

**EXPÉRI
MENTATION
GRAPHIQUE**

vs

**DIFFUSION
ET LISI
BILITÉ**

Quand graphisme et publication
se confondent : le cas des magazines
sur le design graphique édités et mis en page
par des graphistes.

MÉMOIRE
SARAH GARCIN
DIRECTION : CATHERINE DE SMET
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES ARTS DÉCORATIFS
MAI 2013

Ce mémoire examine sept publications sur le design graphique créées par des designers graphiques. De nombreuses recherches ont permis de recueillir les informations les plus précises sur ces revues. Le mémoire ne pouvant intégrer toutes ces recherches, vous trouverez, à la fin, un tableau résumant toutes les caractéristiques de ces publications.

Sauf mention contraire, j'ai effectué moi même toutes les traductions contenues dans ce mémoire.

Légendes images pages suivantes.

Dans l'ordre d'apparition :

Emigre n°13, 1989

Octavo n°5, 1988

Fuse n°1, 1992

Dot Dot Dot n°20, 2010

The National Grid n°6, 2010

Back Cover n°4, 2011

The Shelf n°2, 2013

Rick Valicenti

CHICAGO

Jeffery Keady

BATTLE CREEK

Richard Feurer

SWITZERLAND

Malcolm Barrett

ENGLAND

Steven B. Gilmore

CANADA

Allen Hori

SPECIAL: KARENIN COLLEGE OF ART, ENGLAND, CANADA

Vincent van Baar

HOLLAND

HAWAII

Lucille Tenazas

PHILIPPINES

Erik Spiekermann

BERLIN

Wolfgang Weingart

SWITZERLAND

Patrick Li

TAIWAN

Deville Brody

ENGLAND

Roberto Carrazzini

ITALY

COLUMBUS

John Weber

ALBERTA

Mitsuhiro Miyazaki

JAPAN

Rik Zak

CANADA

Eino

PORTUGAL

Zuzana Licko

CZECHOSLOVAKIA

Philippe Apeloig

FRANCE

Henk Elenna

LOS ANGELES

5 nederland

10 nederland

50 nederland

100 nederland

more successful was my proposal for a new, and widely distributed example of lower-case typography: the dutch telephone directory. It is clear that this could never have been produced without the support of the dutch postal organization and Gerard Kiljan, dutch postal organization and Gerard Kiljan, of their own rich lower-case tradition. Piet zwart, Paul schuitema and Gerard Kiljan did lay a solid foundation. On the other hand, the use of lower-case in this directory is not directly based upon this tradition. It is not primarily an expression of 'functionalism', but rather a result of the limited capacity of the computer system and software then in use. In this case I had the choice between either punctuation marks or capitals, the number of shift to go for lower-case, full stop or comma was rather limited. It was my choice to go for lower-case; it is more difficult to read an address without proper punctuation marks than with vertical separation lines possible, without capitals. I condensed the univers typeface slightly which made four columns thereby saving a lot of paper. In order to make a clear connection between name and telephone number, the numbers were placed in front of the names. The only important typographical criticism concerned for the elderly and other people with poor eyesight.

5 6 7 1 2 3 4
 12 13 14 8 9 10 11
 19 20 21 15 16 17 18
 26 27 28 22 23 24 25
 29 30

efd
 l n n o p q
 u w
 4 7 4

588

1 61 39 lei, s vd, gladloolstr 11
 1 56 45 leive, g w, Prof f andreasin 18
 1 64 32 leik, s m. vd, j vermeerin 12
 1 45 87 lekskes, pl, prof drionin 19
 1 54 33 lelij-corsdi, s vd, schaepmanin 46
 1 45 19 lendering-bohnen, c l, zourmanin 30
 1 34 94 lengers, j g, beukenin 27, rep centr verwarm en laabdr techn install bur centr verwarm
 1 58 16 lengers, e, merelhof 1
 1 41 53 lengkaek-g, pi bernhardin 5
 1 14 22 lengkaek-de valk, allen, gen k vd heydenin 5, fysiother
 1 41 88 alsop ma 1/m vr 8 18
 1 24 41 lenshoek-biom, j h, troelstratin 1/k225
 1 64 77 lensvoit-van rijm, j, lt gen v heutzin 32
 1 84 86 lent, j m. van, f halain 57
 1 19 75 lenter, g, gruttostr 39/1
 1 63 23 lenter, r k, v reenenin 14
 1 44 10 lepinasse-schra, w, eemnesserw 55, fysiother
 1 44 10 lepinasse, g, eemnesserw 55, violist
 1 78 81 lepper, h de, v speykin 18, chef-kok
 1 61 12 leppers, j b, c doppertin 17
 2 02 55 lespars, j s, schaepmanin 162
 1 69 16 lesterius, r j m, rozenstr 16, kn journal
 1 69 16 lesterius-molleman, c, rozenstr 7, heemsterkin 86
 1 69 16 lesterius, j l, heemsterkin 86, stationsw 1

11

for the elderly and other people with poor eyesight. In the meantime the original version from 1977 has been replaced by a newer edition. Unfortunately some details, like the position of the telephone numbers, have had nothing to do with readability, and been replaced. The four column system, replaced by the old three column system, set in unaltered univers. The telephone numbers in front of the names have been replaced by the old system where the numbers are placed at the end of the column, connected to the text by dotted lines. The univers telephone numbers are re-placed by a more readable type, designed by Gerard unger to go with the univers text, but, most remarkably, the telecommunications service continued to use lower-case only.

apart from this example, there is at the moment not much consistent use of lower-case typography. and when it is used, it is an aesthetic exception. therefore, i am afraid, the utopian dream is over. sandberg was one of the last inspired believers in a better world through new forms of art and typography; lower-case was one of the fine possibilities to express an optimistic approach towards a better society, for people with equal rights and equal opportunities.

A NOTE ON THE TYPE

infinitely dismal consciousness, to read those spiral sentences is to experience that dread of circularity embedded in the old joke about recursion (to understand recursion you must first understand recursion)."

Exporting Wallace's chain from literature to a more general use, we could plug other values into the equation. For "realism" we could insert "practice" and for "metafiction" perhaps "theory." (These poles can be endlessly swapped with similarly productive confusion — try "concrete" / "abstract" or "modernism" / "postmodernism.") And yet the "meta-the-difference-between-the-two" between any of these two isn't simply resolved by some alchemical fusion, as in "practice" + "theory" = "praxis," practice informed by theory and vice versa. Less of a compound than an extraction, more a subtraction than an addition, m-t-d-b-t-2 is then actually a skeleton, a script, or a good idea in advance of its realization.

Donald Knuth began his Josiah Gibbs lecture, "Mathematical Typography" with an apology of sorts, saying: "I will be speaking today about work in progress, instead of completed research; this was not my original intention when I chose the subject of this lecture, but the fact is I couldn't get my computer programs working in time." And he continues, "Fortunately it is just as well that I don't have a finished product to describe to you today, because research in mathematics is generally much more interesting while you're doing it than after it's all done."

Meta-the-difference-between-the-two-Font has a similarly incomplete character. As a set of simple letterforms and a collection of meta-design parameters, M-t-d-b-t-2-F will create unending numbers of different fonts from now onwards, always only moving forward and compiling a collection of surface effects onto its essential skeleton to produce a growing family of "hollow" fonts whose forms have more in common with handwriting than they do with hot metal counterpunches (not to mention modern digital fonts.) The clumsy result, with its chewy name Meta-the-difference-between-the-two-Font, arrives before the effect that is applied to it, returning to a moment before fonts, just before Gutenberg's first black-letter Gothic types attempted to match the scribe's penmanship. At this point, to computer-automate the production of handwritten calligraphy, and to more or less ignore 400

A SCULPTURE MADE OF GOLD LEAF covered studio partitions forming the letter 'I' hung in the high shaft-like foyer, spreading over several floors. It hung vertically downwards as a shining monument to a vertical mania daring to exhibit its own complete emptiness.

There were two formal points of reference for this work. Firstly, paintings by Colin McCahon which are to be understood in the context of his religious work paraphrasing elements of advertising graphics, such as: *I AM* of 1954 (Hocken Library, Dunedin). The second point of reference was Michael Parekowhai's *The Indefinite Article* of 1990 (Dunedin Public Art Gallery), a sculptural adaptive transformation and reinterpretation of these paintings which play with the ambiguity of the word HE in the phrase: I AM HE. As well as the English meaning: 'I am He', in Te Reo 'he' can also be the indefinite article 'a' and when spelled 'he' can mean 'wrong'. Then the title could be interpreted as 'I am a/anybody' or 'I am wrong'.

McCahon's paintings are reassurances of the promise that HE is present and his late works, which represent delirious glossolalia of doubt and manic repetitions of biblical promises of salvation, are testimony to his dire need to invoke HIS presence. Depending on which translation of the Old Testament name for god, YHWH, one prefers: "I am who I am" or "I am the 'I am'" or "I will be who I will be", one might ask what consolation Colin McCahon drew from the evocation of HIS presence, as this tautological

encapsulation does not involve HIS presence but rather HIS radical otherness and absence. "For Israel the name Yahve signifies the mystery of Yahve's identity and does not reveal or designate Yahve's essence."

This emptiness is reflected through the emptiness from which the enunciation of the "I" arises and through the emptiness which this enunciation generates.³ The subject draws itself up into the hollow and pompous illusion of the knowledge of oneself as a reflection of a divine self-image, and into the dream of "possessing oneself".

The "I am who I am" rises vertically in the glorious terror it exerts over everyone who must bow their heads below: the inhabitants of the horizontal level.

II.

According to Dugald Stewart, the sublime is associated in the first instance with the category of height.⁴ Climbing to the top of a mountain is a sublime activity because it requires the application of physical skills which far outreach those which are required from somebody who goes for a stroll across the flat countryside. It is the struggle against gravity which lends sublimity to climbing mountain tops. The victory over the laws of physics, the overcoming of the limitations they impose on us, lends our heroic efforts the character of the sublime.

1. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, Vol. III. p.1457 et seq.
2. Walther Zimmerli, 'Das Problem der Sprache in Theologie und Kirche'. In: *Deutscher Evangelischer Theologentag Mohr*, 1958 (ed. W. Schneemelcher) p.12.
3. Giorgio Agamben, *The Remnants of Auschwitz*. New York: Zone Books, 1999, p.116 et seq. "And yet, in saying 'I', 'you', 'this', 'now ...', he is expropriated to all referential reality, letting himself be defined solely through the pure and empty relation to the event of discourse. The subject of enunciation is composed of discourse and exists in discourse alone. But, for this very reason, once the subject is in discourse, he can say nothing; he cannot speak."
4. Dugald Stewart, *Philosophical Essays*. London: Nabu Press, 2010 (1810). p.381.

...systématique... des notes en marge... et quelles proportions exigent les... est-il intéressant de définir une grille... quelle sorte de grille ? les légendes... occuperont-elles peu ou beaucoup d'espace ? Pour moi, ce cheminement sans contrainte à travers les problèmes qui peuvent se poser et cette recherche de solutions possibles font partie du travail de conception du livre ; je dirais même qu'il entre dans l'approche systématique de la planification d'ensemble du livre. C'est un moment agréable, car il n'y a encore ni contrainte ni perturbation d'aucune sorte ; je peux encore, pour ainsi dire, rêver du livre idéal.

Tôt ou tard, cependant, vient le moment où la pression des délais se fait sentir et où il faut prendre des décisions, sur le format par exemple. Si l'ouvrage fait partie d'une collection, le format est prédefini, qu'il convienne ou non dans mon cas particulier ; les exigences de la série prennent le pas sur le reste, même si des considérations systématiques m'auraient conduit à opter pour des dimensions différentes. C'est une raison ou des proportions différentes. C'est une raison de plus pour ajouter un point d'interrogation à mon titre.

Si l'on est libre de déterminer le format, il faut alors prendre en compte divers paramètres — les dimensions de la feuille, le sens du grain, la taille de la press — et, à l'intérieur de ces paramètres, explorer de multiples possibilités. Or, il est impossible de définir un format sans savoir à quoi ressemblera la mise en pages, et pour concevoir la mise en pages, son corps et l'interlignage afin typographique, son corps et l'interlignage afin typographique, le nombre de caractères par ligne. J'ai besoin de visualiser si je peux mettre en place une grille satisfaisante pour l'iconographie et cette grille doit coexister avec celle du texte courant, des notes et des légendes. Cela fait donc beaucoup de décisions à prendre, face à l'écran de l'ordinateur ou à côté. Ensuite, je dois décider du type de papier et de son grammage, tenir compte de son opacité et calculer aussi précisément que possible l'épaisseur du livre. Enfin, je choisis un type de reliure et un matériau pour sa réalisation,

ici, mais il restait pas inutile d'ajouter voir ce qui s'est fait ailleurs pour des publications comparables.

Vient le moment où je dois commander une maquette en blanc au relieur, dans le bon format, avec les matériaux choisis et dans le style de reliure prévu. Si mon planning le permet, je peux laisser de côté le travail sur le livre et attendre d'avoir la maquette entre les mains, celle-ci me donnera une idée de la manière dont je « sens » les matériaux choisis (qui ne produisent pas le même effet quand on les voit dans un catalogue d'échantillons ou dans une reliure). Cela me donne aussi une idée de la souplesse ou de la rigidité du papier une fois le livre relié. La manière dont s'ouvre la maquette ne correspond pas toujours à ce que sera le livre, car elle est montée à la main, souvent avec une colle différente. Un bref coup de fil au relieur me permettra de préciser la différence à laquelle je peux éventuellement m'attendre. Autre remarque concernant la maquette : celle-ci m'a souvent aidé à vendre un projet de livre, car le client ou le financeur tient en main quelque chose de concret ; il voit à quoi ressemblera le livre. Ces maquettes sont toujours des objets séduisants et, par leur côté immaculé, elles sont parfois plus belles que le livre fini...

J'en arrive donc au stade où je peux commencer à travailler sur la conception typographique de l'ouvrage.

Mais avant cela, j'aimerais clarifier quelques points.

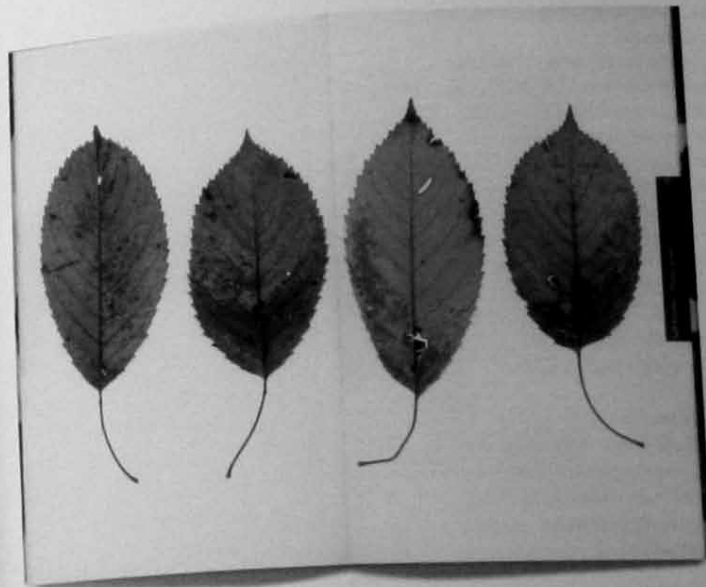
En règle générale, les graphistes et les typographes employés par un éditeur peuvent difficilement travailler de la manière que je tente de définir ce soir. La pression des délais, les questions de coût ne sont guère propices à une approche systématique. S'ils pensent à ce qu'est leur travail quotidien et à ce qu'ils ont le temps de faire, ils mettront après mon titre un point d'interrogation encore plus gros que le mien. Cette situation est d'autant plus dérangeante pour eux qu'ils savent, en tant que professionnels, à quoi

perdues. Je m'intéresse au cas idéal qui, heureusement, arrive de temps en temps même si — je l'ai déjà dit — là aussi les points d'interrogation s'imposent.

Je reprends le fil de mon intervention. La maquette est arrivée, et je vérifie une nouvelle fois les marges prévues, notamment la marge intérieure. À présent, j'aimerais prendre cinq exemples d'ouvrages — deux volumes de texte pur et trois livres illustrés — et expliquer plus en détail comment je les ai planifiés. Vous verrez que ce ne sont pas les points d'interrogation qui manquent.

Le premier exemple est un volume peu épais que j'ai conçu en 1993 pour la Büchergilde Gutenberg à Francfort-sur-le-Main : il s'agit de *Niembsch oder Der Stillstand, Eine Suite*, de Peter Härtling², roman érotique élégamment écrit, qui parle de Nikolaus Niembsch von Strehlenau, connu sous le nom de plume de Nikolaus Lenau. Les proportions très étroites du livre, 11,7 x 21 cm, soit un rapport de 5:9, me semblaient adaptées au contenu lyrique du texte, de même que le caractère typographique (Monotype Centaur de Bruce Rogers), le corps (10,5/13 points) et la largeur de la colonne (90 mm), qui me permettaient de composer en moyenne 63 caractères par ligne. Le résultat est une page imprimée assez pâle, mais pas trop^{2*}. La seule cause d'irritation est que le texte a été composé sans ligatures, pourtant facilement disponibles. (Ce petit livre est l'un des rares sur lesquels je n'ai pas eu la maîtrise complète des opérations ; je dépendais d'une production extérieure.) La page composée n'est pas totalement classique : les blocs de texte sont symétriques sur la double page, mais les marges extérieures et de tête sont optiquement de même largeur. Ces éléments, ainsi que les numéros de page, placés dans les marges extérieures et alignés avec la première ligne de texte, distinguent cette composition typographique des conceptions classiques d'un Caffisch ou d'un Tschichold par exemple. De plus, à l'exception du colophon figurant la dernière page, tout est composé dans le même corps et dans le même caractère : la page de titre, la table des matières (curieusement non paginée par l'auteur), la maxime sur la page 6 et les titres de chapitre^{2*}. C'est que j'avais voulu les choses, ainsi et pas autrement, sans pouvoir les expliquer rationnellement. Simple question d'instinct ? Il en a été de même pour les matériaux de garde, de la reliure et de la jaquette : *me semblaient* (une fois de plus) convenir un papier gris-vert discret et subtil pour les pages de garde et la jaquette, un vert plus soutenu pour la reliure. La mise en page du texte de la page de titre se retrouve à la reliure et sur la jaquette en bichrome. Au passage, pourquoi ai-je utilisé sur ce corps de texte et pas un autre ? Pourquoi n'est-il pas un peu plus gros, ou un peu plus petit ? Plus gros me paraissait juste, trop gros, plus petit un peu trop petit, l'unique raison : là encore, question d'instinct.

Venons-en au second petit livre de cette fois, mais pas aussi délibérément que le précédent, ni dans ses proportions



1-4 Rudolf Widmer, Michael Rast, *Herbstlaub*, ou cit., double page intérieure.



Carré d'As

Four Aces

—
Sébastien Hayez

Wanting to collect all publications dignes d'intérêt est un dessein honorable mais voué à l'échec, on s'attache alors aux premiers numéros. Le premier numéro se doit d'être irréprochable, d'être la promesse, le contrat moral envers le lecteur de ce que sera la parution au fil du temps. Il devient souvent l'autoportrait de l'éditeur qui, dans cette première production, investit bien plus que son argent : sa vision des choses. Reflets d'une intention éditoriale en devenir, les premiers numéros sont le lieu idéal pour l'analyse de cette dernière.

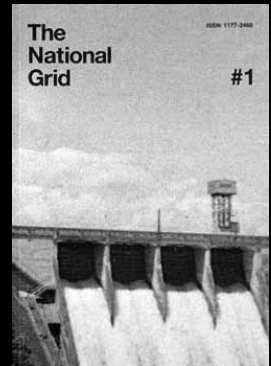
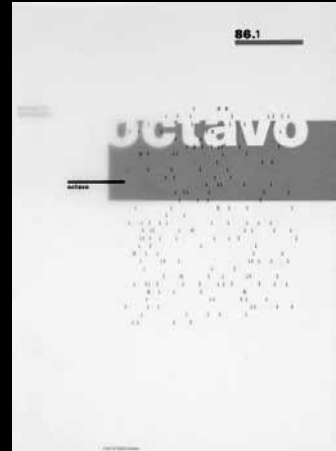
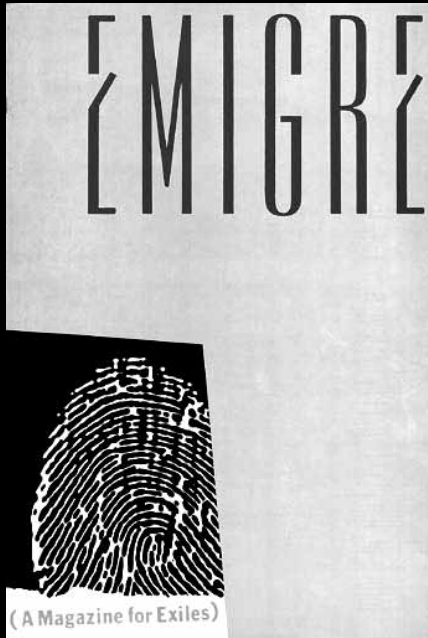
Enrichie de l'expérience de sa propre première livraison, la rédaction de The Shelf Journal a fait appel à des collectionneurs pour nous parler de numéros un qui leur sont chers. Le premier tir de la série donne la parole à Sébastien Hayez, graphiste et collectionneur de livres sur le graphisme.

Si le livre est l'héritier d'une tradition remontant à la Renaissance voire bien au-delà, le magazine est une création des temps Modernes. L'industrialisation survenue dès la fin du XVIII^e siècle en Angleterre, accompagnée de la professionnalisation de la chaîne graphique, ont imposé aux éditeurs de suivre l'accélération de la diffusion des savoirs. Le magazine informe, chronique, critique, archive. Les magazines d'Arts graphiques sont ainsi riches d'enseignements : d'un point de vue historique tout d'abord en archivant l'air du temps, d'un point

Wanting to collect all publications worthy of interest is an honourable but doomed ambition, so we confine ourselves to first issues. The first issue of a magazine has to be beyond reproach, a promise and moral contract with the reader about what it will become over the years. It often turns into a self-portrait of the editor who invests his ideas in it, even more than his money. Reflecting a magazine in the making, a first issue is an ideal place for analysing the editor's intentions.

Having been through the experience itself, the editorial board of The Shelf Journal invited collectors to talk about first issues they prize. Sébastien Hayez, a graphic artist and a collector of graphic design books, sets the ball rolling.

Although the book has inherited a tradition that stretches back to the Renaissance or even earlier, the magazine is a modern creation. The advent of industrialisation in England in the late 18th century, in conjunction with the professionalisation of graphic procedures, forced publishers to speed up the dissemination of knowledge. A magazine informs, chronicles, criticises, and records. Graphic design magazines therefore have much to teach us: historically, because they record the mood of the



De haut en bas et de gauche à droite :
Emigre n°1 (1984)
Octavo n°1 (1986)
Fuse n°1 (1991)
Dot Dot Dot n°1 (2000)
The National Grid n°1 (2006)
Back Cover n°1 (2008)
The Shelf n°1 (2012)

18	Introduction
20	I - Publications de design graphique - 1984-2010
22	A - Quand la forme rencontre le contenu
37	B - De la lisibilité. <i>Do you read me?</i>
42	II - Étude de cas : Trois revues contemporaines
47	Introduction
49	A - Expérimentations <i>vs</i> lisibilité aujourd'hui
60	B - Influences, héritage et position
64	C - Apport au design graphique
66	III - Les praticiens éditeurs
68	A - Les « archizines »
70	B - Revues élégantes
72	Conclusion
74	Annexes
76	Bibliographie et sources
82	Remerciements & Colophon

INTRODUCTION

Les magazines de design graphique sont des ressources théoriques et graphiques importantes. Documents de l'histoire du design graphique, ils ont contribué à écrire cette histoire. Bien que destinés à un public spécialisé, ces publications sont nombreuses et il est difficile d'en dresser une liste exhaustive. Aussi, j'ai choisi de restreindre le champ de mon étude aux publications de design graphique éditées et mises en page par des designers graphiques, parues depuis 1984¹, qui se sont distinguées, par leur importance, leur influence ou leur singularité.

Ces publications ont souvent été associées à la notion de graphiste-auteur. Le terme « graphiste-auteur » est apparu au milieu des années 90, avec le texte manifeste de Michael Rock « Le graphiste-auteur »². Il définissait une nouvelle manière de parler du rapport graphiste/commanditaire. Les designers graphiques étaient alors à l'origine du message, apposant une signature, un style. Différentes publications de la fin des années 1980, début des années 1990, ont adopté ce parti pris ; Les magazines *Octavo*, *Emigre* et *Fuse* témoignent du regard du designer graphique sur les aspects contemporains de la culture, des nouveautés technologiques et de la socio-politique. Déjà dès le milieu du 20^e siècle, sont apparues des revues comme *Caractère*³, *Push Pin Graphic*⁴, *Dot Zero*⁵, *Portfolio*⁶, *Hard Werken*⁷, *U&LC*⁸ ou *Typographica*⁹. Ce type de publication se rapproche fortement de la définition du fanzine.

« Un fanzine (contraction de fanatic magazine) est une publication imprimée périodique ou non, institutionnellement indépendante, créée et réalisée par des amateurs passionnés pour d'autres passionnés. Ce type de publication est fortement ancré dans la philosophie DIY (Do it Yourself), popularisée par le mouvement punk. »

Dans le cas présent, ce sont des graphistes professionnels qui documentent le design graphique et son histoire. Ainsi le design de la revue est construit afin de répondre au contexte dans lequel il est publié.

Pour le graphiste, le format « revue » est un formidable terrain d'expérimentation. D'une part, parce c'est une publication périodique, donc qui s'inscrit dans un temps court, et une logique de répétition ; d'autre part, parce qu'elle est en constante évolution, puisqu'elle reflète les préoccupations d'une société à un moment donné ; enfin, parce que le graphiste-éditeur exerce un contrôle total sur le contenu qu'il publie et sur la mise en page. Il n'a effectivement pas d'autres contraintes que celles qu'il s'est fixées. Sans autre commanditaire que lui-même, le gra-

1 1984 est la date de la sortie du premier numéro d'*Emigre* et correspond aux débuts de l'ordinateur personnel.

2 Manifeste « The Designer as Author » de Michael Rock, 1996.

3 Maximilien Vox, 1951-1964.

4 Push Pin studio, 1955-1981.

5 Massimo Vignelli, 1966-1968.

6 Frank Zachary et Alexey Brodovitch, 1950-1951.

7 Henk Elenga, Gerard Hadders, Tom van den Haspel, Willem Kars, Rick Vermeulen, 1972-1982.

8 Herb Lubalin, Aaron Burns, Edward Rondthaler, 1973-1999.

9 Herbert Spencer, 1949-1967.

10 Source : Wikipédia.

phiste-éditeur s'adresse dans ses revues à des initiés du design graphique. De ce fait, il jouit d'une grande liberté d'expression, qui lui permet d'explorer de nouvelles formes graphiques et de contribuer par ses travaux, à alimenter la réflexion théorique et critique sur le design graphique.

Ce mémoire analysera donc à travers des revues publiées aujourd'hui, la conception actuelle de leurs auteurs sur le design graphique, et son évolution sur les dernières décennies. La première partie de notre étude portera sur des revues publiées dans les années 1980-1990 et 2000 : *Emigre*, *Octavo*, *Fuse* et *Dot Dot Dot*. Puis nous analyserons trois magazines qui sont édités aujourd'hui : *Back Cover*, *The Shelf* et *The National Grid*. La comparaison avec les revues issus d'un passé récent permettra de mieux comprendre les positions adoptés par les designers contemporains et de répondre à certaines questions : Quelle est la place de l'expérimentation dans ces publications ? Quel message veulent-elles transmettre ? Comment s'écrit la théorie en design graphique aujourd'hui dans ces magazines ? Le graphiste-éditeur est-il démissionnaire de l'expérimentation ?

I - PUBLICATIONS DE
DESIGN GRAPHIQUE
1984 - 2010

Des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990, sont apparues des publications qui ont bouleversées les fondements du graphisme et de la publicité, en rejetant les conventions établies. Elles témoignent d'un désir de combler le manque éditorial sur l'histoire, la critique et la théorie en design graphique. Ces lacunes ont laissé le champ libre à une série de magazines édités par des designers graphiques. De plus les avancées technologiques de l'époque, en particulier l'utilisation de l'ordinateur personnel, ont accru le champ des possibilités des graphistes, et ont complètement modifié leur mode de travail. La photocomposition leur avait déjà permis plus de liberté dans les formes et dans les mises en page, mais la PAO (Publication assistée par ordinateur) a entraîné un réel changement dans la manière de travailler des graphistes.

Emigre, Octavo, Fuse et Dot Dot Dot virent le jour dans les années qui suivirent ces transformations. Comment ont-ils utilisé ces nouvelles technologies? Comment se sont positionnées ces revues? À quels problèmes ce sont-elles heurtées? Qu'ont-elles apporté au design graphique et à son histoire?

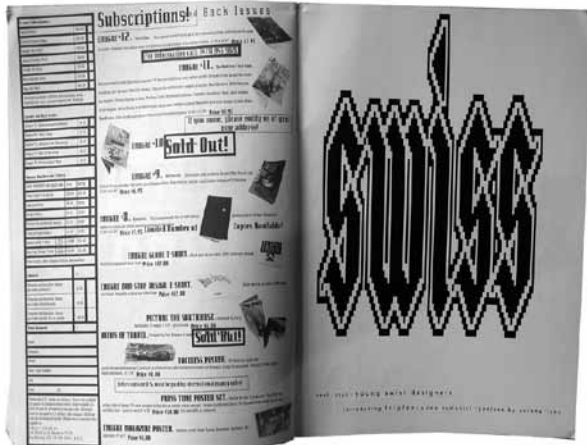
Il est important de préciser qu'il existait peu de magazines français spécialisés à cette époque. Et il m'a semblé plus approprié de traiter des magazines étrangers. On peut, malgré tout, citer parmi les publications françaises des années 1980-1990-2000: Bulldozer(1995-2002)deLabomatic, Ink(2006-2009)deSuperscript et Graphê (1991).

A - QUAND LA FORME RENCONTRE LE CONTENU

Emigre, publiée à partir de 1984 en Californie, est considérée comme l'une des publications les plus dynamiques des années 1980 et 1990 en design graphique. Les fondateurs de la revue, Rudy Vanderlans¹ et Zuzana Licko² avaient rapidement compris l'importance de l'introduction de l'ordinateur personnel pour le graphisme. *Emigre* fut un des premiers magazines à s'en servir. La revue utilisait les typographies créées par Zuzanna Licko sur Macintosh. Les caractères étaient triturés, imparfaits et pixellisés. *Emigre* avait commencé comme un fanzine pour typographe, composé à la photocopieuse. Puis la publication a rapidement évolué en un lieu de rencontre d'idées sur le design graphique, intégrant des champs comme l'artisanat, l'éducation, la pratique, la théorie, l'histoire, l'éthique et la société.



Couverture, *Emigre* n°13, 1989



Double-Page d'*Emigre* n°13, 1989. © Loren Leport

1 Rudy Vanderlans est né en 1955. Il est graphiste, photographe, typographe et éditeur d'origine néerlandaise. Il a étudié les arts graphiques à la Haye, aux Pays-Bas.

2 Zuzana Licko est née en 1961 en Tchécoslovaquie. Typographe, elle a étudié la communication visuelle aux États-Unis, à Berkeley.

3 Une feuille de papier de format standard (70 cm x 110 cm), pliée trois fois et coupée sur les bords pour former un cahier de seize pages forme un « octavo ». La revue en a tiré son nom et son format.

4 En anglais dans le texte : *Octavo has evolved from desire to see an independent publication which acts as a serious forum for the discussion of matters, both contemporary and historical, relating to typographic design.*

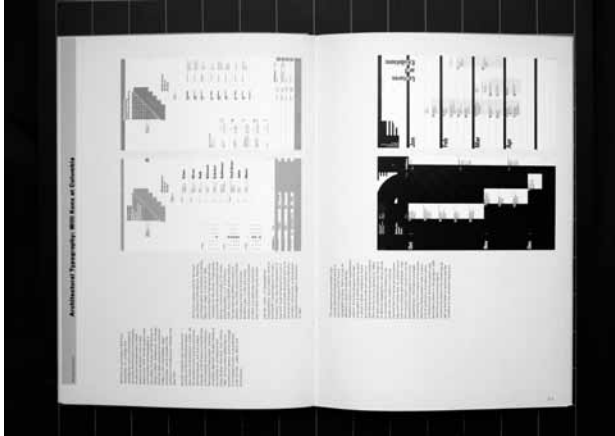
À la même période, en Angleterre, les designers graphiques ont aussi exploré la question de la revue comme lieu de théorie et de pratique du design graphique, historique et contemporaine. *Octavo*³ a été fondé en 1986 par le groupe de design anglais 8vo, dont les membres étaient Mark Holt, Hamish Muir, Michael Burke et Simon Johnson. Quand Holt et Muir ont constitué le studio 8vo en 1985, ils avaient déjà en tête de publier une revue débattant de la typographie. Dans l'édito du numéro 1, les graphistes-éditeurs affirmaient ceci :

« *Octavo* se construit sur le désir de voir une publication indépendante devenir un forum de discussion sur les préoccupations, contemporaines et historiques, portant sur la typographie. »⁴

Contrairement à *Emigre*, *Octavo* n'avait pas saisi, au début, l'importance des nouvelles technologies pour le graphisme, continuant de composer ses numéros en photocomposition.

Seul le numéro 8 (dernier numéro d'*Octavo*, paru en 1992) avait fait l'objet d'une tentative numérique en proposant un CD-rom sur lequel se déployait la publication.

Double-Page, *Octavo* n°3, 1987



Couverture, *Octavo* n°3, 1987



Un peu plus tard, en 1991, *Fuse*, un journal expérimental de typographie, est fondé par les graphistes anglais Neville Brody¹ et Jon Wozencroft². Comme Zuzanna Licko, Neville Brody était persuadé que grâce à la technologie informatique, il était possible de réaliser des caractères entièrement nouveaux. La publication avait pour but d'exploiter les possibilités des dernières technologies typographiques (technologies numériques). *Fuse* était conçu sous une forme très particulière et ne ressemblait à aucune autre publication. Il était en partie numérique : les typographies créées pour le numéro étaient stockées sur une disquette. Il se présentait sous forme de boîte en carton contenant la disquette et des affiches pliées. À chaque édition, quatre typographes ou designers graphiques devaient créer une typographie en fonction d'un thème, inspiré d'un sujet culturel ou de société³. Brody voulait que la forme affecte le contenu, et voyait *Fuse* comme un atelier expérimental, croisé avec un forum de débat.

Fuse n°1, 4 posters, 1 édito et 1 disquette de 700ko, 1991



1 Neville Brody est né en 1957, graphiste anglais, dessinateur de caractères et directeur artistique, il a notamment maqueté le magazine *The Face*.

2 Jon Wozencroft est né en 1958, d'origine anglaise, il est graphiste, auteur et enseignant.

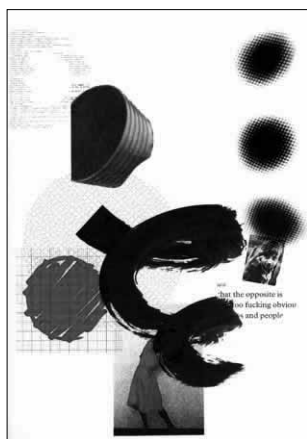
3 Quelques exemples de sujets :

« Runes » (n°2)

« Désinformation » (n°3)

« Propagande » (n°12)

« Superstition » (n°13).



Couverture, *Dot Dot Dot* n°10, 2005



Double page, *Dot Dot Dot* n°10, 2005

Au début des années 2000, *Dot Dot Dot* de Peter Bilak¹ et Stuart Bailey² aux Pays-Bas marqua un changement d'orientation des revues auto-publiées, passant de revues expérimentant les typographies et la mise en page à un choix éditorial et à un design plus proche du fanzine (même si *Emigre* au début se rapprochait dans sa forme du fanzine, la revue n'a pas évolué dans ce sens). La revue est un petit format, imprimée majoritairement en noir et blanc. Stuart Bailey et Peter Bilak souhaitaient réfléchir à la façon de combiner le design et le contenu de la revue. Comme de nombreuses publications, *Dot Dot Dot* voulait combler les lacunes de l'édition. La revue s'inscrit dans une tradition des publications de design graphique indépendantes. Elle ne suit pas un courant de pensée en particulier et cherche à se réinventer continuellement. *Dot Dot Dot* est diffusé dans le monde entier à 3000 exemplaires et possède un petit public spécialisé (designers graphiques, historiens de l'art et du graphisme, étudiants).

1 Peter Bilak est né en Tchécoslovaquie et a étudié successivement en Angleterre, aux États-Unis et en France Il vit actuellement aux Pays-Bas. Auteur, graphiste, typographe et web designer, il enseigne à la Royal Academy de La Haye. Il est le fondateur de la fonderie Typotheque en 1999.

2 Stuart Bailey est un graphiste, auteur et éditeur né en Angleterre. Il a ensuite travaillé aux Pays-Bas et vit actuellement entre New York et Los Angeles, où il enseigne.

3 Exemple de thèmes : « Alienation » (n°8), « Press Time » (n°12), « Expatriates » (n°20).

4 Selon Rick Poyner « L'objet postmoderne « problématise » le sens, offre de multiples points d'accès et se veut le plus ouvert possible à l'interprétation. [...] les produits de la culture postmoderne se distinguent par des éléments tels que fragmentation, impureté de la forme, superficialité, indétermination, intertextualité, pluralisme, éclectisme, et par un retour au vernaculaire. » Source : *Transgression : graphisme et post-modernisme*, Rick Poyner, Pyramid, 2003.

En 1989, Vanderlans et Licko fondèrent *Emigre* Graphics. La société vendait les caractères produits par Zuzana, qu'ils utilisaient dans la revue. *Emigre* était à la fois un terrain d'expérimentation, une vitrine pour leur travail et permettait de diffuser leur culture graphique. Chaque numéro était constitué autour d'un thème³ et de nombreux designers graphiques et auteurs, appartenant notamment à la vague post-moderniste⁴, y contribuaient (Ed Fella, David Carson, Nick Bell, Jeff Keedy...). La mise en page du magazine était réinventée à chaque fois, prenant en compte son contenu. Rudy Vanderlans pensait que la typographie reflétait, améliorait ou complétait le texte. Chaque numéro était source de nouvelles surprises pour le lecteur.

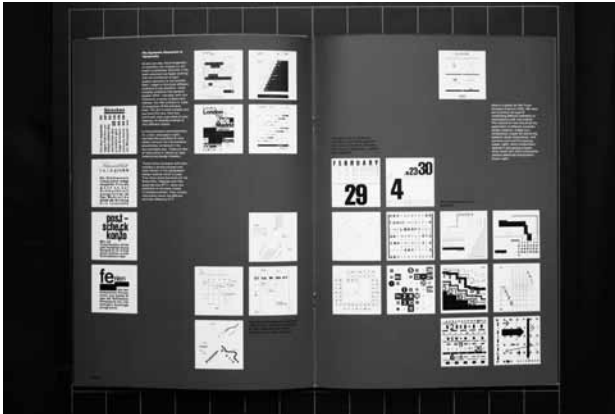
Octavo avait une politique éditoriale similaire. En effet, chaque numéro était différent et prenait en compte son contenu dans la mise en page. L'équipe d'*Octavo* pensait que la communication typographique n'était pas seulement une présentation

de textes et de données, mais bien plus :

« La typographie est l'endroit où le contenu et la forme se rencontrent : une bonne typographie est l'union réussie des deux. »¹

La typographie pouvait provoquer le lecteur, souligner des relations entre textes et images, proposer des contenus. Ainsi durant 6 ans et à travers 8 numéros les membres d'8vo ont expérimenté la typographie et la mise en page dans leur magazine ; accordant une grande importance à sa conception et à son impression. La revue était imprimée dans la meilleure et la plus chère imprimerie de Londres. Des vernis étaient apposés à certains endroits et un article du numéro 6 de la revue présentait une collection de plaques d'immatriculation, gaufrées afin de représenter leur relief. La revue a suscité un grand intérêt parmi les designers graphiques, en publiant des textes importants liés au design graphique et à la typographie. Par exemple, le numéro 4 de la revue a été totalement consacré aux notes de Wolfgang Weingart² pour sa tournée de conférences aux États-Unis en 1972, intitulée « How can one make Swiss typography? ». Comme illustrations, l'équipe d'*Octavo* avait des diapositives que Weingart projetait lors de ses conférences. Afin de replonger le lecteur au mieux dans ces conférences et de rendre la luminosité que peut avoir une diapositive, le numéro 4 a été imprimé en négatif. Le fond des pages était en gris sombre et le fond des images en blanc. Les images ont gardé leur format carré d'origine.

Double page, *Octavo* n°4, 1987



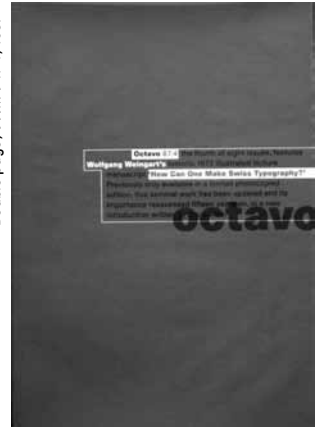
Détail, *Octavo* n°6, 1986



¹ Citation tirée de l'édito n°1, en anglais dans le texte : *Typography is the point where content and form meet: good typography is the successful union of the two.*

² Wolfgang Weingart est né en 1941. Designer graphique et typographe très important, il est considéré comme le père de la Nouvelle Vague, mouvement remontant en cause le style international.

Double page, *Octavo* n°4, 1987



Chez *Dot Dot Dot*, chaque numéro contient plusieurs idées et plusieurs thèmes qui se juxtaposent. Le contenu n'est pas fixe. Le design graphique de la revue cherche à s'adapter à son contenu. Les sujets de *Dot Dot Dot* sont très divers : musique, langage, cinéma, art, mathématiques, littérature, société, économie... Par exemple, dans le numéro 14 de la revue, un article sur le dollar côtoie un écrit sur *Bartleby*, nouvelle de Herman

Melville, suivi par une conversation entre Stuart Bailey et Robin Kinross. Ce n'est pas un magazine montrant des résultats visuels de processus de conception, mais bien la présentation de thèmes récurrents d'un travail quotidien.

« Le fait d'avoir changé notre mode de pensée en passant de « qu'est ce qu'une revue de design graphique doit montrer » à « par quoi sommes nous intéressés en tant que designer graphique » était très libérateur. »¹

En 2006, l'équipe éditoriale change : Peter Bilak se retire du projet et Stuart Bailey continue de publier la revue avec David Reinfurt en tant que Dexter Sinister², malgré ce changement, la revue a continué à être publiée, se questionnant sur les mêmes problématiques.

Dans *Emigre*, Rudy Vanderlans souhaitait rejeter la sobriété et le fonctionnalisme qu'il avait tant appris et appliqué lors de ses études aux Pays-Bas. En adoptant un format A3, la publication était déjà hors-norme. Rudy Vanderlans voulait abolir les règles du modernisme, les transgresser, en créer de nouvelles. Il avait la volonté profonde de pratiquer le design graphique de manière plus intuitive. C'est également ainsi que les graphistes-éditeurs de *Dot Dot Dot* voyaient les choses ; dans une interview³, Rudy Vanderlans demande à Peter Bilak si tout le côté théorique dans son travail (l'enseignement, l'édition et l'écriture) n'est pas un risque de « trop penser » et d'altérer sa pratique. À cela Peter Bilak répond qu'il se fie en grande partie à ses intuitions :

« Il n'y a pas de théorie qui génère mon travail quand je travaille »⁴.

Pour lui, le design graphique fonctionne souvent au-delà des parties rationnelles du cerveau.

Dans une volonté de bousculer les conventions, les graphistes-éditeurs d'*Octavo* souhaitaient dénoncer certains aspects de la typographie en Grande-Bretagne, notamment les compositions symétriques, le grand respect des traditions ou les effets de mode. Ils souhaitaient construire quelque chose d'original, de nouveau.

Dans un esprit similaire mais formellement différent, *Fuse* cherchait à modifier les points de vue des lecteurs. Le journal proposait des prototypes d'alphabet, ressemblant plutôt à des symboles abstraits qu'à des typographie utilisables. Ces typographies fonctionnaient sur le même principe que les « psychocaractères », terme inventé dans la revue dada 29⁵, défini comme

« la manipulation artistique du caractère pour en extraire l'expressivité et le sens. [...] Les lettres étaient censées exprimer des idées sous-jacentes et servir de symboles »⁶.

1 Peter Bilak, interviewé par Mark Thomson dans *Eye Magazine* n°75, printemps 2010.

2 Dexter Sinister est le nom sous lequel le duo anglais-américain Stuart Bailey et David Reinfurt officient en explorant les connections entre design, l'édition, la production, la distribution et l'archive.

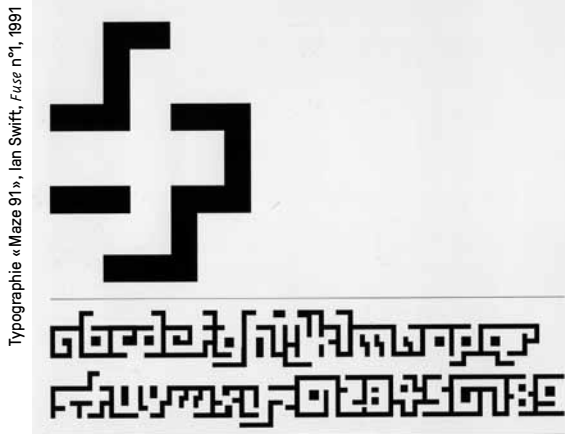
3 Peter Bilak interviewé par Rudy Vanderlans dans *Emigre* n°67, 2004.

4 En anglais dans le texte : *There is no theory which generates my work while I'm working.*

5 29¹ est une revue créée en 1913 par Picabia, Marcel Duchamp et Man Ray à New York.

6 Citation tirée de *De Merz à Emigre et au-delà : graphisme et magazine d'avant garde au XXème siècle* de Steven Heller, Phaidon, Paris, 2005.

Fuse témoignait d'une réelle volonté de créer de nouvelles formes, d'amener une réflexion sur la typographie et ses limites, et d'expérimenter l'outil informatique.



Quand *Emigre* a commencé à être connu, le magazine a subi de virulentes attaques de la part des modernistes conservateurs, « amoureux » des grilles de mise en page et des typographies créées dans les règles de l'art. Massimo Vignelli¹ traitait les typographies d'*Emigre* de

« déchets, manquant de profondeur, d'amélioration, d'élégance et de sens de l'histoire » ;

révélant le fossé qui était en train de se creuser entre le moderne et le post-moderne.

Fuse, qui possédait une esthétique post-moderne fut également très critiqué. On lui reprochait d'être un catalogue de décoration « grunge », un produit commercial, prétendument intellectuel. Pourtant ce n'était pas du tout l'idée des éditeurs. L'idée principale était d'apporter du contenu en créant une typographie et non pas d'en faire quelque chose de décoratif. Le graphisme que *Fuse* prônait dans son journal expérimental n'avait rien de fonctionnel, l'idée n'étant pas de faire passer un message mais bien de pousser toujours plus loin les formes de la typographie.

Il semble que les périodiques cités précédemment servaient de laboratoire d'expérimentation graphique et théorique comme pouvaient l'être les revues dada et surréalistes. À la différence que ces expérimentations n'étaient pas de même nature, il y avait chez les dada et les surréalistes un engagement politique, une volonté de faire changer le monde dans lequel ils évoluaient. Chez les graphistes-éditeurs l'engagement politique n'est pas présent mais la volonté de faire changer les choses est bien là. Les revues dada se positionnaient contre les conventions esthé-

¹ Né en 1931 en Italie, Massimo Vignelli est un designer graphique lié à la tradition moderniste.

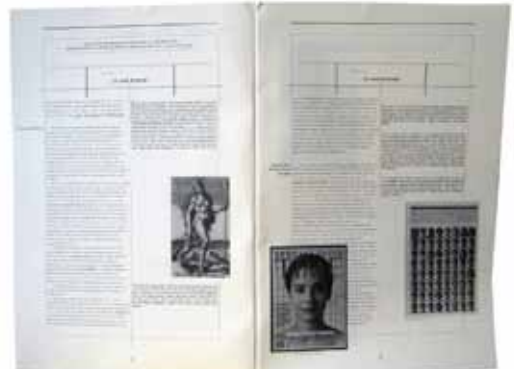
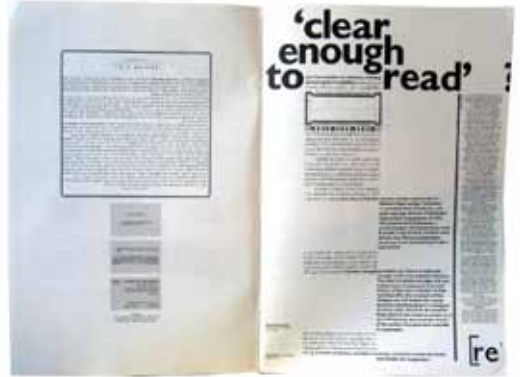
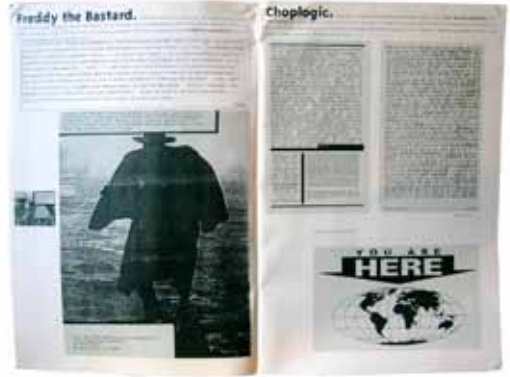
tiques et politiques qu'on leur imposait. De la même façon les revues alternatives de design graphique des années 1980-1990 se situaient contre la vague moderniste et traditionaliste, contre la sobriété et le fonctionnalisme appliqués depuis des décennies dans le graphisme. Ces publications désiraient faire évoluer le graphisme. À la manière des dadaïstes qui rejetèrent l'immobilisme dans le graphisme de leur revue¹, les graphistes-éditeurs se sont éloignés de la grille et des règles typographiques afin de faire émerger de nouvelles idées et susciter des débats.

Mais ces expérimentations formelles voulant lier contenu et forme ont posé rapidement la question de la lisibilité. Ces magazines étaient-ils illisibles? Les graphistes poussaient-ils l'expérimentation trop loin? Comment trouver le juste milieu entre la forme et le contenu? Comment en faire une publication qui soit à la fois lue et regardée? Ce sont ces nombreuses questions que ces graphistes-éditeurs ont dûes se poser à un moment de leur aventure éditoriale.

¹ Par exemple dans la revue *Dada* de Tristan Tzara, Zurich 1917-1919.



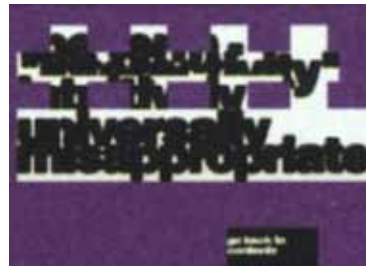
De gauche à droite et de haut en bas :
Emigre n°13 (1989), Emigre n°16 (1990), Emigre n°17 (1991),
Emigre n°18 (1991), Emigre n°19 (1991), Emigre n°27 (1993)
© Loren Leport



De gauche à droite et de haut en bas :
 Emigre n°13 (1989), Emigre n°16 (1990), Emigre n°17 (1991),
 Emigre n°18 (1991), Emigre n°19 (1991), Emigre n°27 (1993)
 © Loren Leport



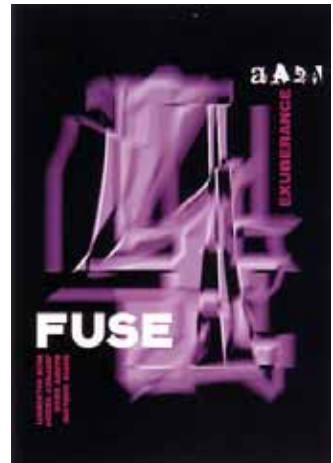
De gauche à droite et de haut en bas :
Octavo n°1 (1986), Octavo n°2 (1986),
Octavo n°3 (1987), Octavo n°4 (1987),
Octavo n°5 (1988), Octavo n°6 (1989),
Octavo n°7 (1990), Octavo n°8 (1992)



De gauche à droite et de haut en bas :
Octavo n°1 (1986), Octavo n°2 (1986), Octavo n°3 (1987),
Octavo n°4 (1987), Octavo n°5 (1988), Octavo n°6 (1989),
Octavo n°7 (1990), Octavo n°8 (1992)



De gauche à droite et de haut en bas :
Fuse n°1 (1991), Fuse n°2 (1991), Fuse n°4 (1992)
Fuse n°6 (1992), Fuse n°10 (1994), Fuse n°12 (1994)



De gauche à droite et de haut en bas:
Fuse n°1, poster du numéro par Neville Brody (1991),
Fuse n°2, poster de Max Kisman utilisant la typographie Linear Konstruktiv (1991),
Fuse n°4, poster du numéro par Neville Brody (1992),
Fuse n°6, poster édité de John Critchley (1992),
Fuse n°10, poster de Cornel Windlin utilisant la typographie Robotnik (1994),
Fuse n°12, poster édité de John Critchley et Jon Wozencroft (1994)



De gauche à droite et de haut en bas :
Dot Dot Dot n°3 (2002), *Dot Dot Dot* n°7 (2004),
Dot Dot Dot n°13 (2007), *Dot Dot Dot* n°15 (2008),
Dot Dot Dot n°17 (2009), *Dot Dot Dot* n°20 (2010)



De gauche à droite et de haut en bas :
Dot Dot Dot n°3 (2002), *Dot Dot Dot* n°7 (2004),
Dot Dot Dot n°13 (2007), *Dot Dot Dot* n°15 (2008),
Dot Dot Dot n°17 (2009), *Dot Dot Dot* n°20 (2010)

B - DE LA LISIBILITÉ.
DO YOU READ ME?

Assez rapidement, les graphistes-éditeurs d'*Emigre* et d'*Octavo* se sont rendus compte que leur publication n'était pas lue dans la majorité des cas. Pourtant, les enjeux de ces revues étaient autant liés à la forme qu'au contenu.

Effectivement, les textes dans *Emigre* n'étaient pas très lisibles : les superpositions typographiques et les typographies expérimentales n'aidaient pas. D'ailleurs, les acheteurs de la revue ne la lisaient pas. Mr. Keedy¹, auteur récurrent d'*Emigre* avait écrit un article en 1993 intitulé ironiquement « Graphic designers probably won't read this... but, »² dans lequel il analysait le phénomène de non-lecture du magazine. Il invoquait deux excuses données par les clients du magazine :

« Je n'ai pas encore eu le temps de le lire »³
« C'est trop dur à lire »⁴

La question se posait alors : *Emigre* était-il trop dur à lire ou bien les designers graphiques ne lisent pas et préfèrent la pratique à la théorie? Le n°15 d'*Emigre*, paru en 1990, affichait un titre moqueur « Do you read me? » (« Me lisez-vous? »). On trouvait en page 3 des instructions qui précisaient :

« Tous les textes de ce numéro doivent être regardés et lus! »⁵.

Évidemment, *Emigre* était regardé (voir admiré), mais pas de la même façon qu'on lit un texte ; la publication était lue comme peut l'être une peinture ou une photographie. Ce qui rendait la lecture du magazine incomplète puisque la forme et le contenu faisaient sens.

1 Jeffery Keedy, né en 1957 est un designer graphique, typographe, critique et enseignant américain.

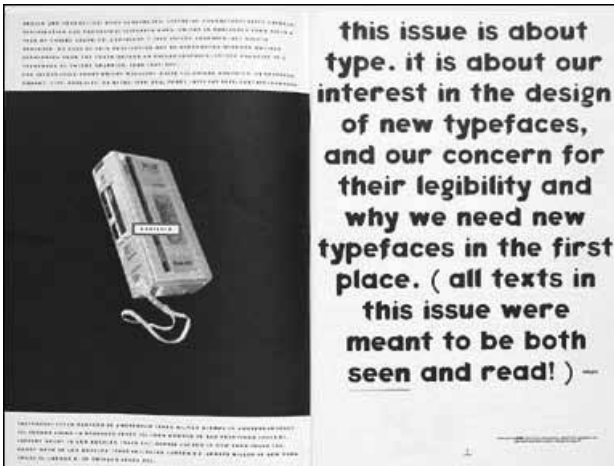
2 Traduction : « Les designers graphiques ne liront probablement pas ça... mais, ». Cet article est paru pour la première fois en 1993 dans le livre *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm*, de Vanderlans Rudy et Licko Zuzana, John Wiley & Sons.

3 En anglais dans le texte : *I haven't had time to get it yet.*

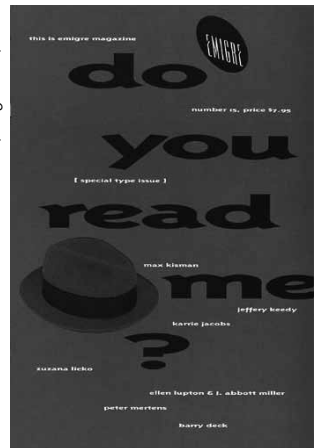
4 En anglais dans le texte : *It's too hard to read.*

5 En anglais dans le texte : *all texts in this issue were meant to be both seen and read!*

Double-page, *Emigre* n°15, 1990



Couverture, *Emigre* n°15, 1990



Octavo fut confronté au même problème qu'*Emigre*. La revue n'était pas lue mais regardée, ou utilisée comme source d'inspiration.

« La plupart des graphistes ne lisent pas ; ils se contentent de feuilleter rapidement *Octavo* pour l'examiner en tant qu'objet de design. S'ils aiment, ils s'en servent éventuellement comme d'un modèle. »¹

La mise en page prenait le pas sur les textes. Elle était trop importante et l'équilibre forme / contenu ne fonctionnait pas. Rick Poynor avait écrit un article sur le sujet dans *Eye Magazine* n°9 en 1993 intitulé « Is anybody out there reading? »² dans lequel il critiquait la manière dont *Octavo* avait évolué :

« Trop souvent dans les derniers numéros, les vanités structurelles submergent le contenu [...] Dans le numéro 7, les grilles jaune vives semblables à des nappes vichy inondent les pages pendant que les légendes des images sont des références de la grille qui doivent être recherchées à l'arrière »³

D'ailleurs le numéro 7 d'*Octavo* proposait un article de Bridget Wilkins intitulé « Type and Image » (« La lettre et l'image ») traitant des questions de lisibilité et d'habitudes de lecture. La mise en page était fragmentée, répartissant le texte sur la grille jaune, dont parle Rick Poynor. On pouvait d'ailleurs lire dans ce texte :

« La plupart des gens qui achètent *Octavo* ne le lisent pas. »⁴

Ce numéro 7 était une tentative de réponse à ces problèmes de lisibilité. Les graphistes-éditeurs avaient cherché à travers ce numéro à créer

« quelque chose à l'extrême bord de l'imprimerie, de la typographie et de la reproduction, mais qui offre aussi de la lecture et une lisibilité. »⁵

1 Mark Holt dans *Azimuts* n°7/8, 1994.

2 Traduction : « Est-ce qu'il y a quelqu'un qui lit? ».

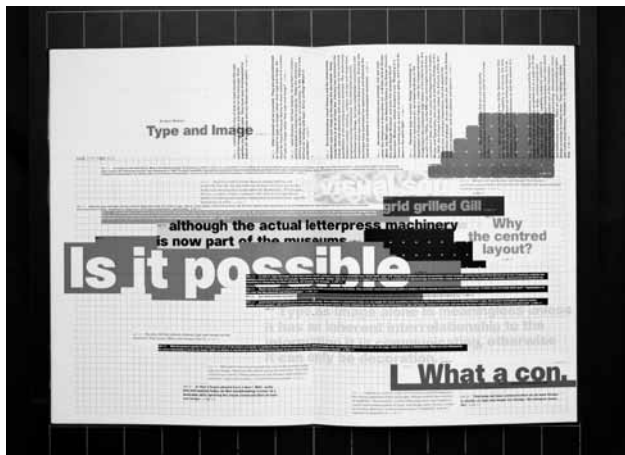
3 En anglais dans le texte : *All too often in the later issues, the structural conceits overwhelm the content. [...] In issue 7, bright yellow grids like gingham tablecloths swamp the pages, while picture captions are given as grid references which must be looked up at the back.*

4 En anglais dans le texte : *Most people who buy Octavo do not read it.*

5 Mark Holt dans *Azimuts* n°7/8, 1994.



Couverture, *Octavo* n°7, 1990



Double page, *Octavo* n°7 article « Type and Image » de Bridget Wilkins, 1990

Avec du recul, les fondateurs d'*Octavo* s'étaient défendus de cette critique :

« Ceci est un parti pris qui résulte de ce que nous percevions des attentes de plus en plus grandes de notre public envers la mise en page et l'impression de chaque numéro. Mais nous étions nos propres clients et nous savions que le public était constitué de typographes ou de designers graphiques. Nous avons conçu cette revue pour les initiés du design graphique, ce qui n'est évidemment pas la même chose au niveau de la mise en page que les horaires d'autobus, par exemple, créés pour une utilisation publique. Nous avons pris en compte cette différence et ce contexte. »¹

Fuse avait une forme particulière, plus proche du laboratoire de recherche que du magazine. La publication ne cherchait ne cherchait pas la lisibilité ni le fonctionnalisme.

Dot Dot Dot, arrivé plus tard, avait pris bonne note des problèmes de lisibilité auxquels s'étaient heurtés ces publications². La revue a tout de suite cherché à trouver un équilibre entre le fond et la forme. Dans l'interview donnée à Rudy Vanderlans, Peter Bilak affirme :

« Nous essayons de surmonter la dualité entre la forme et le contenu. »³

« Nous essayons pour *Dot Dot Dot* qu'il soit lu aussi bien que regardé, sans le lire, le design est difficile à comprendre. »⁴

Malgré une forme expérimentale, la revue reste très lisible. Il y a un côté « collage » dans *Dot Dot Dot*, sorte de morceaux individuels qui forment un tout cohérent, design qu'on retrouve dans les fanzines punk des années 1970.

Au fil des années, *Emigre* est devenu un objet de plus en plus conventionnel. Le format du magazine s'est réduit pour finir, à partir de 2003, en un livre de poche (13,2 cm x 21 cm) simple et lisible sans mise en page particulière, seulement les textes théoriques mis bout à bout, sans image ; ne présentant ainsi plus aucune difficulté de lecture. Loin des numéros du début des années 1990, *Emigre* était édité par Princeton Architectural Press, un éditeur très établi. Le magazine s'est arrêté en 2005 avec le numéro 69 justement intitulé « The End ».

1 Citation tirée du livre *8vo: On the outside*, Holt Mark et Muir Hamish, Lars Müller publisher, 2005.

2 Avant de se lancer dans l'aventure *Dot Dot Dot*, Stuart Bailey et Peter Bilak avaient analysé différentes publications en vue de créer une encyclopédie des revues de design graphique ; une partie de ces recherches ont constitué le numéro 1 de la revue.

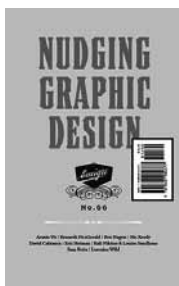
3 En anglais dans le texte : *We try to overcome the duality of form and content now.*

4 En anglais dans le texte : *We try for DDD to be read as well as looked at, without reading it the design is difficult to consider.*

Double-page, *Emigre* n°66, 2004



Couverture, *Emigre* n°66, 2004



Octavo, qui avait prévu dès le départ de ne sortir que 8 numéros, pour ne pas s'épuiser, a tenté de résoudre cette question de la lisibilité en cherchant un moyen d'accrocher le lecteur, afin qu'il soit guidé dans sa lecture. Et c'est également en voulant expérimenter le multimédia que le n°8 d'*Octavo* parut sous forme de CD-Rom. Le lecteur n'était alors plus maître du « déroulement » de la publication. Il ne pouvait plus la feuilleter en regardant seulement quelques pages. Une partie du texte apparaissait à l'écran, une voix le lisait, puis marquait une pause. À ce moment là, l'utilisateur pouvait cliquer pour continuer à voir/entendre le texte et ainsi avancer à la vitesse qui lui convenait.

« Comme si, en tant qu'éditeurs, nous avions dit à notre public : nous n'avons pas envie de réaliser un autre numéro que vous ne lirez pas ; alors, nous vous donnons ce support multimédia, que vous serez obligés de lire. »¹



CD-Rom, *Octavo* n°8, 1992



Interface, *Octavo* n°8, 1992

En dépit du fait qu'*Emigre* et *Octavo* constituent des objets « phares » de l'histoire du design graphique, autant par leur apport théorique que graphique. Ils témoignent d'une volonté de rupture avec le modernisme, et annoncent une nouvelle ère graphique. Même si à l'époque, ils n'étaient pas lus, ils le sont aujourd'hui, sous une autre forme².

Toutes ces publications furent des laboratoires d'expérimentation à un moment propice à la création de nouvelles formes expérimentales. Les sujets étaient très diversifiés et touchaient d'autres domaines, populaires comme plus spécialisés. Elles ont contribué à documenter le design graphique à travers leurs textes et leurs formes. Ces revues ont eu un impact très important sur la façon dont le design graphique est positionné et documenté théoriquement et historiquement.

L'étude préalable de ces magazines va nous permettre de mieux comprendre le positionnement et l'esthétique choisis

¹ Mark Holt dans *Azimuts* n°7/8, 1994.

² On retrouve notamment de nombreux essais parus dans *Emigre* sur le site www.emigre.com.

par trois publications contemporaines : deux revues françaises, *Back Cover* et *The Shelf*; et *The National Grid*, une revue néo-zélandaise. *The National Grid* me semble une revue pertinente à analyser. Elle est très peu connue en France, mais suscite un vif intérêt chez les critiques et designers graphiques anglophones¹.

Quelle est la conception actuelle des revues de design graphique? Comment se positionnent leurs auteurs par rapport à leurs prédécesseurs?

¹ La revue a reçu une critique de Rick Poynor et une de Teal Triggs qui lui a consacré une partie d'un texte intitulé « Designing graphic design history », paru dans *Journal of Design History* en 2009, puis dans *Graphic Design, history in the writing, 1983-2011*, Sara De Bondt (ed.) et Catherine de Smet (ed.), Occasional Papers, 2012

II - ÉTUDE DE CAS:
TROIS REVUES
CONTEMPORAINES



De gauche à droite: *The National Grid* n°7 (2011), *Back Cover* n°4 (2011) et *The Shelf* n°1 (2012)



De haut en bas:
The National Grid n°7 (2011),
Back Cover n°4 (2011),
The Shelf n°1 (2012)



De haut en bas :
The National Grid n°8 (2012),
Back Cover n°5 (2012),
The Shelf n°2 (2013)



De gauche à droite : *The National Grid* n°8 (2012), *Back Cover* n°5 (2012) et *The Shelf* n°2 (2013)

INTRODUCTION

On avait prédit avec l'arrivée du numérique et du livre électronique la fin du papier et de l'imprimé. Pourtant, il n'est jamais paru autant de magazines, d'auto-publications ou de fanzines que ces dernières années. Le numérique a entraîné une volonté d'archivage, de documentation du magazine et du livre, notamment chez les designers graphiques. C'est dans ce contexte que *Back Cover*, *The Shelf* et *The National Grid* sont publiés chaque année.

Paru en 2006, en France, *Marie Louise* est une revue tournée sur le design graphique éditée par l'association F7 composée du duo de graphistes deValence¹. Deux ans plus tard, la publication donna naissance à *Back Cover*. Apparue en 2008, *Back Cover* est une revue de réflexion et d'analyse des pratiques du design graphique et de la typographie mais aussi des arts visuels. Les auteurs de la revue sont divers, français et internationaux. La publication est un moyen pour ses créateurs d'obtenir des réponses aux questions qu'ils se posent quotidiennement dans leur travail de designer graphique. « Nous publions des livres qui manquent à notre bibliothèque »² voici le credo de B42³, maison d'édition fondée par Alexandre Dimos et Gaël Etienne qui édite *Back cover*.

Puis en 2012, en France, *The Shelf Journal* (traduire par « le journal de l'étagère »), paraît dans nos librairies spécialisées. La revue traite du livre d'hier et d'aujourd'hui à travers l'intervention de différents auteurs européens. Éditée et mise en page par Colin Caradec et Morgane Rébulard, deux jeunes graphistes, diplômés de l'école Estienne (puis de l'Esad d'Amiens en post-diplôme pour Morgane Rébulard), cette revue bimestrielle et bilingue français-anglais se propose de célébrer le design éditorial.

Dans le même temps, de l'autre côté de la planète, *The National Grid* est publié une fois par an depuis 2006. *The National Grid* est une revue Néo-zélandaise éditée et mise en page par Luke Wood et Jonty Valentine, deux graphistes néo-zélandais. Elle recueille des écrits de designers graphiques contemporains. La revue se définit ainsi :

« *The National Grid* est un espace de spéculation, de critique, de recherche et d'exploration des questions sur et autour du design graphique dans le contexte néo-zélandais. *The National Grid* est un projet motivé par une lacune évidente sur la critique et les écrits en

1 Studio de design graphique créé en octobre 2001 par Alexandre Dimos et Gaël Etienne et rejoint en 2007 par Ghislain Triboulet. Gaël Etienne a quitté le studio en 2013, pour se consacrer à la musique et Jérémie Perrodeau, designer graphique et typographe s'est joint à l'équipe.

2 Interview d'Alexandre Dimos dans *Étapes* n°200, Pyramyd, janvier 2012, p87.

3 B42 est une maison d'édition qui publie des ouvrages consacrés au design graphique, à la typographie, à l'art contemporain et aux cultures populaires, ainsi que des écrits de designers et d'artistes ; des livres qui interrogent l'univers visuel dans lequel nous vivons. Des textes majeurs de l'histoire du design graphique et de la typographie.

4 Citation tirée du site internet www.thenationalgrid.nz.

En anglais dans le texte: *The National Grid is a space to speculate, critically enquire, research and explore graphic design issues within a New Zealand context. The National Grid is a project motivated by a conspicuous void in New Zealand's design discourse. The National Grid aims to be a centre for the collection and transmission of projects and ideas that currently have no home. The National Grid is interested in the artefacts and methodologies of the practitioner – the designers of everyday things – who seek to transform, in some small way, both their own and their audiences' experience of the world around them.*

design graphique en Nouvelle-Zélande. *The National Grid* vise à être un endroit de collection et de transmission des projets et des idées qui n'ont actuellement pas d'espace d'expression. *The National Grid* s'intéresse aux artefacts et aux méthodes du praticien (les designers du quotidien) qui cherchent à transformer, dans une petite mesure, à la fois leur propre expérience et celle de leur public sur le monde qui les entoure. »⁴

A - EXPÉRIMENTATION vs LISIBILITÉ AUJOURD'HUI

Les auteurs des revues publiées aujourd'hui en France ont abandonné les expériences de leurs prédécesseurs. Désormais, le magazine n'est plus conçu comme un outil d'exploration de nouvelles formes graphiques, mais comme un recueil d'écrits théoriques sur l'actualité ou sur l'histoire du design graphique.

On est revenu à des revues plus conventionnelles, d'aspect quasi scientifique, comme l'avaient fait les surréalistes dans les années 1920, avec des revues comme *Littérature* (1922 - 1924) ou *Révolution Surréaliste* (1924 - 1929). Bien que d'inspiration dadaïste, ces publications n'avaient pas repris le style tapageur de ces derniers et s'étaient tournées vers des publications à la typographie et à la mise en page stricte et sobre, inspirées de revues scientifiques. Ce parti pris était une volonté des surréalistes de faire passer un message clair, et cela sous-entendait que le surréalisme n'était pas un style mais un phénomène.

La forme extérieure que donne à voir *The Shelf* et *Back Cover* est assez similaire. On retrouve un format à la française proche du A4 (21 cm x 31 cm pour *The Shelf* et 19,5 cm x 28 cm pour *Back Cover*), un soin apporté au choix du papier et au façonnage, ainsi qu'une manière subtile d'annoncer sur la couverture le contenu du numéro. *The Shelf* l'annonce en mettant les livres traités dans la revue, sur une étagère et, *Back Cover* en créant un jeu typographique et coloré¹ avec les citations de ses auteurs. Cette manière de faire rappelle les codes appliqués par les magazines qui donnent un avant-goût de leurs articles sur leurs couvertures, comme *Femme Actuelle* par exemple. Même si dans *Back Cover* et *The Shelf*, les procédés graphiques utilisés sont évidemment plus intéressants. Ces publications sont construites sur des grilles de mise en page fixes, gardant la même maquette d'un numéro à l'autre et, ne prenant pas en compte le contenu pour en faire une forme. Ces revues sont plus proche d'une conception classique et ordinaire du magazine que d'une publication expérimentale.

Back Cover possède des couvertures assez alléchantes, changeantes à chaque numéro ; elles semblent être l'endroit de la revue où de Valence « s'amuse » avec les formes. On perçoit malgré tout dans ces deux revues quelques timides tentatives d'expérimentation. *The Shelf* numéro 1 avait choisi de retourner à 90 degrés un article dans lequel Pierre di Sciullo présente des livres de sa bibliothèque. Les images qui illustraient cet article était sectionnées. Ainsi l'article ressemblait à un bibliothèque dans son ensemble. L'idée a été abandonnée dans le second

La révolution surréaliste éditée par André Breton, page intérieure du vol. 5, n°12, 15 décembre 1929



Femme Actuelle, avril 2005



¹ Les couvertures de *Back Cover* sont imprimées en 2 couleurs.

numéro pour des raisons pratiques et de lisibilité.



Interview de Pierre di Sciuillo dans *The Shelf* n°1.
L'article ressemble à une bibliothèque



Petite surprise sur le nom des auteurs dans *Back Cover* n°3

Dans la revue *Back Cover*, on retrouve de temps en temps quelques petites surprises agréables, s'échappant de la grille de mise en page ; plus instinctives.

Le magazine a toujours été utilisé par les graphistes comme une vitrine de leur travail. Les typographies utilisées dans *The Shelf* et *Back Cover*¹ ont été créées par les graphistes-éditeurs. Jeune studio, The Shelf Company a tout intérêt à mettre en avant son savoir-faire graphique afin de se faire connaître. Contrairement à la Dada Grotesk², utilisée dans *Back Cover*, une typographie sobre et neutre, la Mabel apporte une forte identité à *The Shelf*.



Serre-livres vectoriels dans *The Shelf* n°2

The Shelf est tournée vers une esthétique figurative via des petites illustrations vectorielles ornementales tirées de l'univers du livre (étagères de bibliothèque, tiges de bois, livres, blasons). Ces éléments ne sont pas forcément nécessaires à la compréhension des textes et des images. Ils sont purement décoratifs et donnent une identité graphique à la revue. La typographie de labeur, la Polyglotte pour le français et The Polyglot pour l'anglais, rappelle les typographies des textes de littérature.

Malgré des différences formelles, ces deux revues ont bien comme point commun un souci de lisibilité et de clarté de leurs textes et de leurs images. Le fond et la forme sont facilement dissociables ; le lien entre les deux n'est pas leur problématique. Comme on l'a vu précédemment, de nombreux magazines étaient regardés plutôt que lus. Ainsi, *The Shelf* et *Back Cover* adoptent un style sobre et construit, appuyé par une grille de mise en page. L'expérimentation à travers la forme de leur revue n'est pas le but de leur publication. *Back Cover* et *The Shelf*

1 La Mabel, la Polyglotte et The Polyglot pour *The Shelf* et la Dada Grotesk pour *Back Cover*.

2 La Dada Grotesk a été créée par deValence comme identité pour l'exposition Dada au Centre Pompidou en 2006.

Les deux graphistes-éditeurs ne proposent pas des textes sur les objets qu'on a l'habitude de voir dans les revues de design graphique ; ils cultivent un rapport à l'objet graphique du quotidien. Ils traitent l'objet local avec la culture globale.

« Les artefacts ne sont intéressants que dans la mesure où ils indexent le reste du monde »

écrivait Luke Wood dans le numéro 1. Leur souci est d'indexer, d'inscrire dans l'histoire du design graphique ou simplement dans la culture visuelle, des objets qui selon eux le méritent. Les sujets traités ne sont donc pas de façon évidente liés au design graphique mais le deviennent à travers la position des auteurs. On remarquera par exemple dans le numéro 8¹ un article intitulé « Dear valued guest », établissant une critique inhabituelle, sur un formulaire de satisfaction dans un hôtel américain à Washington qui était mis en page de la même manière que *La déclaration d'indépendance*. Un peu plus loin dans la revue, on peut lire un texte très spécifique sur l'identité d'un groupe de musique néo-zélandais.



Photo de l'exposition « Design and Designers », Luke Wood et Jonty Valentine, Ramp Gallery, Hamilton, été 2012. L'exposition présentait une collection d'objets qui ont été reproduits dans *The National Grid*

Cette volonté d'intégrer des sujets et des objets non-liés directement au design graphique était déjà présente chez les graphistes-éditeurs de *Dot Dot Dot*. Ainsi, *The National Grid* est rempli d'objets divers : fanzines, livres, magazines, schémas, pochette de vinyles, cds ou cassettes, cartes postales, signes de la ville... Le fait de tisser les liens entre leur culture locale et les mouvements internationaux permet de comprendre les préférences culturelles populaires de la Nouvelle-Zélande, et de sa société. Les fanzines punk anglais comme *Sniffin Glue* ont joué un grand rôle dans la compréhension des sous-cultures. *The National Grid* tente dans un autre domaine de documenter la culture. La revue reflète une fascination pour les territoires pluridisciplinaires et accepte le défi de parler du design graphique différemment de ce qu'il est habituellement.

Au contraire, les textes de *The Shelf* et *Back Cover* sont tournés vers des sujets déjà ancrés dans le domaine du graphisme ou

¹ Le numéro 8 de *The National Grid* est paru en 2012, il est le catalogue d'une exposition qui documente six ans et sept numéros de la revue. L'exposition « Design and Designers : Artefacts from the National Grid » a eu lieu à la Ramp Gallery, en août 2012, dans la ville d'Hamilton en Nouvelle-Zélande.

de l'édition. *Back Cover* numéro 4 commence avec une conversation entre Robin Kinross et Karel Martens, deux figures du design graphique mondialement reconnues. Et *The Shelf* consacre plusieurs pages dans son numéro 2 à une discussion entre les membres de l'Agence du doute¹ sur les clubs de livre. De tels sujets intéressent principalement les designers graphiques, les étudiants ou les enseignants, accessibles à un public spécialisé. Ces revues ne n'inscrivent pas dans un contexte culturel populaire mais dans un contexte très spécifique. Malgré une volonté d'atteindre un lectorat plus large que celui des designers graphiques, il semblerait que ceux-ci soient les premiers lecteurs. Par ses sujets, *The National Grid* semble plus accessible à un public non initié.

The National Grid ne traite pas du design graphique de façon linéaire, la revue intègre la culture populaire, les objets du quotidien. Elle explore le design graphique à travers la sociologie, la politique, les arts et la culture de manière générale. D'autres revues comme *Dot Dot Dot* ou *Emigre* avaient déjà pris la même position. *The National Grid* permet également de situer le design graphique en Nouvelle-Zélande dans un contexte international. La revue enrichit notre compréhension de l'histoire du design graphique, des objets graphiques et de leurs environnements culturels. De plus, *The National Grid* s'applique à se donner une forme en adéquation avec ce qu'elle diffuse ; une forme issue de la culture populaire, du fanzine. Le changement de mise en page et de typographie enrichit son contenu et permet de mieux cerner le sujet.

Plus proche des publications traitées dans la première partie, *The National Grid* a une position très différente de celle de *Back Cover* ou *The Shelf*. Afin de mieux comprendre ce qui anime ces publications et comment elles se positionnent au sein du design graphique, il est intéressant de se pencher sur leurs influences respectives.

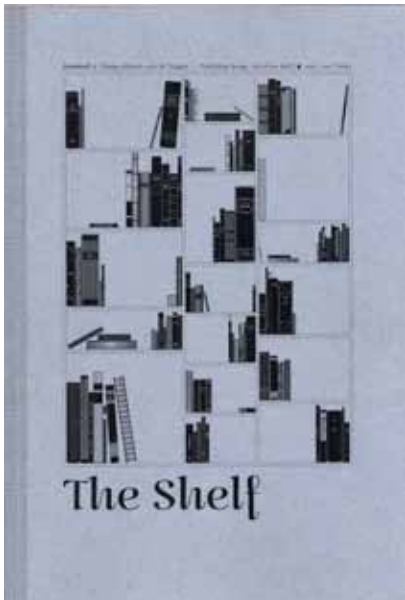
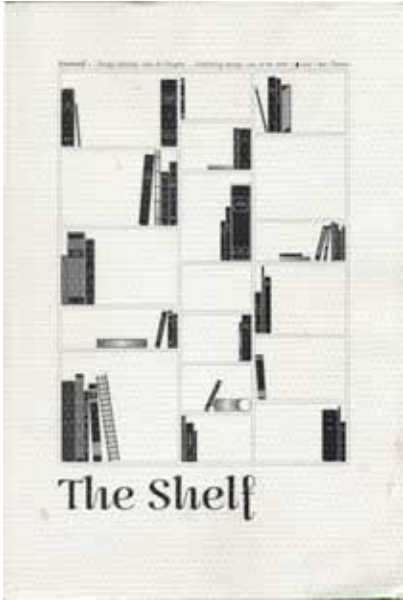
¹ L'Agence du doute est composée de Catherine Guiral, Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Damien Gautier et Alex Balgiu.



De gauche à droite et de haut en bas:
 Back Cover n°1 (2008), Back Cover n°2 (2009),
 Back Cover n°3 (2010), Back Cover n°4 (2011),
 Back Cover n°5 (2012)

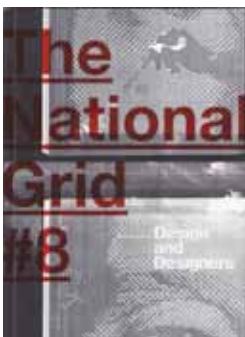
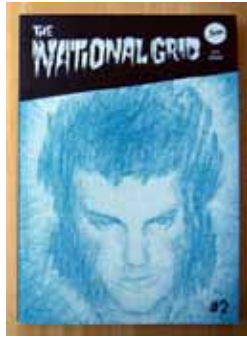
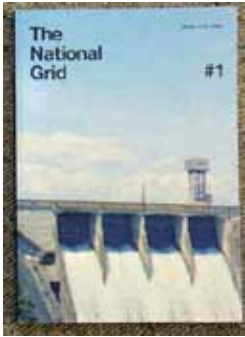


De gauche à droite et de haut en bas :
Back Cover n°1 (2008), Back Cover n°2 (2009),
Back Cover n°3 (2010), Back Cover n°4 (2011),
Back Cover n°5 (2012)





De haut en bas :
The Shelf n°1 (2012), *The Shelf* n°2 (2013)



De gauche à droite et de haut en bas:
The National Grid n°1 (2006)
The National Grid n°2 (2006)
The National Grid n°3 (2007)
The National Grid n°4 (2008)
The National Grid n°5 (2009)
The National Grid n°6 (2010)
The National Grid n°7 (2011)
The National Grid n°8 (2012)



De gauche à droite et de haut en bas :
The National Grid n°4 (2008)
The National Grid n°5 (2009)
The National Grid n°6 (2010)
The National Grid n°7 (2011)
The National Grid n°8 (2012)

B - INFLUENCES, HÉRITAGE ET POSITION

La volonté de clarté et de lisibilité est très présente dans le graphisme de la revue *Back Cover*. Alexandre Dimos dira dans une interview :

« *Back Cover* s'inscrit dans cette ligne en s'appuyant sur le contenu de la revue avec un souci permanent de transmission et de clarté. Nous sommes pour que les idées circulent de façon directe. »¹

Ces principes sur la clarté et la lisibilité ont été théorisés et appliqués au début du XX^e siècle par la Nouvelle Typographie, dont *Back Cover* est inspiré.

Jan Tschichold, propagandiste de la Nouvelle Typographie, élabore en 1925 une sorte de manifeste *Elementare Typographie*, synthèse des pistes nouvelles explorées par les constructivistes et le Bauhaus en matière de mise en page et de typographie. Ces théories typographiques sont encore très largement utilisées aujourd'hui. Parmi elles, on pourra citer une typographie sans empattement, sans expression, la typographie liée à des exigences fonctionnelles, la composition asymétrique, le rejet de l'ornement et la standardisation des formats de papier.

Tschichold appellera les typographes à se préoccuper de la clarté et de la lisibilité en tenant compte des nouveaux modes de fabrication et des normes industrielles. Il consolidera et développera ses idées en 1928 dans *Die Neue Typographie*. Ces écrits ont joué et continuent à jouer un rôle très important en design graphique.

Moholy Nagy, autre acteur de la Nouvelle Typographie écrit dans *La nouvelle typographie* :

« La typographie est un instrument de communication. La forme de cette communication doit être la plus claire et la plus efficace [...] La lisibilité ne peut en aucun cas être subordonnée à un a priori esthétique. »²

Dans les années 1950, le style international ou le style suisse découle de la Nouvelle Typographie. On y retrouve une pensée moderniste avec par exemple l'emploi de gabarits et de grilles de mise en page, une utilisation sobre de la typographie, mettant en avant la clarté du message.

Ces caractéristiques sont présentes dans la revue *Back Cover* non seulement dans la mise en page et le traitement de la typographie mais aussi dans les idées que la revue véhicule. On notera particulièrement la traduction inédite du texte « Le Nouveau Livre » de Jan Tschichold dans *Back Cover* n°2 (p37-39, 2009).

¹ Interview réalisée en 2012 par Alice Jauneau, étudiante en design graphique aux Beaux-Arts de Rennes, lors de ses recherches pour une étude sur *Back Cover*.

² Laszlo Moholy Nagy, « La nouvelle typographie », « Die Neue Typographie », Staatliches Bauhaus 1919-1923, Weimar, Bauhaus, Verlag, 1923, p.141, traduit de l'allemand par Fernand Baudin.

Paradoxalement, cette forme de fonctionnalisme se retrouve chez les traditionalistes, dans un essai de Béatrice Warde¹ en 1930 qui compare la typographie à un verre en cristal

« fait pour révéler plutôt que pour cacher la belle chose qu'il est censé contenir »²

Le contenant va alors s'effacer au profit d'un contenu qu'il s'agit de valoriser.

Ainsi *Back Cover*, dans un souci de transparence de la mise en page et de volonté de transmission des textes, utilise un graphisme simple, marqué par les principes sur la lisibilité et la clarté de la Nouvelle Typographie et du style suisse. Jadis révolutionnaires, ces principes fondamentaux de la Nouvelle Typographie, ont été récupérés dans de nombreux mouvements graphiques au cours du XX^e siècle, et demeurent encore très utilisés de nos jours. Ils ont perdu leur caractère expérimental, et constituent désormais, des principes « basiques » du design graphique contemporain.

Back Cover et *The Shelf* présentent plusieurs similitudes comme on a pu le voir précédemment mais leurs influences et leurs positions sont assez différentes.

The Shelf se réfère dans sa forme et ses illustrations à l'univers du livre et de l'imprimé en général. Des citations sont mises en exergue dans ses articles. Ce procédé se retrouve régulièrement dans les magazines classiques ou les journaux. *The Shelf* se pare d'une tranche colorée, changeante à chaque numéro (verte pour le numéro 1 et rouge pour le numéro 2). Cela rappelle les livres de poche des années 1950, comme ceux maquetés par Pierre Fauchaux. On pensera également aux éditions Cent Pages, qui apparaissent d'ailleurs dans le premier numéro, et particulièrement à la collection Rouges Gorges qui possède une tranche rouge très proche de celle de *The Shelf* n°2.

Le côté très illustratif de la revue est une des caractéristique du « mook »³. Le « mook » est la forme de périodique à la mode et ce type de publication prolifère ces dernières années. Il s'agit de revues généralement très illustrées, avec de nombreux dessins de type vectoriel. Le problème de la lisibilité s'est également posé pour les « mook » puisque de nombreux clients ne les achètent que pour les illustrations et leurs « jolies » couvertures.

Le côté « tendance vintage » propre aux mooks se retrouve dans *The Shelf*. En effet, les illustrations vectorielles présentes à chaque début d'article de cette revue ainsi que les ornements ressemblent à ceux d'*Usbek et Rica*, par exemple. *The Shelf* se présente comme un « beau livre ». Elle n'a pas subi de réelle influence des revues publiées dans les années 1980-1990 (étudiées ci-dessus), ni dans sa forme ni dans son contenu.

1 Béatrice Warde fut la première ambassadrice de Monotype, Traditionaliste, elle était également auteur et conférencière.

2 Béatrice Warde, *The Crystal Goblet or Printing Should Be Invisible*, 1930.

3 Le mot « mook » est la contraction de « book » et de « magazine », il désigne en général des revues trimestrielles assez épaisses (minimum une centaine de pages) qui traitent de l'actualité en général (par exemple *Usbek et Rica*, XXI, Schnock).

Couverture, Schnock n°6, 2013





Page intérieure, *Usé&é* et *Rica* n°5, 2012

The Shelf s'inspire surtout des revues ou des livres de son temps, et s'inscrit dans une mode « mookiennes », très appréciée par le public. Tout est donc mis en place pour que la revue fonctionne dans son contexte contemporain. Et ça marche. De nombreux blogs en ont fait la critique, plutôt bonne.

Les textes sont très intéressants et inédits. Il manquait effectivement une revue sur les livres pour les passionnés du design éditorial. La revue évoque également une tendance particulière du design graphique qui, face à la montée des livres électroniques, se replie vers une culture ancestrale de l'imprimé. Malgré un bel objet, la mise en page n'est pas très originale et un peu redondante. En privilégiant la mode de l'image vectorielle et la clarté des textes, le graphiste-éditeur renonce à l'expérimentation.



Page intérieure, *The Shelf* n°2, 2013

Quant à *The National Grid*, la revue assume clairement son rapprochement à *Dot Dot Dot*. Les deux publications possèdent une ligne éditoriale similaire. Les sujets sont analogues, les deux revues traitent du design graphique à travers d'autres thèmes comme l'art, le cinéma, la musique, la société... Les graphistes-éditeurs ont un point de vue semblable sur les choses, une approche culturelle particulière. Jonty Valentine a d'ailleurs cité des écrits de Stuart Bailey sur la musique (publiés dans *Dot Dot Dot*) dans un article de *The National Grid* n°3. Et Dexter Sinister propose à la vente *The National Grid* dans sa librairie en ligne. La forme des deux revues est très proche. *The National Grid* a opté pour le même format que *Dot Dot Dot* (17 cm x 24 cm); la couverture et la mise en page de chaque numéro changent en fonction du contenu. On retrouve dans ces deux publications une esthétique fanzine, proche du Do-It-Yourself.

Très marqués par une culture musicale¹ punk/rock/indépendante, Luke Wood et Jonty Valentine empruntent un style proche du fanzine de musique, notamment du fanzine punk des années 1970. Le message contestataire que l'on retrouvait dans le mouvement punk n'est pas présent mais l'inspiration esthétique y est. Dans des périodiques comme *Sniffin Glue*² ou *Search and Destroy*³ le texte était composé à l'aide de caractères de machine à écrire pour composer le texte. *The National Grid* utilise parfois ce genre de typographie. La mauvaise qualité de l'impression ainsi qu'une impression en noir et blanc type laser ou photocopieuse font de *The National Grid* une revue à l'esthétique « pas cher » et do-it-yourself. La revue assume et revendique ses influences, qui font partie de sa culture et qui sont importantes pour la cerner. Les références esthétiques choisies par la publication font écho aux problématiques qu'ils mettent en jeu, c'est-à-dire le design graphique à travers la culture populaire ou encore les liens qui se tissent entre une culture locale et des mouvements internationaux.

¹ De nombreux articles traitent de musique dans les différents numéros de *The National Grid*. On notera un article particulièrement intéressant de Bruce Russel sur les liens entre les écrits de Walter Benjamin et le premier album de Jimi Hendrix Experience dans le numéro 6.

² *Sniffin Glue* a été créée en Angleterre en 1977 par Mark Perry.

³ *Search and Destroy* a été créée en 1977 par V. Vale à San Francisco.

Le mouvement punk était un mouvement international qui s'est propagé à travers les fanzines. Localement chaque fanzine documentait le mouvement auquel il appartenait¹. Mais globalement tous ces fanzines ont contribué à documenter, enrichir et à comprendre ce mouvement.

Influencées par divers courants graphiques, ces revues ont une position différente envers le design graphique, son histoire, sa critique et son inscription culturelle.

Qu'apportent-elles à la discipline en générale?

Couverture, *Sniffin' Glue* n°6, 1977



1 Le mouvement punk était très différent aux États-Unis et en Angleterre, les contestations n'étaient pas du même ordre.

Double-page, *Dot Dot Dot* n°18, 2009



Double-page, *The National Grid* n°6, 2010



C - APPORT AU DESIGN GRAPHIQUE

Il existe peu de revues spécialisées et théoriques sur le design graphique en français. *Back Cover* et *The Shelf* sont des sources documentaires et théoriques très importantes pour les étudiants, les enseignants et les designers graphiques. Cela leur permet en effet de disposer de revues dont la conception éditoriale répond aux besoins de leur travail et apporte des solutions aux problèmes qu'ils peuvent rencontrer dans leur pratique quotidienne. La revue n'aurait pas la même portée si elle n'était pas conçue et publiée par un praticien du design graphique¹. Il semble important que les praticiens du design graphique soient aussi ceux qui amènent la théorie.

Back Cover et *The Shelf* donnent accès à des textes d'archive importants et nourrissent également une réflexion contemporaine. Ces revues sont le reflet de leur temps, de la société dans laquelle elles évoluent. Elles laisseront sans aucun doute, leur empreinte dans l'histoire du design graphique français, pas forcément dans la forme qu'elles prennent mais dans les textes qu'elles proposent.

Les graphistes-éditeurs de *Back Cover* et *The Shelf* ont cherché à combler les manques théoriques dans leurs spécialités respectives. Évidemment les choix des sujets sont subjectifs et dépendent des goûts et influences des graphistes-éditeurs. La présentation de sujets internationaux et de textes traduits en français permet à des étudiants d'avoir une meilleure connaissance du graphisme contemporain international.

Ces deux revues françaises participent à la diffusion du design graphique international en traduisant les textes fondamentaux du graphisme en Français. C'est aussi l'objectif de la maison d'édition créée par deValence, B42.

The National Grid se situe dans un contexte géographique différent. Il est important de souligner que *The National Grid* est la seule revue critique et théorique sur le design graphique en Nouvelle-Zélande. Il existe bien un magazine équivalent à *Étapes* mais sans grand intérêt d'après Wood et Valentine. Aussi, *The National Grid* répond à un besoin en Nouvelle-Zélande. Il porte un regard différent sur les objets du quotidien, qui d'habitude passent inaperçus pour le designer. En dépit de son éloignement géographique de l'Europe (environ 19 000 km), la Nouvelle-Zélande possède une culture graphique similaire à la nôtre¹. Par exemple on retrouve dans *The National Grid* des citations de Rick Poynor ou de nombreuses références au Bauhaus. Pourtant, le design graphique néo-zélandais est peu connu en Europe. La revue en devient encore plus attirante puisqu'elle

¹ On voit d'ailleurs la différence avec un magazine comme *Étapes* qui évolue vers un livre d'images, sans texte théorique.

présente des designers graphiques ou des objets inconnus, ici en France et c'est à chaque fois une découverte. *The National Grid* ouvre de nouveaux horizons au design graphique autant pour les néo-zélandais que pour un public international.

¹ La Nouvelle-Zélande est restée une colonie anglaise de 1840 à 1947. Le pays est imprégné de la culture européenne et américaine.

III - LES PRATICIENS

ÉDITEURS

Nous nous proposons d'élargir notre champ d'étude à des revues spécialisées dans d'autres matières, créées par des praticiens du domaine, afin de mieux comprendre comment évoluent, à travers ces publications, la pratique et la théorie. En quoi sont-ils différents des magazines de design graphique? Quels sont leurs buts? Quelle esthétique adoptent-ils? Sont-ils expérimentaux dans leur pratique? Quel message diffusent-ils?

J'ai choisi de m'intéresser aux « Archizines » : les fanzines d'architecture produits par des architectes, des artistes ou des étudiants et aux magazines pluridisciplinaires art /mode/photographie tel que *Dorado*, *Novembre* et *Sang bleu*.

A - LES « ARCHIZINES »

Les petits magazines d'architecture ont explosé dans les années 1960 et 1970, amorçant une transformation dans la culture architecturale. Ces publications expérimentales agissent comme un lieu d'innovation et de débat. Elles ont été un moteur pour la création architecturale de ces années-là.

L'exposition itinérante, lancée en 2007, « Clip/Stamp/Fold : The Radical Architecture of Little Magazines, 196X – 197X »¹ propose de montrer la fonction critique des revues d'architecture indépendantes au cours de ces années là, à un moment où cette prolifération de publications a entraîné une vague expérimentale. L'exposition retrace la façon dont ces revues internationales ont informé et documenté la culture architecturale d'après-guerre. Elle se prolonge par un site internet qui présente chronologiquement les publications sélectionnées².



Vue d'exposition, « Clip/Stamp/Fold : The Radical Architecture of Little Magazines, 196X – 197X », Vancouver, 2008

Ces dernières années, avec la prolifération des fanzines, les « archizines » se sont multipliés, permettant à leurs concepteurs-architectes d'atteindre un public plus large et de faire valoir leur travail et leur savoir-faire. Internet accentue cette visibilité puisque nombre de ces magazines vivent en papier mais aussi en versions PDF téléchargeables. Elias Redstone³ a créé une archive en ligne : « Archizines »⁴ rassemblant les nouvelles petites publications dans le domaine architectural. Le site est voué à être augmenté. « Archizines » est aussi une exposition itinérante rassemblant entre soixante et soixante-dix fanzines, magazines et revues de plus de vingt pays. Éditées par des architectes, des artistes et des étudiants, ces publications sont de nouveaux espaces de discussion, de critique et de recherche sur la pratique de l'architecture. L'exposition

¹ Commissariat Beatriz Colomina, historienne d'architecture et commissaire d'exposition d'origine espagnole.

² <http://www.clipstampfold.org>

³ Elias Redstone est un commissaire d'exposition, un auteur et un éditeur.

⁴ <http://www.archizines.com>

a également donné lieu à un catalogue, publié chez Bedford Press⁵. Parmi les différentes publications présentes sur le site « Archizine » (qui en compte environ 100), on découvrira *Criticat*, revue indépendante française éditée par huit architectes de formation dont deux possèdent une agence de graphisme et s'occupent donc de cette partie de la revue. La publication, qui démarra en 2008, se présente ainsi :

« L'architecture et les architectes ont besoin de critiques qui soient des partenaires actifs et autonomes, pas des alliés et encore moins des représentants de commerce. En ce sens, *Criticat* se veut un espace de réflexion indépendant des institutions et des groupes d'intérêt, ouvert à tous les acteurs du monde intellectuel et artistique. »⁶

Le graphisme de la revue est simple, clair et lisible.

Double page, *Criticat* n°8, 2012



Couverture, *Criticat* n°8, 2012



Une autre publication a suscité mon intérêt, *San Rocco*, du studio d'architecture Salottobuono. La revue italienne a débuté en 2010 avec comme baseline :

« Un magazine sur l'architecture écrit par des architectes. »

Marquant une volonté de s'affirmer aussi dans la théorie. Le design de la revue est très simple et très clair, proposant de belles illustrations (dessins, plan, 3D...) et de belles photographies d'architecture.

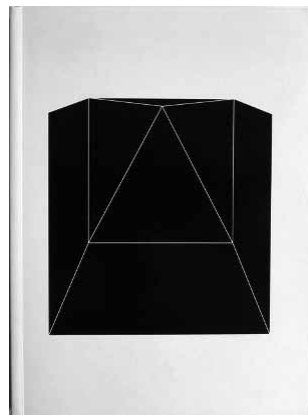
⁵ *Archizines*, Elias Redstone, Bedford Press, 2011.

⁶ Citation tirée du site internet de *Criticat* <http://www.criticat.fr/site/home.html>

Double page, *San Rocco* n°3, 2011



Couverture, *San Rocco* n°3, 2011



B - REVUES ÉLÉGANTES

Pour compléter notre étude nous pouvons également nous pencher sur les revues indépendantes créées par des directeurs artistiques et des photographes. Ces revues s'orientent vers un contenu art / photographie / mode. Prenons comme exemple *Dorade*, *Novembre* et *Sang Bleu* qui semblent être des revues du même ordre.

Dorade est une revue critique et élégante (c'est ainsi que ses éditeurs la qualifient), qui paraît pour la première fois en 2009. La publication a été fondée par Philippe Jarrigeon, photographe diplômé de l'ECAL et Sylvain Menétray. Ils considèrent *Dorade* à la fois comme un espace d'exposition de photographie et comme un support d'écrits critiques. Ils proposent des photographies de qualité et des textes de type littéraire et critique mais non journalistique. *Dorade* cherche à combler un manque dans le design éditorial français. Les deux éditeurs considèrent qu'en France il n'y a pas assez de publications indépendantes. La revue veut jouer des formes et des codes du magazine classique en les détournant, en créant de fausses publicités par exemple.

Dorade s'inspire des revues surréalistes d'avant-garde comme *Minotaure*¹, voire même de *La Dernière Mode*, publication éditée et écrite par Mallarmé à la fin du XIX^e siècle, prémice des revues indépendantes. *Dorade* s'adresse à un public international d'initiés ; on retrouve parmi les lecteurs : des critiques d'art, des photographes, des amateurs de mode, et des graphistes. La diffusion est internationale, la revue ne se vend pas en kiosque mais dans des lieux plus spécifiques (galerie d'art, librairies spécialisées...). Le magazine permet aux deux éditeurs une grande visibilité. *Dorade* possède un design élégant, « smart »², c'est un bel objet, de qualité. La publication a d'ailleurs reçu le Swiss Design Award en 2012.

Novembre est un autre exemple du même type. Le magazine traite

« des pratiques de l'art et de la mode en Suisse et ailleurs »

Il est édité depuis 2010 par Florence Tétier³, Maxime Büchi⁴ Jeanne-Salomé Rochat⁵ et Florian Joye⁶. La publication concerne les domaines de l'art, de la photographie, de la mode et du graphisme, avec une tendance « Bad art ». Maxime Büchi et Jeanne-Salomé Rochat sont également les éditeurs du magazine *Sang Bleu*, traitant du tatouage au travers de l'art contemporain, de la mode, du design et d'essais théoriques.

¹ *Minotaure* est la revue artistique et littéraire la plus envoûtante visuellement, créée en 1933 par Albert Skira et E. Tériade. Le but de la publication était de rassembler des artistes contemporains et différentes tendances artistiques. Les sujets étaient littéraires, religieux, mythologiques et psychanalytiques. Les couvertures de *Minotaure* étaient remarquables. Chaque couverture était confiée à un artiste (Picasso, Dali, Duchamp...) chargé d'interpréter le mythe de l'homme-taureau. La mise en page était classique et élégante et les reproductions de très grande qualité.

² Terme employé par les éditeurs dans une interview sur France Culture, 2012.

³ Florence Tétier est directeur artistique, elle a étudié le design graphique à l'ECAL.

⁴ Maxime Büchi est directeur artistique, dessinateur de caractère et tatoueur, il a étudié le design graphique à l'ECAL.

⁵ Jeanne-Salomé Rochat a étudié à l'ECAL.

⁶ Florian Joye est photographe, il a étudié à l'ECAL.

CONCLUSION

Le graphiste, par sa formation, a les capacités alimenter les textes par la mise en page et la typographie. Il peut trouver une corrélation entre la forme et le contenu. Tandis que dans d'autres domaines, l'expérimentation se trouve ailleurs que dans la forme des textes. La mise en page s'en retrouve donc souvent sobre et basique.

Seulement il semblerait qu'aujourd'hui le graphiste-éditeur se positionne plutôt en faveur du texte que de la forme expérimentale. Ayant choisi son camp, il pense qu'il est impossible de marier les deux. Le but n'est plus de chercher cette équilibre entre le fond et la forme afin de bousculer des conventions ou de créer de nouvelles choses ; l'intention est bien la diffusion des textes.

Aujourd'hui, les textes théoriques sur le design graphique sont en général mis en page de manière classique et sobre. Les éditions B42, Occasional Papers ou Hyphen Press par exemple, proposent des textes théoriques parfaitement lisibles.

Les problèmes de lisibilité auxquels se sont heurtés des magazines plus anciens sont probablement la cause de ce changement. Les publications de design graphique ne sont peut-être plus ni le lieu ni l'endroit pour créer de nouvelles formes graphiques. La question se pose alors : le fond et la forme doivent-ils être séparés ? Est-ce que l'hybridation forme et contenu est possible ?

The National Grid tente de lier les deux. Son lien avec la culture et les mouvements do-it-yourself le rend d'autant plus original dans son contexte contemporain. Mais les formes proposées par la revue ne sont pas nouvelles, empruntées au fanzine punk et à *Dot Dot Dot*.

Comme le prouve l'arrivée de nouveaux magazines comme *The Shelf*, on se trouve aujourd'hui, particulièrement dans le domaine du design graphique, face à une fétichisation de l'objet-livre. Pourtant, le numérique intègre de nouvelles données par rapport à l'imprimé (navigation, aléatoire, interactivité, éphémère, contenu augmentable...).

Aussi, devons nous considérer que ces deux espaces de création (l'imprimé et le virtuel) loin de s'opposer parviendront à se combiner pour contribuer à l'évolution du design graphique.

Peut-être est-ce dans le numérique et dans les webzines (magazine sur le web) que vont se construire de nouveaux terrains d'expérimentation ?

ANNEXES

Liste non exhaustive des revues sur le design graphique éditées par des graphistes

The Fleuron - Stanley Morisson, Francis Meynel, Holbrook Jackson, Bernard Newdigate et Oliver Simon - 1927 - 1930
Angleterre

Typographica - Herbert Spencer - 1949 - 1967 - Angleterre

Portfolio - Franck Zachary et Alexey Brodovitch - 1950-1951
USA

Caractère - Maximilien Vox - 1951-1964 - France

Idea - 1953 - Japon

Push Pin Graphic - Push Pin Studio - 1955-1981 - USA

Dot Zero - Massimo Vignelli - 1966-1968 - USA

U&LC - Herb Lubalin, Aaron Burns, Adward Rondthaler, 1973-1999

Hard Werken - Rick Vermeulen, Willem Kars, Henk Elenga, Gerard Hadders, Tom van den Haspel - 1979-1982 - Pays-Bas

Baseline - Mike Daines - 1979 - Angleterre

Emigre - Rudy VanderLans et Zuzanna Licko - 1984-2005 - USA

Octavo - Simon Johnston, Mark Holt and Hamish Muir 1986-1992 - Angleterre

TYP - Max Kisman - 1986-1996 - Pays-Bas

Form + zwek - Cyan - 1991-1995 - Allemagne

Fuse - Neville Brody et Jon Wozencroft - 1991- 2012
Angleterre

Graphê - 1991 - France

I-Juisi - Orange Juice design - 1994 - Afrique du Sud

Zed - Katie Salen - 1995-2000 - USA

Bulldozer - Labomatic - 1995 - 2002 - France

Dot dot dot - Peter Bilak et Stuart Bailey - 2000-2010
Pays-Bas / USA

Ink - Superscript - 2006-2009 - France

The National Grid - Luke Wook, Jonty Valentine - 2006 -
Nouvelle Zélande

Graphic - Ynkim - 2007 - Corée

Back Cover - B42 / deValence - 2008 - France

The Shelf - Morgane Rébulard et Colin Caradec - 2012 - France

Gratuitous Type - Elana Schlenker - 2012

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Ouvrages généraux

Armstrong Helen (ed.), Lupton Ellen (aut.), traduction de Stéphane Darricau, *Graphisme en textes*, Pyramyd, 2011

Bilak Peter, Bailey Stuart, Albrecht Stuart et Unvergzagt Tom, *Dot Dot Dot* n°1, Leipzig, 2000

De Bondt Sara (ed.) et de Smet Catherine (ed.), *Graphic Design, history in the writing, 1983-2011*, Occasional Papers, 2012

Dempsey Mark, « Do graphic designers read or just look? », <http://mikedempsey.typepad.com>, 14/10/2011

Heller Steven, Makaris Catherine (trad.), *De Merz à Emigre et au-delà: graphisme et magazine d'avant garde au XXème siècle*, Phaidon, Paris, 2005

Hollis Richard, *Le Graphisme de 1890 à nos jours*, L'univers de l'art, 2002

Klanten Robert (ed.), Mollard Adeline (ed.), Hubner Matthias (ed.), *Behind the zines: self-publishing culture*, Gestalten, 2011

McCarthy Steven, « Designer-Authored Histories: Graphic Design at the Goldstein Museum of Design, New Views: Repositioning Graphic Design History », conférence au London College of Communication, 2005

Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste: une introduction à l'art contemporain*, Le mot et le reste, 2012

Poynor Rick, *Transgression: graphisme et post-modernisme*, Pyramyd, 2003.

Rock Michael, « Le graphiste-auteur », traduit en français dans *Graphisme en textes*, Pyramyd, 2011. Texte original: « The Designer as Author » dans *Eye magazine* n°20, 1996

Schmidt Pierre, mémoire « Les graphistes éditeurs », juin 2008

Schwitters Kurt, « Thèses sur la typographie », « Thesen über Typographie », *Merz* n°11, 1924

Wassilkoff Michel, *Histoire du Graphisme en France*, Musée des arts décoratifs, Paris, 2005

Étapes: 15 ans de culture visuelle, Pyramyd, Paris, novembre 2009

<http://designobserver.com/>

<http://www.eyemagazine.com/>

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html>
(dada archive en ligne)

<http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu>

<http://www.rosab.net>

<http://strabic.fr>

Sur Octavo

Holt Mark, propos recueillis par Ursula Held et traduit par Jacques Demarcq, « La communication dans sa forme la plus intense » dans *Azimuts* n°7/8, École des Beaux Arts de Saint-Étienne, 1994

Holt Mark et Muir Hamish, *8vo: On the outside*, Lars Mullers Publishers, 2005

Poynor Rick, « Is anybody out there reading? » dans *Eye Magazine* n°9, 1993

Shrift Julia, « Type and structure », *Eye Magazine* n°37 Vol 10, Automne 2000.

Sur Emigre Magazine

Blauvelt Andrew, « Digressions and Transgressions » dans *Emigre (the text)*, 1995

Cabianca David, « Where's the party? (Still searching) » dans *Emigre* n°69 « The End », Princeton Architectural Press, 2005

Dooley Michael, « Critical Conditions ; Zuzana Licko. Rudy VanderLans. and the Emigre Spirit », *Graphic Design USA 18*, Watson-Guptill, 1998

Fitzgerald Kenneth, « Seeing and Reading. A viewer's Guide to Periodic Literature » dans *Emigre in Norfolk*, catalogue d'exposition, une exposition à la Old Dominion University, 1er Octobre- 6 Novembre, 2005

Keedy Mr, « Graphic designers probably won't read this... but, » dans *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm*, 1993

Poynor Rick, « Emigre: An ending », designobserver.com, 10/11/2005.

Rocherieu Sophie et Bouvet Michel, « Emigre, la revue qui ignore les frontières » dans *Étapes* n° 90, Pyramyd, novembre 2002

Vanderlans Rudy et Licko Zuzana, *Graphic Design into the Digital Realm*, John Wiley & Sons, 1993

Vanderlans Rudy, *Emigre* n°69 « The End », Princeton Architectural Press, 2005

Vanderlans Rudy, *Emigre* n°70, *The look back issue, selections from emigre magazine, #1-#69, 1984-2009*, Gingko Press, Berkley, Californie, 2009

www.emigre.com

Sur The National Grid

Palmer Andy, « The National Grid », <http://lumiere.net.nz/>, 17/05/2008

Rock Poynor, « Design Writing from Down Under », designobserver.com, 11/05/2012.

Triggs Teal « Designing graphic design history », 2009, dans *Graphic Design, history in the writing, 1983-2011*, Sara De Bondt et Catherine de Smet, Occasional Papers, 2012

www.thenationalgrid.co.nz

Sur Fuse

Brody Neville et Wozencroft Jon, *FUSE 1-20*, Taschen, 2011

Dooley Michael, « The Fuse Box : Faces of a Typographic Revolution », www.printmag.com, 08/06/2012

Middendorp Jan, « Postmodern jam session », dans *Eye Magazine* no. 83 vol. 21, 2012

Poynor Rick, « Reputations : Neville Brody », dans *Eye Magazine* n°6 vol. 2, 1992

Rock Michael, « 10 issues of Fuse », www.typotheque.com, 2004

www.archive.researchstudios.com/home/007-fuse/FUSE_Book.php#

Sur Dot Dot Dot

Aphesbero Michel, entretien filmé avec Peter Bilak, www.rosab.net

Poynor Rick, « Dot Dot Dot Dot Dot Dot Dot Dot Dot », www.designobserver.com, 2005

Thomson Mark interview de Peter Bilak, *Eye Magazine* n°75, printemps 2010.

Vanderlans Rudy, « Peter Bilak, founder of Typotheque, Dot Dot Dot », interview de Peter Bilak, *Emigre* n°67, 2004

www.dot-dot-dot.us

Sur Back Cover

Alice Jauneau, étude sur Back Cover, 2012

Moholy-Nagy Laszlo, « La nouvelle typographie », traduit de l'allemand par Fernand Baudin, *l'Effet Gutenberg*, Paris, Cercle de la librairie, 1994. Texte original : « Die Neue Typographie », Staatliches Bauhaus 1919-1923, Weimar, Bahaus Verlag, 1923

Tschichold Jan, « Qu'est ce que la nouvelle typographie et que vent-elle? », *Arts et Métiers graphiques*, n°19, 15 septembre 1930. Traduction de l'introduction du livre de Tschichold : *Eine Stunde Druckgestaltung*, Stuttgart, Wedekind, 1930

Warde Beatrice, *The Crystal Goblet or Printing Should be Invisible*, 1930, traduit par Stéphane Darricau dans *Graphisme en textes*, Pyramyd, 2011

Étapes n°200, Pyramid, Paris, janvier 2012

www.editions-b42.com

www.devalence.net

Sur The Shelf

Boultif Sihem, « Le mook à la conquête des amoureux de l'information », <http://journalisme.univ-tours.fr>, 26/09/2011

Cellard Loup, « The Shelf #1 », <http://strabic.fr>

Desplanques Erwan, « Le vrai-faux filon des "mooks", revues en vogue », www.telerama.fr, 27/09/2012

Sur les « Archizines »

Redstone Elias, *Archizines*, Bedford Press, 2011

<http://www.clipstampfold.org>

<http://www.archizines.com>

<http://www.criticat.fr/site/home.html>

<http://www.sanrocco.info/>

Sur les revues galantes

Jarrigeon Philippe et Sylvain Menétrey, interview sur France Culture, 2012

<http://www.dorademagazine.com/>

<http://www.novembre magazine.com/>

<http://sangleu.com/>

Revue consultées

Emigre n°1-69, 1984-2005

Octavo n°1-7, 1986-1990

Dot Dot Dot n°6/2002, n°7/2004, n°9 et n°10/2005, n°19/2009
n°20/2010

The National Grid n°6-8, 2010-2012

Back Cover n°1-5, 2008-2012

The Shelf n°1-2, 2012-2013

Merci à

Catherine de Smet
Jérôme Saint-Loubert Bié
Loren Leport
Philippe Millot
Alice Jauneau
Bruno Vanderaert
et Régine Garcin.

Colophon

Sarah Garcin
-
Expérimentation graphique
vs Diffusion et lisibilité
-
Publications et design graphique
-
École Nationale Supérieure
des Arts Décoratifs de Paris
-
2013
-
Directeur de mémoire : Catherine de Smet
-
Typographies : GT Pressura (Moiré, 2013) et
Triplex Italic (Zuzanna Licko, 1992)
-
Papiers : Munken print white 90 gr, Olin
smooth pure blanc 90 gr, Keyacolour blanc
240 gr
-
Imprimé à Paris en mai 2013

