnalisant le texte.

Le caractère choisi présente une texture légèrement floue et les photos prises avec le smartphone comportent un filtre rappelant l'aspect fantomatique. Plusieurs animations avec le texte apparaissent sur ces photos, offrant un sentiment de ne plus réellement contrôler son téléphone. Le texte s'efface lettre par lettre, ou à l'inverse s'écrit, disparaît, et réapparaît, se brouille sous forme de glitch, demande au lecteur de l'effacer avec son doigt pour en découvrir un caché derrière. La présence fantomatique est matérialisée au travers de ces animations. En dehors de ces interventions, le texte est noir sur fond blanc. Certains moments du texte sont calmes notamment lorsque le personnage principal essaie de communiquer avec sa mère il n'y a que deux ou trois lignes ne comportant que peu de mots. Tous ces éléments apportent une expérience beaucoup plus personnelle de la lecture et plonge ainsi le lecteur dans le récit d'une manière tout à fait inattendue.

Fig. 53

Kate Pullinger, *Breathe*, Editions At Play et Visual Editions, 2018.

<https://editionsatplay.withgoogle.com/#!/detail/free-breathe>.



Dans une autre idée d'adapter la littérature sur écran, l'Apprimerie a édité *Voyage au centre de la terre* (Fig. 54) de Jules Verne.

Cette édition propose une expérience de lecture toute autre grâce au système interactif avec la typographie et les illustrations. Par exemple pour chaque numéro de chapitre, une illustration animée apparaît. Lors de la lecture du récit, certains mots sont en gras, une interaction permet d'afficher les définitions de ces derniers. Cela permet un effacement des notes pour laisser toute la place au texte.

Comme le livre *Composition No. 1*, la lecture peut se faire d'une manière linéaire, mais le lecteur peut également créer son propre parcours en choisissant les pages qu'il souhaite consulter et l'ordre qui l'intéresse. Ensuite il y a des animations en rapport direct avec le texte. Dans un passage de celui-ci une dictée est faite, ainsi les mots dictés, composés dans un caractère à chasse fixe rappelant le *Courier*, viennent se poser sur la page sous forme de listes les uns après les autres. Lorsque le personnage manque d'eau, les « o » présents dans le texte dégringolent puis se retrouvent dans une autre page. Une autre animation pertinente est l'utilisation du doigt se matérialisant sous forme d'une torche pour lire le texte. Ces animations comme dans l'exemple précédent permettent de plonger davantage le lecteur dans le récit en lui offrant une nouvelle dimension de lecture proche de celle du jeu.



Fig. 54

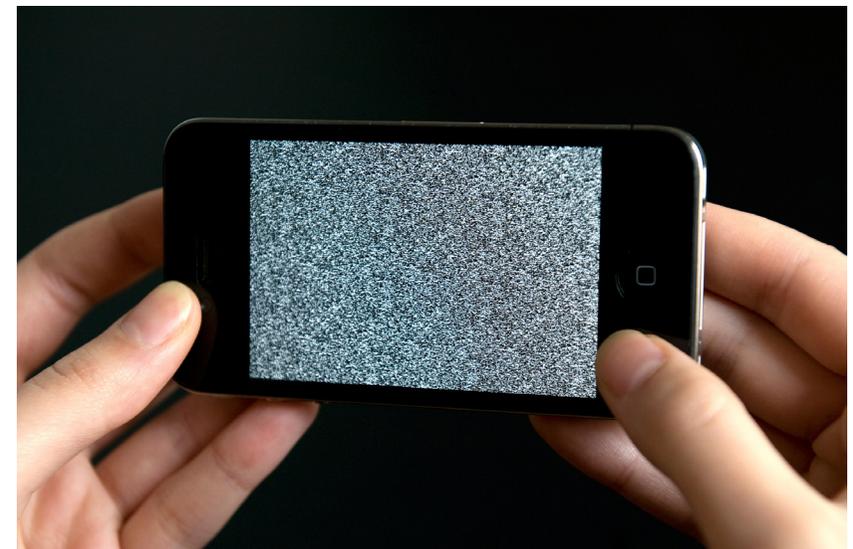
Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, L'Apprimerie, 2012.

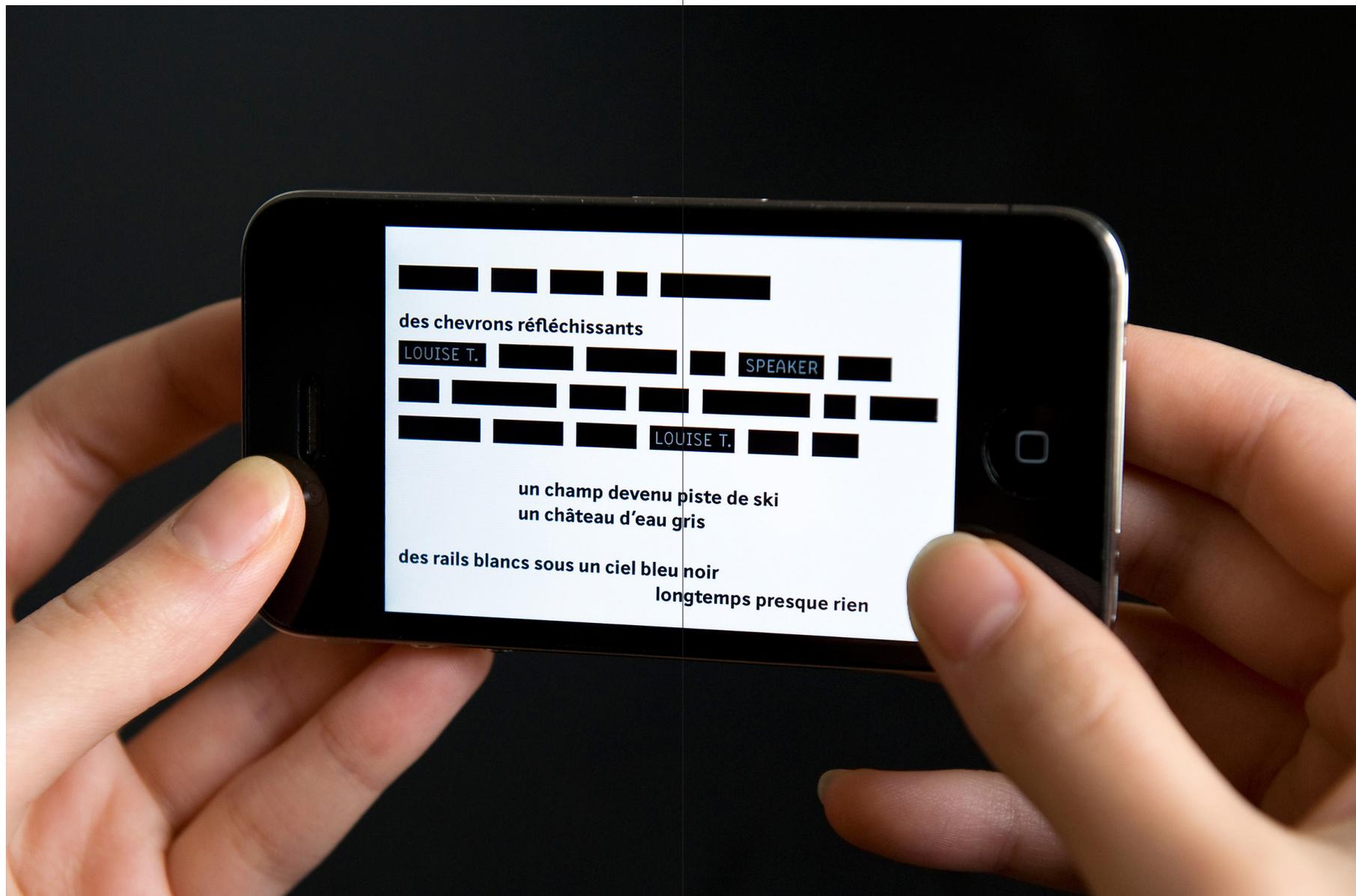
Le studio Baldinger Vu-Huu a créé un livre numérique pour iPhone avec Célia Houdart, Sebastien Roux, Graziella Antonini et Martin Blum. Ce livre, intitulé *Fréquences* (Fig. 55) se présente sous une forme hybride où la conception narrative et visuelle oscille entre des moments d'écoute et d'autres de lecture. Le texte est d'abord conçu comme un livret d'opéra en 2004, dans cette nouvelle édition, il est diffusé sur une autre scène, qui fait écho à un petit cinéma lettriste, une fiction radiophonique et un livre électronique inclassable. L'histoire raconte la traversée d'un paysage par un homme en voiture, le lecteur suit le trajet de la nuit tombante jusqu'au matin. Cet homme dans sa voiture écoute une émission de radio avec différents intervenants.

À la différence des autres exemples présentés, ce livre permet une rythmique de lecture sensiblement différente grâce à l'apparition du son dictant les dialogues radiophoniques, les ambiances associées aux différentes séquences ainsi que les interventions ponctuelles. La composition typographique, ou plutôt la scénographie textuelle offre elle aussi une part d'originalité puisqu'elle laisse l'espace blanc circuler en coupant les lignes, en changeant les marges, et en alternant les interlignages.

Fig. 55, ci-dessous et double page suivante

Célia Houdart, André Baldinger, Sebastien Roux, Graziella Antonini et Martin Blum, *Fréquences*, association Stanza, 2010.





CONCLUSION

Ce mémoire s'est efforcé de proposer un panorama personnel, à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, de la libération des formes textuelles. Une série de projets et de travaux visant à produire d'autres formes de lecture ou d'interaction avec le texte, principalement sur des supports imprimés, a pu être présentée.

L'ère numérique a ouvert le champ des possibles d'une part en concevant les supports écrans et donc des besoins de s'adapter à eux, d'autre part en laissant plus de place à l'expérimentation et à l'erreur grâce à son coût moindre par rapport aux procédés traditionnels. L'arrivée de cette ère a questionné la place de l'imprimé en redéfinissant les textes conçus pour le format papier et pour l'écran.

Un lien indéniable entre les deux est la complémentarité, généralement l'écran propose des textes relativement courts alors que l'imprimé complète en détaillant davantage. De même, le texte sur écran est immatériel et donc éphémère, alors que le texte imprimé est matériel et peut se conserver. Cette complémentarité se retrouve dans de nombreux projets comme il a pu être abordé dans la troisième partie de ce mémoire. D'autres projets, comme le travail des Éditions Volumiques, tentent d'associer le support du livre avec la technologie voire l'ingénierie.

« [Le texte] est maintenant en train de migrer massivement vers le support immatériel et l'électronique, ce qui lui permet de voyager à la vitesse de la lumière et de s'afficher en n'importe quelle taille, sur toutes sortes d'écrans. Cette mutation vers un support plus souple et plus maniable contribue à rendre l'écriture plus visuelle, mieux adaptée au mouvement de la pensée et aux conditions particulières de la lecture. »⁴⁶

L'interaction au travers du support papier comme du support écran se développe davantage et il faut trouver le juste milieu pour capter le lecteur au mieux en laissant le contenu textuel accessible. Comme l'a suggéré Kinross, le texte long se doit de rester sobre pour que le lecteur puisse accéder à tout son contenu, alors que le texte court permet des expériences inhabituelles. Cette recherche autour de l'interaction induit une nouvelle expérience de lecture, cherchant le juste milieu en alternant avec des niveaux de lecture différents que ce soit des animations, des jeux, des manipulations, ou des moments plus calmes permettant de se concentrer sur le contenu. La littérature est probablement le meilleur support à exploiter concernant l'expérience de lecture du fait que celle-ci peut déjà avoir été lue et être connue. Ainsi elle propose une vision, une interprétation différente et le lecteur peut pleinement se plonger dans le texte et son environnement.

46. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris, 1999, p. 238.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES :

- Fernand Baudin, *La Typographie au tableau noir*, Retz, Paris, 1984.
- Gérard Blanchard, *Aide au choix de la typo-graphie : cours supérieur*, Atelier Perrousseaux Éditions, Reillanne, 1998.
- Christopher Burke, *Paul Renner, the art of typography*, Hyphen Press, London, 1998.
- Geneviève Chaudoye, *Graphisme & édition*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2010.
- Adrien Frutiger, *Type Sign Symbol*, Editions ABC, Zurich, 1980.
- April Greiman et Aris Janigian, *April Greiman : réflexions créatives*, Pyramyd, Paris, 2002.
- Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Flammarion, Paris, 2005.
- Robin Kinross, *More Lights! For a typography that knows what it's doing*, 1993.
- Robin Kinross, *Unjustified texts*, Hyphen, Londres, 2002.
- Alessandro Ludovico, *Post-digital print, la mutation de l'édition depuis 1984*, B42, Paris, 2016.
- John Maeda, *The Laws of simplicity*, MIT Press, Cambridge, 2006.
- Rick Poyner, *Transgression : Graphisme et post-modernisme*, Pyramyd, Paris, [2003] 2003.
- Rick Poyner, *Typography Now : the next wave*, Booth-clibborn editions, London, [1991] 2000.
- Jan Tschichold, *La Nouvelle Typographie : un manuel pour des créateurs de leur temps*, Éditions Entremonde, [1928] 2016.
- Gerard Unger, *Pendant la lecture*, B42, Paris, [1995] 2015.
- Gerard Unger, *Theory of type design*, NAI 010, Rotterdam, 2018.
- Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Mary E. Gray, Mr. Keedy, *Emigre (the book) : Graphic Design into the Digital Realm*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1993.

CHAPITRES :

- Katherine McCoy et Michael McCoy, « The New Discourse » in Hugh Aldersey-Williams et al. (dir.), *Cranbrook Design : The New Discourse*, Rizzoli, New York, 1990.
- Alice Savoie, « La Typographie en pleine mutation : l'ère de la photo-composition », in Jacques André (dir.), *Histoire de l'écriture typographique, le XX^e siècle, Tome II/II, de 1950 à 2000*, Atelier Perrousseaux Éditions, 2016.
- Virginie Vignon, « Typographie et communication : regard sur une médiation entre image et langage », Dominique Briquel et Françoise Briquel Chatonnet (dir.), *Écriture et communication*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2015.
- « Chapitre IV. Le prépresse / la PAO » Catherine Laulhère et Thierry Dubus, *La Fabrication*, Éditions du Cercle de la librairie, Paris, 2012.

ARCHIVES :

- Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 1909, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

SITES INTERNET :

- Ellen Shapiro, « Massimo Vignelli: Creator of Timeless Design and Fearless Critic of "Junk" », *Print*, 2014, <https://www.printmag.com/post/massimo-vignelli-fearless-critic-of-junk>.
- Ellen Lupton, « The Birth of the User », *AIGA, the professional association for design*, 2005, <https://www.aiga.org/the-birth-of-the-user>.
- Sébastien Morlighem, « Emigre: Time and Time Again », *Fontstand*, 2016, <https://fontstand.com/articles/emigre>.

ARTICLES :

- Adrian Frutiger, « La forme des caractères à l'âge de la photo-composition », *Communication & Langages*, n° 4, 1969.
- Albert Hollenstein, « La création de caractères aujourd'hui », *Communications & Langages*, n° 9, 1971.
- L. Leering van Moorsel, « L'œuvre graphique de El Lissitzky », *Communication & Langages*, n° 18, 1973.
- Gérard Blanchard, « Albert Hollenstein, typographe visualiste », *Communications & Langages*, n° 24, 1974.
- « Graphic Design and the Macintosh computer », in Emigre Graphics (dir.), *Emigre*, n° 11, 1989.
- « Do You Read Me », in Emigre Graphics (dir.), *Emigre*, n° 15, 1990.
- « Wize Guys », in Emigre Graphics (dir.), *Emigre*, n° 17, 1991.
- Ellen Lupton, "The Academy of deconstructed design", *Eye*, n° 3, 1991.
- Rick Poyner, « Reputations: Katherine McCoy », *Eye*, n°16, 1995.
- Alan Marshall, « PAO et composition typographique : la restructuration des métiers typographiques », *Formation Emploi*, n° 23, 1988.
- Giovanni Lista, « Filippo Tommaso Marinetti ou la guerre comme œuvre d'art totale », *Inflexions*, n° 4, 2020.
- Catherine Lazarus-Matet, « Dada, le coup d'éclat permanent », *La Cause freudienne*, n° 62, 2006.
- Andreas Pfeiffer, « Brève histoire de la micro-édition », *LINX*, hors série n° 4, 1991.
- Michel Sirvent « Mallarmé scriptographe ou Le bonheur d'impression », *Po&sie*, n° 120, 2007.
- Sandrine Mailliet, Anne-Marie Sauvage, « Le Graphisme, l'imprimé, l'espace, l'écran », *Revue de la BNF*, n° 43, 2013.

THÈSE :

- Alexandra Aïn, « La Typographie à l'ère postmoderne », thèse de doctorat en arts, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018.

COLLOQUE :

- Alexandra Aïn, « L'illisible postmoderne », colloque « International Type Symposium #7, Fonts and Faces », Campus Fonderie de l'Image et Simon Renaud, 2020, <https://fontsandfaces.fr/timeline>.

ICONOGRAPHIE :

- Fig. 1 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1898. Jeu d'épreuves. Source : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86256459/fl.item>.
- Fig. 2 : Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Koshiba, Tokyo, 1927. Source : Aguttes, <https://www.aguttes.com/lot/99456/10755578>.
- Fig. 3 : Guillaume Apollinaire, « La Colombe poignardée et le jet d'eau », *Caligrammes*, Mermod, Lausanne, 1952. Source : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9775732c/fl.item.zoom>.
- Fig. 4 : F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, Ed. futuriste di « Poesia », Milan, 1914. Source : MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/31450> et Gonnelli : Libreria Antiquaria / Casa d'Aste, https://www.gonnelli.it/photos/auctions/xlarge/15469_3.jpg.
- Fig. 5 : Depero Fortunato, *Depero Futurista*, Dinamo-Azari, Milan, 1927. Source : Depero Futurista, the Bolted Book, a new fasimile, <https://www.boltedbook.com/page-by-page/>.
- Fig. 6 : Theo van Doesburg et Kurt Schwitters, *Kleine Dada Soirée*, 1922. Source : MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/5533>.
- Fig. 7 : Kurt Schwitters, *Mai 191*, 1922. Source : Wiki Art : Visual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/mai-191-1919>.
- Fig. 8 : Kurt Schwitters, *Blauer Vogel*, 1922. Source : Google Arts & Culture, https://artsandculture.google.com/asset/merz-blauer-voegel-blue-bird/AAF8d5Dh7_9CGQ.
- Fig. 9 : Kurt Schwitters, *Mz 231. Miss Blanche*, 1923. Source : Arthur, digital museum, <https://arthur.io/img/art/000173449bb791f4c/kurt-schwitters/mz-231-miss-blanche/large/kurt-schwitters--mz-231-miss-blanche.jpg>.
- Fig. 10 : El Lissitzky, *About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions*, Tate Publishing, Londres, 1922. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_russia_0018&targPic=lfa_russia_0018_003.jpg.
- Fig. 11 : Theo van Doesburg, *De Stijl*, couverture par Vilmos Huszár, Delft, 1917. Source : The University of Iowa, The International dada archive, http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/index.htm.
- Fig. 12 : Heinrich Jost, « Fur Fotomontage Futura », *Gebrauchsgraphik*, Francfort, vers 1929. Source : Index Grafik, <http://indexgrafik.fr/paul-renner/>.
- Fig. 13 : Kurt Schwitters, *Die neue Gestaltung in der Typographie, Werbe-Gestaltung*, 1930. Source : MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/8374>.

- Fig. 14 : ITC, *film Letrgraphica ITC Avant Garde Gothic Medium*, 48pts. Design par Herb Lubalin. Source : Twitter, Letterform Archive, https://mobile.twitter.com/lett_arc/status/1167361331881791488.
- Fig. 15 : ITC, *U&lc*, entre 1973 et 1999. Design par Herb Lubalin. Couvertures. Source : Rocbo, http://rocbo.lautre.net/typo/Lubalin_Herb/UetLC.htm.
- Fig. 16 : Herb Lubalin, *Avant Garde*, n° 5, 1968. Source : Avant Garde, <https://avantgarde.110west40th.com/>.
- Fig. 17 : April Greiman, *Making Thinking*, 1990. Source : April Greiman, Made in Space, <http://www.madeinspace.com/>.
- Fig. 18 : April Greiman, « Does it make sense? », *Design Quartely*, n° 133, 1986. Source : MAD Paris, <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/parcours/moderne-et-contemporain/humanisme-numerique/affiche-design-quartely-no133-does-it-make-sense>.
- Fig. 19 : Zuzana Licko, *Emperor, Oakland*, et *Emigre* fonts, 1985. Source : Blog Artes Visuales, <https://www.blogartesisuales.net/general/las-mujeres-y-el-diseno-zuzana-licko-y-emigre/>.
- Fig. 20, 21, 22 : Emigre Graphics, « Do you read me? », *Emigre*, n° 15, 1990. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0015.
- Fig. 23 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 2, 1985. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0002.
- Fig. 24 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 3, 1985. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0003.
- Fig. 25, 30, 35 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 4, 1986. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0004.
- Fig. 26 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 6, 1986. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0006.
- Fig. 27 : Hard Werken, *Hard Werken*, n° 1, 1979. Source : Graphic Arts Collection, <https://graphicarts.princeton.edu/2018/10/06/hard-werken/>.
- Fig. 28 : Emigre Graphics, *Emigre*, 1986, couvertures. Source : Letterform Archive, Online Archive, <http://oa.letterformarchive.org/search?dims=Periodical&vals0=Emigre%20magazine&friendly0=Emigre%20magazine>.

- Fig. 29 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 1, 1984. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0001.
- Fig. 31 : Hard Werken, *Hard Werken*, n° 4, 1979. Source : Ian Horton et Bettina Furnée, *Hard Werken: One for All, Graphic Art & Design 1979 - 1994*, Valiz, Amsterdam 2000.
- Fig. 32 : Warren Lehrer, *French Fries*, EarSay Books, New York, 1984. Source : Warren Lehrer, <https://warrenlehrer.com/french-fries-1984/>.
- Fig. 33, 43 : Emigre Graphics, « Graphic Designers and the Macintosh computer », *Emigre*, n° 11, 1989. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0011.
- Fig. 34 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 12, 1989. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0012.
- Fig. 36 : Emigre Graphics, *Emigre*, n° 8, 1987. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0008.
- Fig. 37 : Emigre Graphics, « Wise Guys », *Emigre*, n° 17, 1991. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0017.
- Fig. 38 : Emigre Graphics, « New Faces », *Emigre*, n° 21, 1992. Source : Letterform Archive, Online Archive, http://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0021.
- Fig. 39 : Étudiants à la Cranbrook Academy, « French Currents of the Letter », in Merald Wrolstad (dir.), *Visible Language*, 1978. Source : Rick Poynor, *Transgression : Graphisme et post-modernisme*, Pyramid, Paris, [2003] 2003.
- Fig. 40 : Jeffery Keedy, *Los Angeles Contemporary Exhibitions*, entre 1988 et 1990, programme pour le LACE. Source : AIGA, Eye on design, <https://eyeondesign.aiga.org/wp-content/uploads/2018/10/jeff-keedy-lace.jpg>.
- Fig. 41 : Otl Aicher, *Lufthansa*, 1967, Manuel. Source : Index Grafik, <http://indexgrafik.fr/otl-aicher/>.
- Fig. 42 : Massimo Vignello, *New York Subway Map*, 1970-1972. Source : MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/89300>.
- Fig. 44 : John Maeda, *Flying Letter*, série *Reactive Book*, 1995. Source : Maeda Studio, <https://maedastudio.com/the-five-reactive-books/> et John Maeda, Medium, <https://johnmaeda.medium.com/december-2018-designintech-briefing-f28df098964b>.

Fig. 45 : Adrien Mondot et Claire Bardainne, *La Neige n'a pas de sens*, Éditions Subjectile, 2016. Source : Adrien M & Claire B, <https://www.am-cb.net/projets/la-neige-n-a-pas-de-sens>.

Fig. 46 : Guy de Maupassant, *Le Horla*, Tendance Négative, Paris, 2019. Source : Tendance Négative, photographie de Camille Cier, <https://www.tendancenegative.org/2019/09/04/le-horla-guy-de-maupassant/>.

Fig. 47 : F. Scott Fitzgerald, *L'Étrange histoire de Benjamin Button*, Tendance Négative, Paris, 2017. Source : Tendance Négative, photographie de Camille Cier, <https://www.tendancenegative.org/2017/12/07/letrange-histoire-de-benjamin-button-f-scott-fitzgerald/>.

Fig. 48 : Philippe Millot, série de couvertures, collection Rouge-Gorge, Éditions Cent Pages. Source : Index Grapfik, <https://indexgrafik.fr/rouges-gorges-et-cosaques-philippe-millot/>.

Fig. 49 : Ange Bastiani, *Les Souris valseuses*, collection Rouge-Gorge, Éditions Cent Pages, Grenoble, 2012. Source : Ich&Kar collection, <https://shop.ichetkar.fr/rouge-gorge/486-ange-bastiani-les-souris-valseuses.html>.

Fig. 50 : Oscar Panizza, *Le Concile d'amour*, Éditions Cent Pages, Grenoble, 2008. Source : Ich&Kar collection, <https://shop.ichetkar.fr/bande-a-part/503-oscar-panizza-le-concile-d-amour-une-tragedie-celeste-.html>.

Fig. 51 : Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, Visual Editions, Londres, 2010. Source : Visual Editions, <https://2005.visual-editions.com/our-books/tree-of-codes>.

Fig. 52 : Marc Saporta, *Composition No. 1*, Visual Editions, Londres, 2011. Source : Visual Editions, <https://2005.visual-editions.com/our-books/composition-no-1>.

Fig. 53 : Kate Pullinger, *Breathe*, Editions At Play et Visual Editions, 2018. Source : Ambient Litterature, <https://research.ambientlit.com/breathe>.

Fig. 54 : Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, L'Apprimerie, 2012. Source : Super-Julie, <http://www.super-julie.fr/apps/voyage-au-centre-de-la-terre/>.

Fig. 55 : Célia Houdart, André Baldinger, Sebastien Roux, Graziella Antonini et Martin Blum, *Fréquences*, association Stanza, 2010. Source : Baldinger · Vu-huu, <http://www.baldingervuhuu.com/projets/frequences-audio-livre/type:livre>.

« The differences between writing and drawing are much smaller and looking and reading are becoming the same thing. In the past as you sat down to write a letter, you wouldn't think about how the letter looked. You just used whatever typeface was on the typewriter, and there was a certain format you wrote letters in and read letters in. Now, you sit down behind a Macintosh and you have to make all decisions: what typeface to use, what point size, what margins, etc. Now you are thinking about how it looks, and what that means. »

Jeffery Keedy

« Graphic Design and the Macintosh computer »,
in *Emigre Graphics* (dir.), *Emigre*, n° 11, p. 5.