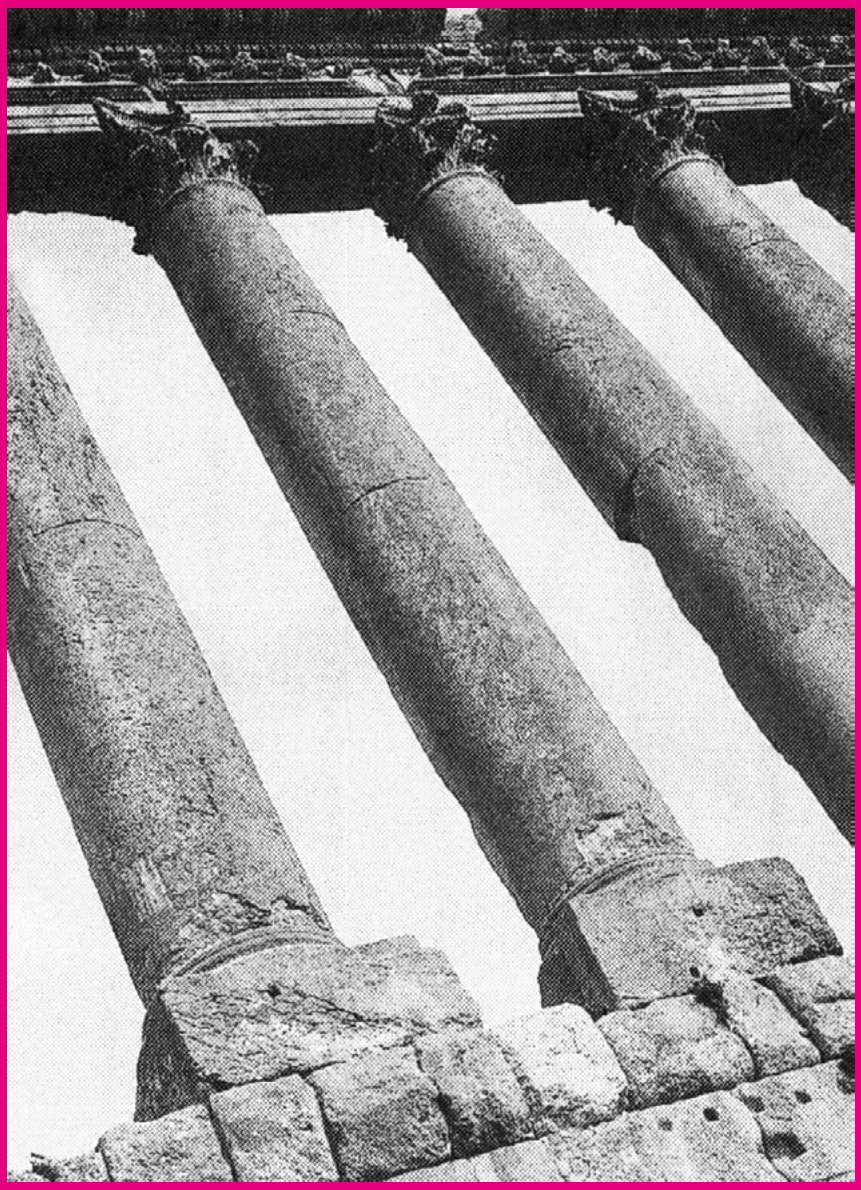
TYPOGRAPHIE COMME TOPOGRAPHIE

MAXIMILIEN PELLEGRINI



2020

Typographie comme Topographie

Prélude p.7

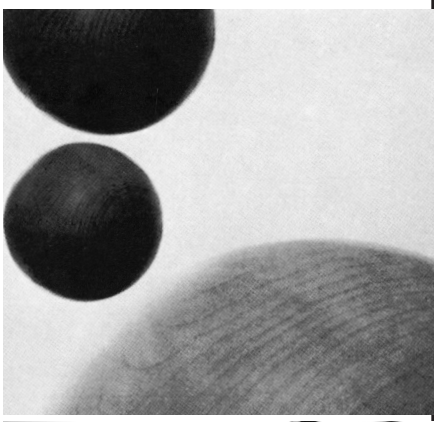
Introduction p.9

1. Le « Swiss Style » p.12

1.1. p.17
Du Bauhaus aux modernistes suisses

1.2. p.22
Le manifeste de Jan Tschichold

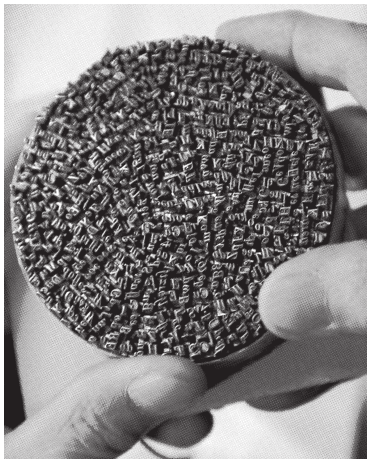
1.3. p.26
De l'Allemagne vers la Suisse – Zurich & Bâle



1.4. p.32
Bâle – Wolfgang Weingart

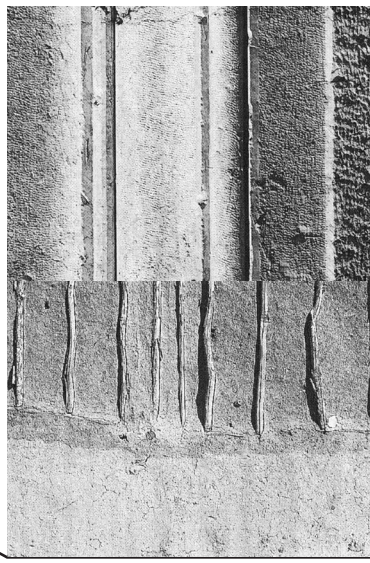
2. La typographie comme investigation d'un territoire p.52

2.1. « Round Compositions » – Typographie p.64



2.2. « Round Compositions » – Photographie p.70

2.3. « Round Compositions » Typographie comme topographie p.84



Conclusion p.90

Bibliographie p.92

Remerciements p.96

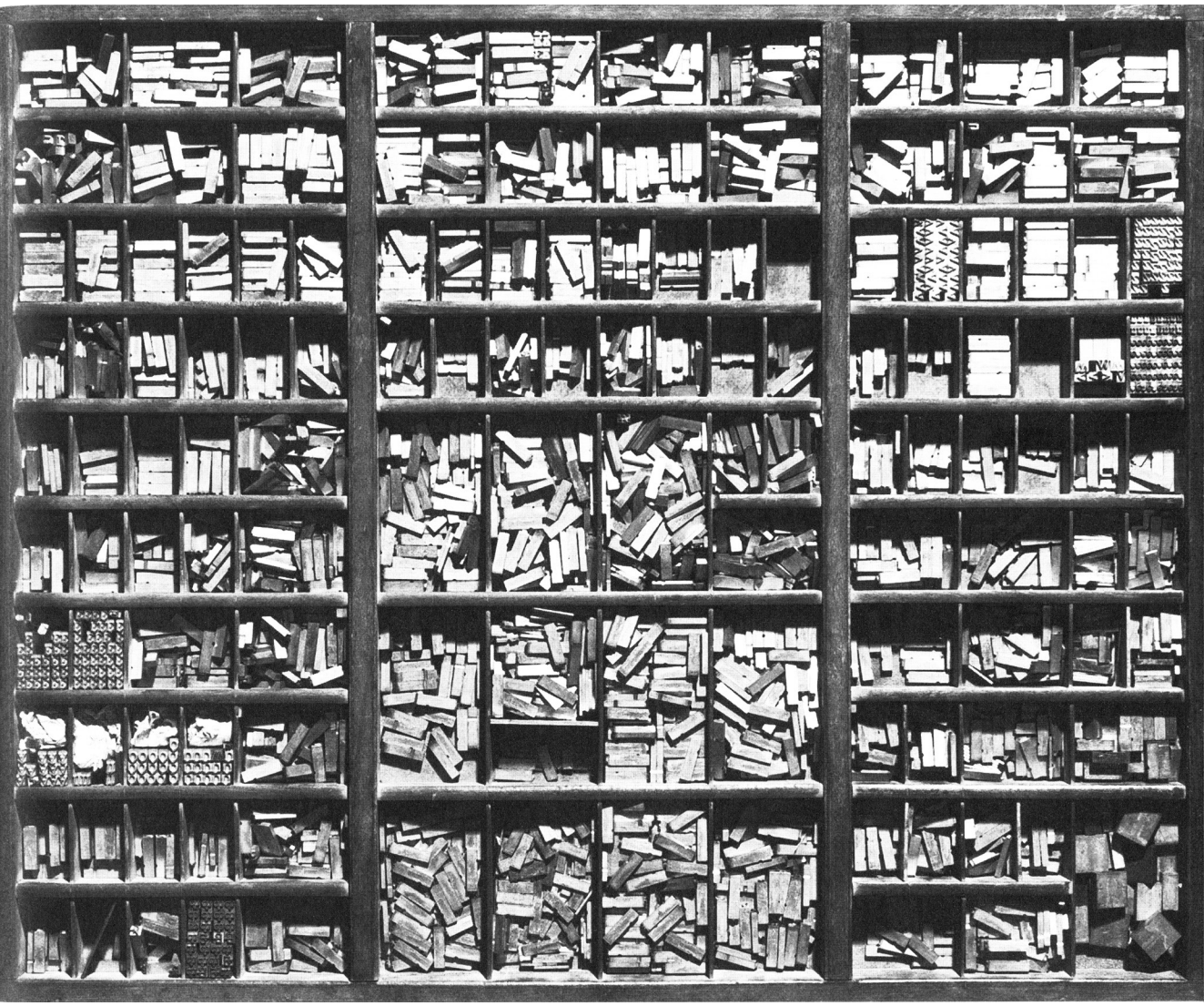
Colophon p.97

Détail de mur de Damas en 1966 photographiée par W.Weingart. Source :
1 Weingart et Müller, 2000, p.274.

Prélude

Lors de l'été 2015, j'effectue un stage dans le studio de Ludovic Balland[1], plus connu sous le nom de « Cabinet Typographique », situé à Holbeinstrasse 16, à Bâle. Classé dans mes références, près de son maître, le fameux typographe allemand Wolfgang Weingart, Ludovic Balland m'accueille, ou du moins, me présente dans un premier temps son cabinet et l'état actuel de ses projets. Il est bref et concis bien que je sois son nouveau stagiaire. Dans le « Cabinet Typographique », temple de la pression, tout est réfléchi pour célébrer la typographie, ou plus précisément le démantèlement de la typographie classique pour le bonheur de la modernité, de la nouveauté, de la poésie. C'est ici, à Bâle, que je prends connaissance de tout le bagage graphique bâlois. Mon œil s'était déjà posé avec intérêt dans des livres ou des vidéos sur ce que l'on nomme dans l'histoire de la typographie « Swiss style » ou encore « Style international », mais ici je me sens directement connecté à tout cet héritage. Un jour de cet été 2015, je me laisse m'égarer dans la bibliothèque de Balland, de laquelle je tire un livre épais, orange, le fameux Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections conçu par Wolfgang Weingart chez l'éditeur Lars Müller. Je l'ouvre, en commençant par la fin comme à mon habitude et tombe par hasard sur les Round Compositions de Weingart. Mon œil est attiré par la tension créée par ces deux cercles p.62-63 dans lesquels on peut discerner des petits rectangles de formats irréguliers. Imprimées en noir et blanc sur de vastes espaces de papier, ces deux images au fort jeu de forme et de contre-forme, de plein et de vide happent mon regard. Mon pouce gauche, après s'être arrêté quelques secondes, fait défiler les autres pages jusqu'au début du livre. Je garde ce souvenir gravé dans ma mémoire et me souviens m'être surpris à me demander, simplement, ce que représentaient ces deux cercles dont l'un était visiblement le résultat d'une impression et l'autre une reproduction photographique en demi-teintes recadrée. C'est par la suite, durant mes études à L'ÉCAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne) que j'ai découvert l'entièreté du travail de Weingart, dont cette expérience des Round Compositions qui m'avait tant frappé.

1 Originaire de Genève, nous pouvons considérer que Ludovic Balland est bâlois car il y vit et y travaille depuis le début de son expérience professionnelle dans le design graphique.



Tiroir compartimenté de lettre en plombs. Source : Weingart et Müller,
II 2000, p.173.

« Un matin, j'ai perdu mon emprise sur un tiroir à caractères lourd qui est tombé au sol. Il était rempli du plus petit caractère que nous avions dans la boutique, un Berthold Akzidenz-Grotesk à six points et semi-gras. Le travail imprévu et non rémunéré pour le nouveau week-end était assuré. Le rangement et le remplacement de chaque caractère y compris la ponctuation et les chiffres, prendraient deux jours complets. En ramassant les lettres, j'ai eu une idée étrange : remplir un anneau en carton avec la typographie placée sur le dessus, c'est-à-dire la surface de la lettre étant orientée vers le haut. Une de ces compositions arrondies offraient des surfaces imprimables : En retournant soigneusement la bague composée nous pouvions percevoir la face habituelle des lettres. La plupart des lettres et des espaces de mots de fonderie ont une gorge et des pieds caractéristiques sur la partie inférieure du corps métallique. Ressemblant à un signe égal, il a été révélé que cette structure laissait à plusieurs reprises ses «traces» indéniables dans chaque essai d'impression. [...] » [2]

❷ Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. pp. 66-67. (traduction de l'anglais au français).

C'est ainsi que le célèbre typographe d'origine allemande Wolfgang Weingart décrit une scène accidentelle et une expérience typographique qui apparaît en bien des points comme une scène fondatrice de sa remise en cause des principes de la typographie en général et du « Swiss style » en particulier. Une remise en cause qui peut se formuler comme le fait de privilégier tout le processus de création précédant la finalité : une nouvelle façon d'aborder la typographie, par l'événement, par l'histoire, par les restes d'une action non paramétrée par le typographe lui-même. Depuis les années 1970, Weingart a fortement influencé le développement international de la typographie. De nombreux designers se sont inspirés de son enseignement à l'École de Design de Bâle[3] et de son approche diffusée à travers de nombreuses conférences dans le monde[4].

❸ L'École de design de Bâle est une école professionnelle d'arts graphiques à Bâle. A partir de 1887, elle a notamment fait partie de l'Allgemeine Gewerbeschule (école des arts et métiers). Cet enseignement de design typographique a connu une renommée internationale dès les années 1960. Aux côtés de Wolfgang Weingart, des personnalités, telles qu'Emil Ruder (typographe et directeur de l'école) et Armin Hofmann (responsable de la section graphisme), ont marqué et contribué au développement et à la renommée du graphisme suisse.

❹ Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivant : https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart (consulté le 11 septembre 2019).

1.

Le « Swiss Style »

1.1.
Du Bauhaus aux modernistes suisses

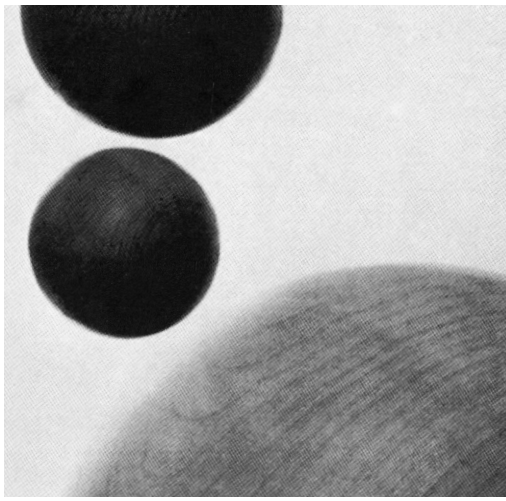
p.17

1.2.
Le manifeste de Jan Tschichold

p.22

1.3.
De l'Allemagne vers la Suisse –
Zurich & Bâle

p.26



1.4.
Bâle –
Wolfgang Weingart

p.32

Staatlichen Kunstkredits

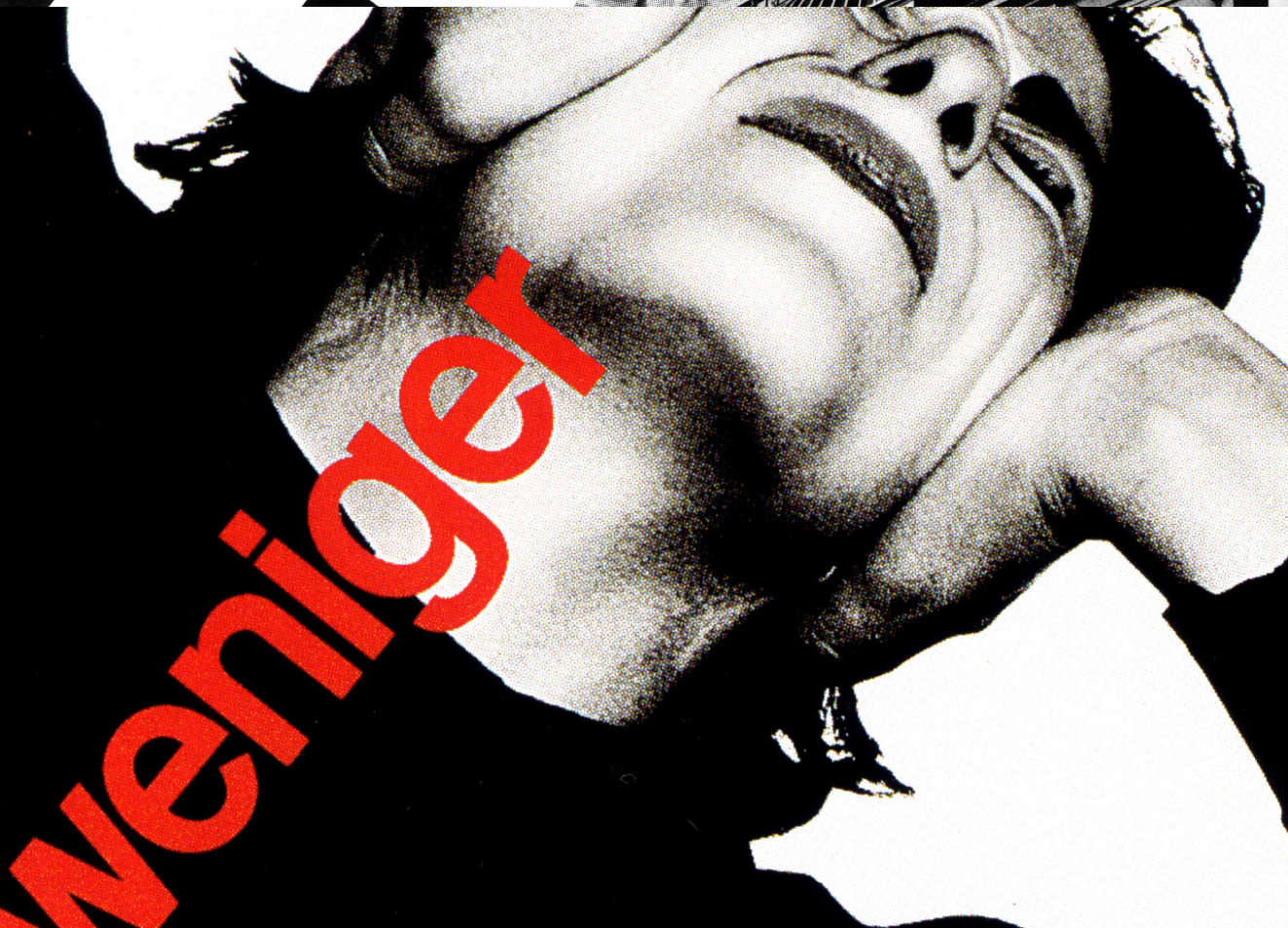
Öffnungszeiten:

Montag bis Samstag
10–12 und 14–18 Uhr

Sonntag
10–12 und 14–17 Uhr

Ausstellung
7. bis 30. Mai 1977

Führungen: Dienstag und Freitag 20.15 Uhr



1.

Le « Swiss Style »

Fragment d'affiche réalisée par W.Weingart pour la Kunsthalle Basel en
III 1977. Source : APG, 50 ans d'affiches suisses, 1991, p.266.

Fragment d'affiche réalisée par J.Müller-Brockmann pour la conférence
IV urbaine de Zurich en 1960. Source : APG, 50 ans d'affiches suisses, 1991, p.137.

V Wolfgang Weingart enfant. Source : Weingart et Müller, 2000, p.33.

VI Extérieur de la « Staatliche Akademie » de Stuttgart. Source : https://lu.linkedin.com/school/staatliche-akademie-der-bildenden-künste-stuttgart/?trk=public_profile_school

Né en 1941 à Salemertal dans le sud de l'Allemagne, Wolfgang Weingart a tout d'abord fréquenté l'Académie de Stuttgart, où il s'est familiarisé avec la composition et le processus de fabrication des linogravures et gravures sur bois. Cependant, c'est le dynamisme de la typographie suisse qui l'a attiré vers les terres helvétiques en 1961.

« La vitalité de la typographie suisse, contrairement à l'approche extrêmement conventionnelle du design et à la pratique usée de la typographie qui prévaut encore en Allemagne, a lancé un nouveau mouvement international dans le domaine du design. J'ai eu la chance d'avoir des enseignants bien informés qui ont encouragé des discussions intenses et des débats animés entre leurs étudiants et leurs apprentis. Ce fut pour moi une première avancée : l'alternative prometteuse de la typographie suisse a inspiré et animé mes années d'apprenti. »[5]

❺ Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. p. 55.

[...]

« Les concours de classe nous ont donné la motivation et la liberté d'interpréter la typographie de manière originale, objective, réductrice et innovante, contrairement à la conception banale et autoritaire qui était pratiquée en Allemagne à l'époque. »[6]

❻ *Ibid* p. 58.

[...]

« L'école de design de Bâle était ma destination.»[7]

❼ *Ibid* p.59.

VII Intérieur de la « Schule für Gestaltung Basel ». Source : http://schoenstebauten.heimatschutz.ch/fr/allgemeine-gewerbeschule-und-schule-fuer-gestaltung-basel

En effet, le « Swiss Style » – également connu sous le nom de « The International Typographic Style » –, dont Wolfgang Weingart parle, a été développé par des designers suisse travaillant en Suisse riche, neutre et germanophone au sortir de la seconde guerre mondiale notamment sous l'influence des transfuges du Bauhaus fuyant la répression nazie de l'art moderne. Le style typographique international peut être compris – à l'instar du style architectural international – comme un style construit par les avant-gardes modernes dans leur confrontation aux logiques de production industrielle. La typographie s'affirme par des créations sans ornementation, une structuration du texte et de l'image ainsi qu'un emploi de la lettre « sans empattement »[8].

Il est possible de percevoir dans cet idiome graphique une esthétique de la machine, une géométrie omniprésente ainsi qu'une volonté de contrôle absolu et rationnel de la forme pensée comme programmation et réponse à un problème d'information donné. Le « Swiss style » est une quête infatigable des lignes de force et de la radicalité du message dans l'environnement que définit la page blanche. En outre, ce style croit foncièrement comme la modernité industrielle dans son entier en la possibilité de refonder une écriture, universelle, pouvant assimiler l'ensemble des informations de la composition, de manière fonctionnelle et systématique.

Si Wolfgang Weingart a voulu quitter la « conception banale et autoritaire »[9] de la typographie qui était pratiquée en Allemagne durant les années 1960 pour la typographie suisse, cette dernière a pourtant pris ses racines de l'Allemagne, plus précisément du Bauhaus.

❽ En typographie, les empattements sont les petites extensions qui terminent les extrémités dans la plupart des polices d'écriture. Elles se différencient en deux styles principaux : avec empattement – le caractère dit « Romain » – (serif en anglais), ou sans empattement – caractère dit Linéale –, (sans serif).

❾ Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. p. 58.

1.1.
Du Bauhaus aux modernistes suisses

Extérieur du Bauhaus à Dessau. Source : Droste, 2015, p.202.

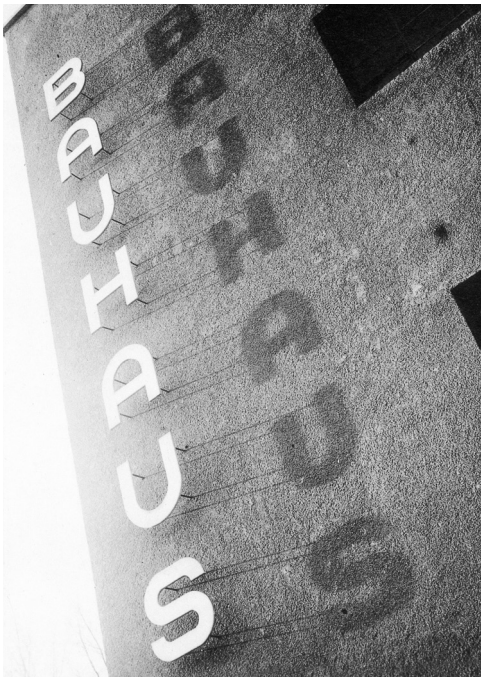
« Le but final de toute activité créatrice est la construction !
La décoration des bâtiments était jadis la fonction la plus noble des beaux-arts et était indispensable à la grande architecture. Aujourd'hui elle n'existe que dans la complaisance dont seule peut la sortir l'activité collaborative, consciente et concertée des représentants de tous les corps de métiers. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la complexe mise en forme de la construction dans son ensemble et dans ses parties ; alors leurs œuvres seront d'elles-mêmes à nouveau remplies de l'esprit architectonique qu'elles ont perdu dans l'art de salon.

Les anciennes écoles d'art n'ont pas pu produire cette unité, et d'ailleurs comment auraient-elles pu, étant donné que l'art n'est pas enseignable ? Elles doivent de nouveau s'orienter vers l'atelier. Le monde des dessinateurs doit se tourner vers le bâtir. Si le jeune se réjouit à l'apprentissage d'un métier, « l'artiste improductif » ne restera plus condamné dans l'avenir à une pratique artificielle imparfaite, et il rendra des services splendides.

Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas « d'art professionnel ». Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans de rares instants de lumière et par sa volonté, que l'œuvre produite de ses mains devient art, tandis que la base du savoir-faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice.

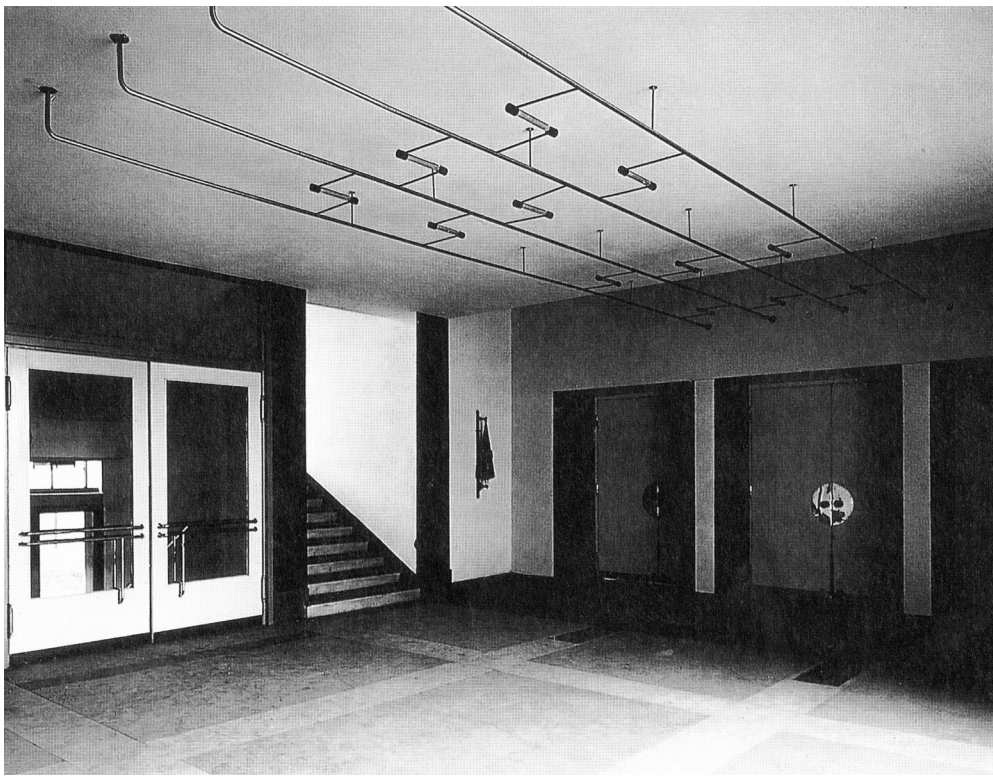
Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigée un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Nous voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel du futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi. »[10]

10 Manifeste du Bauhaus, disponible à l'adresse URL suivante: https://art-zoo.com/manifeste-du- bauhaus/ (consulté le 2 septembre 2019).



Façade du Bauhaus à Dessau. Source : Droste, 2015, p.2.
IX

Hall d'entrée du Bauhaus. Source : X Droste, 2015, p.124.



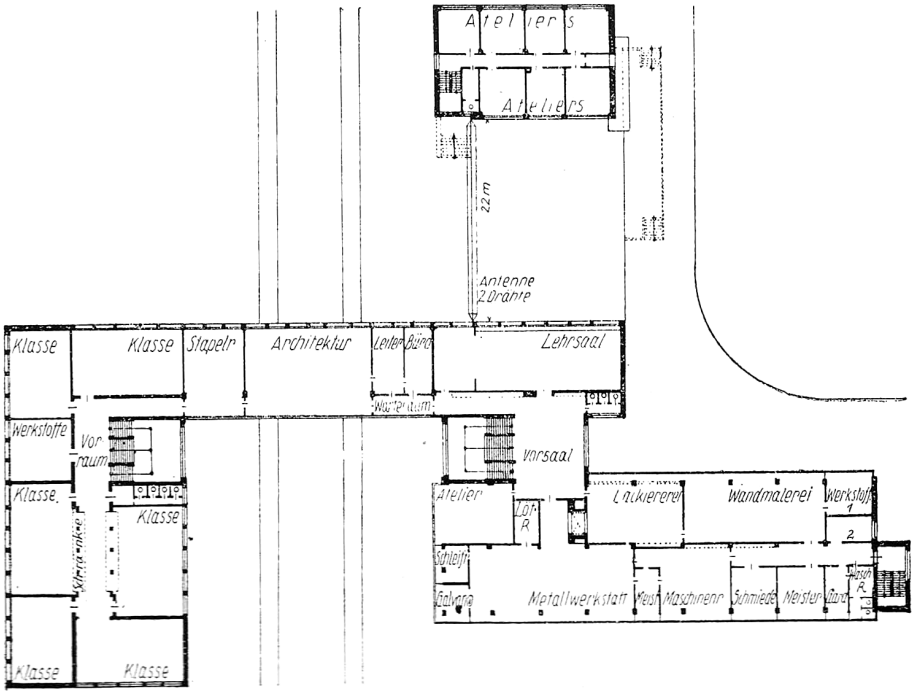
C'est en 1919, à Weimar, que Walter Gropius, fondateur de l'école du Bauhaus, appelait par ce manifeste[11] les jeunes artistes à peine sortis des affres de la Première Guerre mondiale à envisager un nouveau départ.

En effet, « la nouvelle typographie » – apparue en Russie, aux Pays-Bas et en Allemagne dans les années 1920 – a eu une influence profonde sur le graphisme en tant que partie intégrante du mouvement moderniste, dont l'origine vient plus précisément du mouvement du Bauhaus. Le Bauhaus est une école germanophone fondamentale du développement des arts appliqués européens. Elle fermera ses portes en 1933 à Berlin sous l'oppression des nazis, ces derniers la considérant comme un foyer de subversion « judéo-bolchévique ». De nombreux artistes et professeurs s'exileront aux États-Unis pour les plus riches, les plus aventureux ou les plus connus afin d'échapper au nazisme. Cependant, certains d'entre eux choisiront la Suisse pour sa neutralité, sa richesse et sa germanophonie.

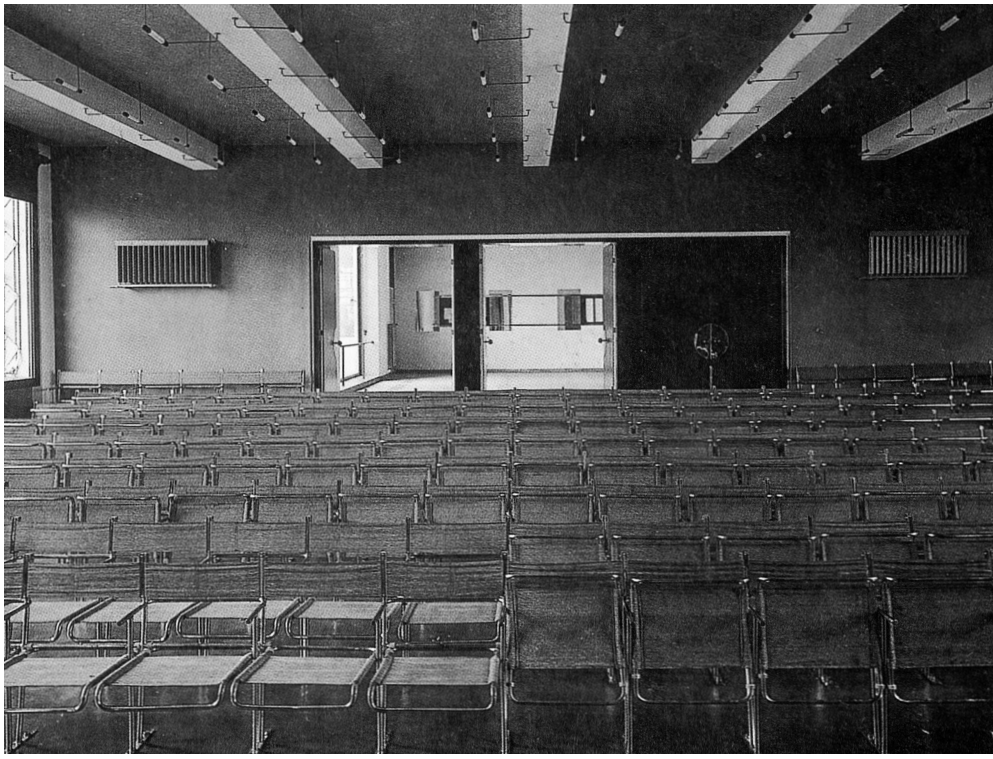
La fin du Bauhaus a marqué un retour à l'ordre et à la tradition en Allemagne qui va marquer dans une certaine mesure la fin de la Neue Typographie, ou du moins le revirement de son idéologue Jan Tschichold pour une esthétique traditionnaliste moins marquée du totalitarisme de la radicalité esthétique des avant-gardes du XXe siècle.

11 Le manifeste artistique est un outil phare des modernistes. Initialement utilisé dans le domaine politique, le manifeste artistique est une déclaration publique basée sur les intentions, les motivations ou les opinions d'un artiste ou d'un mouvement artistique. C'est surtout à partir de 1909 avec celui des futuristes, que le manifeste sera utilisé chez la plupart des mouvements artistiques afin de formaliser leurs intentions par la publication d'un manifeste fondant le mouvement, à l'instar de celui du Bauhaus.

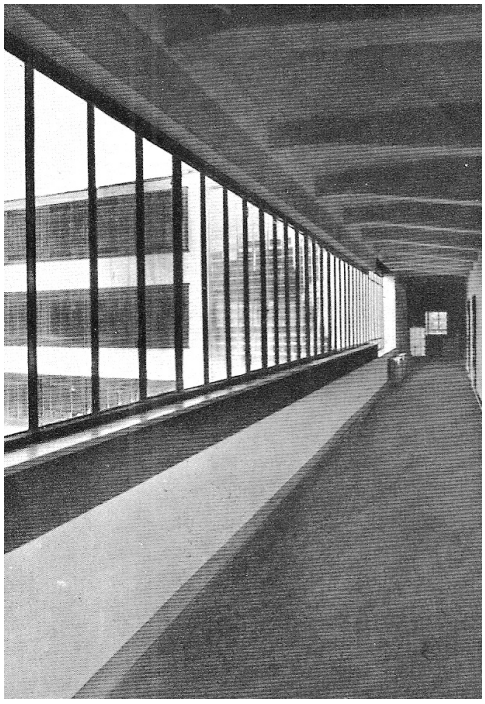
Vue sud-ouest du bêtiment du Bauhaus, aile des ateliers. Source : Droste, 2015, p.122.
XI



Plan architectural du rez-de-chaussez du Bauhaus de Dessau. Source : https://ceco.net/autocad-blocks/architecture/top-plan-view/autocad-drawing-bauhaus-dessau-walter-gropius-ground-floor-dwg-dxf-385
XII



Vues intérieures du Bauhaus de Dessau, la salle des fêtes. Source : Droste, 2015, p.125.
XIII



Couloirs du Bauhaus de Dessau, la salle des fêtes. Source : Droste, 2015, p.125.
XIV

Cage d'escalier du Bauhaus de Dessau. Source : Droste, 2015, p.125.
XV

1.2.
Le manifeste de Jan Tschichold

Portrait de Jan Tschichold. Source : http://indexgrafik.fr/jan-tschichold/

« Notre époque a été la première à développer une conception vivante de la « forme ». [...] La nature et la technique nous enseignent que la « forme » n'a rien d'autonome mais qu'elle découle de la fonction (utilisation, destination), du matériau utilisé (organique ou technique) et de sa mise en œuvre, elle aussi organique ou technique. [...] On peut considérer que les formes de la technique sont (spirituellement parlant) tout aussi « organiques » que celles de la nature. »[12]

En 1923 le typographe et théoricien allemand Jan Tschichold, lors d'une visite à la première grande exposition du Bauhaus à Weimar, a pris conscience qu'il fallait révolutionner la typographie dans le sillage du mouvement moderne.[13] Ces derniers ont poursuivi des efforts de rationalisation ainsi qu'une inscription de l'information modifiant la nature de ses supports. Dans cette lignée, Tschichold a donc pensé et écrit en 1928 l'ouvrage « Die neue typographie » – « La nouvelle typographie ». A l'instar de toutes les branches du design moderne, il fait l'éloge de l'asymétrie, du déploiement positif de l'espace vide, du bon usage de la couleur, du contraste ainsi que du désintérêt pour la requalification de l'équilibre visuel et des tensions dynamiques dépassant la symétrie classique. Cette réflexion suit celle des modernistes. Comme le déclarait Max Bill[14], designer et théoricien suisse issu du Bauhaus : « Nous percevons toutes les appellations positives – ‹ la forme parfaite ›, ‹ la bonne forme ›, ‹ la forme d'usage › – comme des variations positives d'une seule et même qualité, appelée qualité formelle [...] » « [...] la *Gestalt*[15] est la somme de toutes les fonctions prises dans une unité harmonieuse. »[16] Comme le pensait Tschichold sur l'asymétrie, comme étant un principe de liberté et d'adaptabilité.[17]

L'ouvrage de Tschichold formule ce qui deviendra un des slogans du mouvement Bauhaus, à savoir « la forme suit la fonction ». C'est pourquoi Jan Tschichold défend une conception qui veut se départir de la gratuité de l'ornement en lui substituant l'affirmation des moyens et des processus spécifiques de la typographie comme le caractère mécanique et constructif du procédé de composition typographique. Tschichold s'appuie également sur les recherches de la peinture moderne en matière de rythme et de proportion. Son ouvrage illustre en outre deux axes de sa pensée qui sont sinon l'intelligibilité et l'économie.[18] Tschichold déclare : « Notre objectif doit toujours être de produire une composition lucide avec les moyens les plus directs ».[19]
Ou encore « L'essence de la nouvelle typographie est la clarté. »[20] Il insuffle à travers son manifeste de nouvelles dynamiques et de nouveaux principes au design graphique. Ainsi, son ouvrage met en œuvre une théorie pour la modernité en tant que méthode,

12 Jan Tschichold et Robin Kinkross, La nouvelle typographie, Entremonde, Genève, 2016, p. 98.

13 Antoine Oury, « La Nouvelle Typographie de Jan Tschichold ou la page contre le nationalisme », 24.11.2016, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.actualitte.com/article/monde- edition/la-nouvelle-typographie-de-jan-tschichold-ou-la-page-contre-le-nationalisme/68209 (consulté le 2 septembre 2019).

14 Max Bill était également architecte, peintre, sculpteur, typographe, éditeur, théoricien de l'art et homme politique suisse.

15 La *Gestalt* : autrement appelée la psychologie de la forme ou gestaltisme est une théorie psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les processus de la perception et de la représentation mentale traitent spontanément les phénomènes comme des formes globales, structurées ou non, plutôt que comme l'addition ou la juxtaposition d'éléments simples.

16 Max Bill, « Function and gestalt », Form, function, beauty = gestalt, AA publications, Londres, 2011 (1958), pp. 110-111.

17 Jan Tschichold et Robin Kinkross, La nouvelle typographie, Entremonde, Genève, 2016, pp. 20-21.

18 La typographie asymétrique de Jan Tschichold, disponible à l'adresse URL suivante : https://typographisme.net/post/La-typographie-asymétrique-de-Jan-Tschichold (consulté le 2 septembre 2019).

19 *Ibid*

20 Jan Tschichold, *La nouvelle typographie*, trad. de l'allemand par Françoise et Philippe Buschinger, op. cit., p.99.

faisant table rase de la typographie ancienne :
« En tant que méthode, la nouvelle typographie est fondée sur l'évaluation lucide du but à atteindre et des moyens pour y parvenir. Aucune typographie moderne, aussi ‹ belle › soit-elle, ne saurait être ‹ nouvelle › si elle sacrifie le but à la forme. »[21]

[21] Jan Tschichold, *La nouvelle typographie*, trad. de l'allemand par Françoise et Philippe Buschinger, op. cit., p.99.

ÉDITIONS ENTREMONDE

JAN TSCHICHOLD

LA NOUVELLE TYPOGRAPHIE

UN MANUEL POUR DES CRÉATEURS DE LEUR TEMPS

L'ouvrage emblématique de Tschichold, *La Nouvelle Typographie* (1928) est un véritable manifeste pour la modernité, analogue dans son domaine au livre du Corbusier *Vers une architecture*. Prenant la forme d'un manuel, l'auteur y fait table rase de la typographie ancienne qui ne trouve grâce à ses yeux que dans son contexte historique, maintenant dépassé.
Pour concevoir son histoire de la typographie, Tschichold s'est d'abord tourné vers l'art moderne. Pour lui, l'ancienne ère, centrée sur l'individu, a laissé place à une nouvelle époque, celle de la reproductibilité et de la dissolution de l'art dans l'architecture et autres formes directement publiques. La vie ainsi bouleversée, mécanisée, urbanisée, accélérée, le centre de gravité s'est déplacé vers le social et le collectif. Il s'agit d'en prendre acte.
Les idées et le langage utilisés sont caractéristiques des textes modernistes de cette époque. Cette révolution agit comme une lame de fond dans tous les domaines de la création, de la nouvelle architecture au théâtre politique de Bertolt Brecht, du mobilier tubulaire au cinéma de Dziga Vertov et jusqu'à la littérature. Les avant-gardes ; les futuristes, le mouvement Dada, le mouvement De Stijl, les constructivistes russes, le Bauhaus dessinent une véritable constellation internationale dont s'abreuvent les nouveaux typographes autant qu'ils y apportent leurs contributions.

Jan Tschichold (1902-74) a travaillé comme typographe et enseignant en Allemagne, en Suisse et en Angleterre. Il fut internationalement connu en 1925 avec la publication de la *Typographie élémentaire* et pour le renouvellement de la ligne graphique de Penguin Books.

CONTENU DU LIVRE

Essence de la nouvelle typographie
La nouvelle vision du monde
L'ancienne typographie (1440-1914)
Le nouvel art
L'histoire de la Nouvelle Typographie
Les principes de la Nouvelle Typographie
Photographie et typographie
Nouvelle Typographie et normalisation

Principales formes typographiques
L'emblème typographique
La lettre commerciale
La demi-lettre
Enveloppes sans fenêtre
Enveloppes à fenêtre
La carte postale
La carte postale à rabat
La carte commerciale
La carte de visite
Imprimés publicitaires
L'affiche typographique
L'affiche illustrée
Formats d'écriteaux, tableaux et cadres
Annonces publicitaires
La revue
Le journal quotidien
Le journal illustré
Composition de tableaux
Le nouveau livre

Bibliographie
Adresses

Traduction de l'allemand par Françoise et Philippe Buschinger

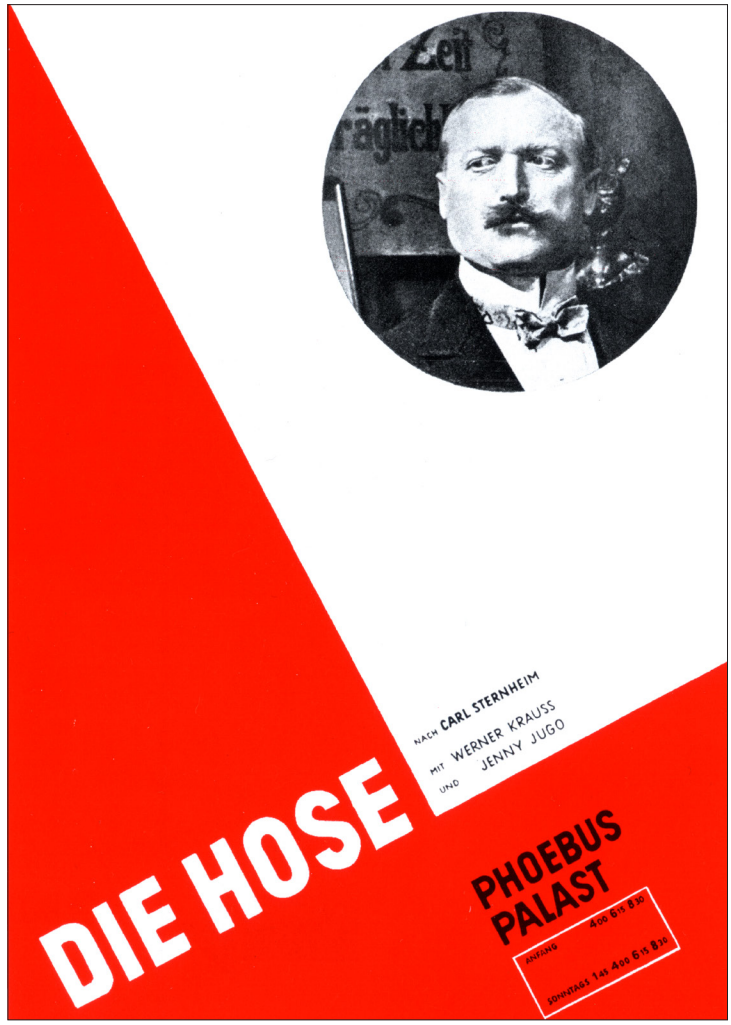
Introduction de Robin Kinross

42 € ISBN 978-2-940426-33-1

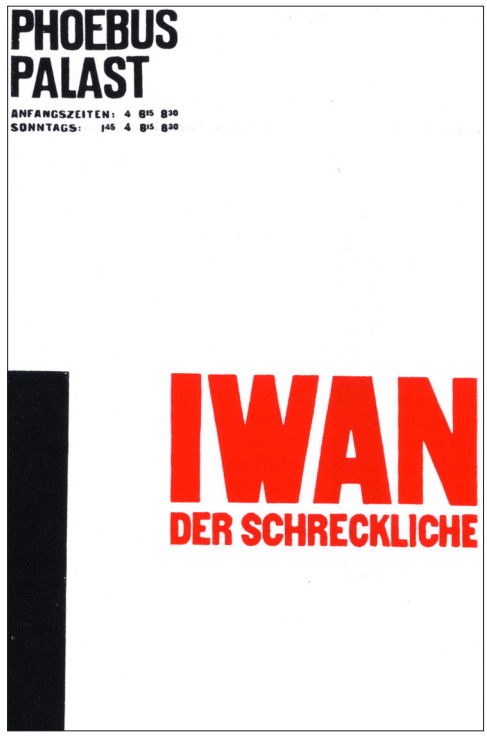
Couverture du livre « La nouvelle typographie » de Jan Tscichold. Source : Buschinger, 2016.

Graphisme d'une carte poste faite réalisée par Jan Tschichold. Source : Buschinger, 2016, p.176.

Affiche réalisée par Jan Tschichold. Source : Buschinger, 2016, p.226
XIX



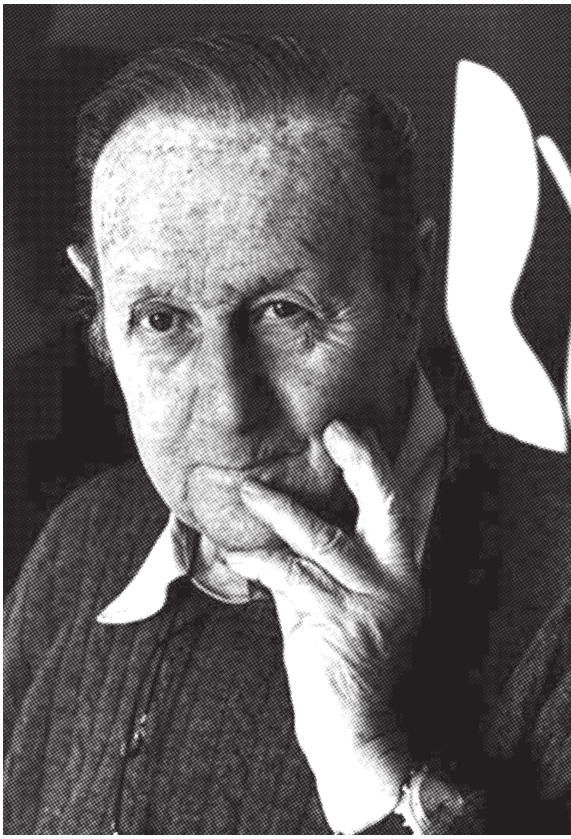
Affiche réalisée par Jan Tschichold. Source : Buschinger, 2016, p.215
XX



Affiche réalisée par Jan Tschichold. Source : Buschinger, 2016, p.213
XXI

1.3.
De l'Allemagne vers la Suisse
Zurich & Bâle

Portait de Emil Ruder. Source : Ruder, 2009, quatrième de couverture.



Portrait de Armin Hoffman. Source : http://luc.devroye.org/fonts-48901.html.

« [Le groupe des designers suisses de la jeune génération] construisent un style supra-personnel intimement lié à l'art concret. Leur but est l'usage purement fonctionnel du médium ; ils recherchent la forme d'expression la plus simple et épurée... Dans le déluge moderne de matières imprimées, ces artistes s'échinent à donner de l'ordre, de la simplicité et la formulation claire des messages essentiels. Ils renoncent à la manifestation de qualités personnelles en vertu des demandes légitimes de l'information. »[22]

22 Robert S Gessner, « Swiss Designers of the Younger Generation », *Graphis* n°69, Janvier/Février 1957, p. 13.

« Die neue typographie » de Jan Tschichold, provoque chez les typographes suisses[23] – gouvernés par l'héritage moderniste – une volonté de transmettre leurs hypothèses et leurs enquêtes visuelles à travers un système de mode d'emploi éditorial, étant notamment défini comme « un inégalable manuel d'enseignement d'un métier. » [...] « Au travers d'exemples purement pédagogiques de proportions parfaites, transparaît une pensée philosophique riche : transcendant les devoirs quotidiens, elle s'enracine dans le désir de communiquer un équilibre et une sagesse de vie. » [24]

23 Il existe de nombreux typographes suisses importants, mais ce travail se concentre sur les plus influents en termes d'introspection sur leur création graphique, qui est primordial pour la thèse de ce travail tournant autour de Wolfgang Weingart.

24 Emil Ruder, *Typographie*, Niggli, Zurich, 2009, p. 4.

L'un de ces jeunes typographes suisses se nomme Emil Ruder, typographe bâlois formé à Zurich et fondateur avec l'un de ses confrères typographes Armin Hofmann, de la « Schule für gestaltung basel »[25]. Tous deux seront les professeurs de Wolfgang Weingart, c'est pourquoi il est essentiel de saisir leur théorie car elle sera, par la suite, réfutée par Weingart.

25 Autrement appelée « l'école de design de Bâle ».

Couverture du manuel graphique XXIV d'Emil Ruder. Source : Ruder, 2009.

Emil Ruder dans son manuel « Typographie », publié en 1967 pose les principes très fonctionnalistes de son style et de ce qui sera reconnu plus tard comme le « Swiss style ». La citation suivante définit le style prôné par Ruder :

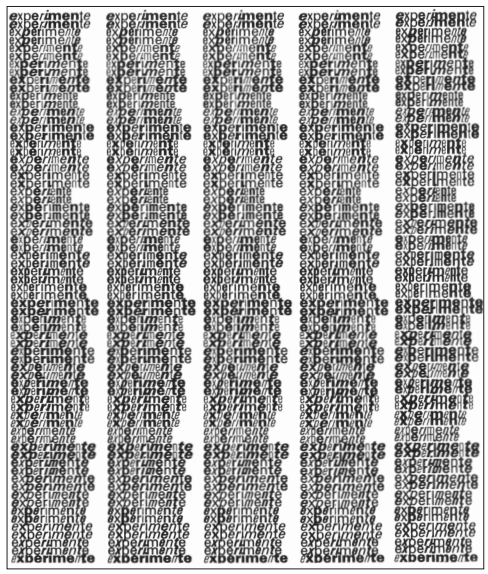
« la typographie est soumise à un but précis : le message imprimé. Elle ne peut d'aucune manière se libérer de cette sujétion. L'ouvrage imprimé qui ne peut être lu devient un non-sens. »[26] Ainsi, « Typographie », de par ses exemples et ses illustrations, incarnait la genèse de ce qui sera plus tard connu sous le nom de « Swiss Style ».[27] Ruder était – à Bâle – l'un des premiers à délaisser les règles dites désuètes de la typographie ancienne pour pouvoir créer de nouvelles confrontations, de nouveaux contrastes grâce à la richesse d'une image photographique et mécanique et de sa cohabitation avec la typographie. Cette pensée novatrice consistait à ne plus considérer le support typographique – l'espace papier – comme l'arrière-plan, comme le support passif et stérile des éléments imprimés. Cet espace-papier se transformait pour lui en une

26 Roger Chatelain, La typographie suisse du Bauhaus à Paris, Collection le savoir suisse, Lausanne, 2008. p.34.

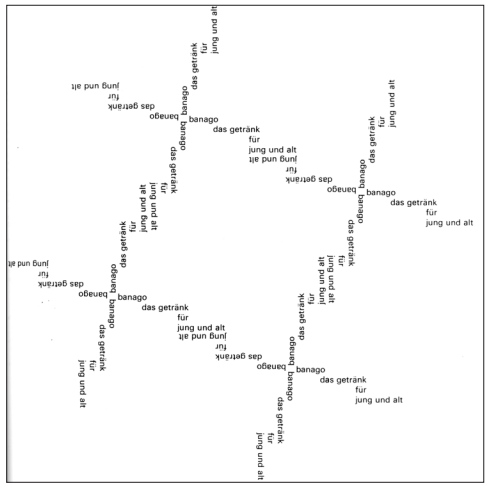
27 *Ibid* p.33.

plage active, en une surface et une zone devenant la composante décisive de toute création graphique. C'est ainsi que l'intégralité des travaux typographiques devenait image globale, où le noir et le blanc dialoguent et se contrebalancent dans un nouvel équilibre.

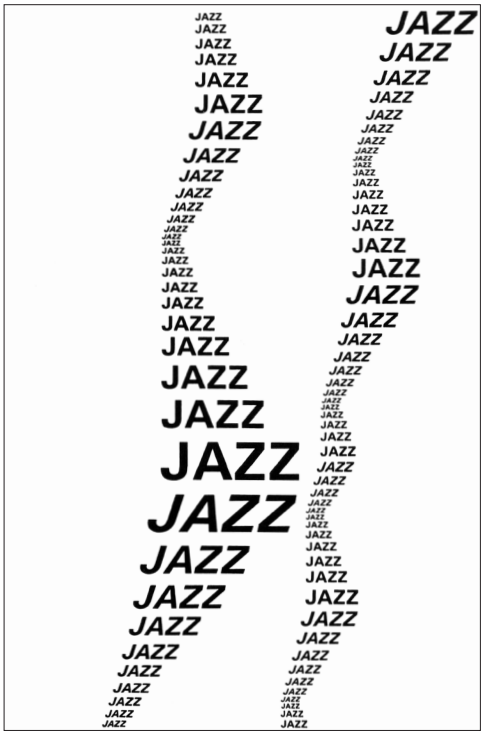
Composition typographique réalisée par Emil Ruder. Source : Ruder, 2009, p.173.



Composition typographique réalisée par Emil Ruder. Source : Ruder, 2009, p.179.

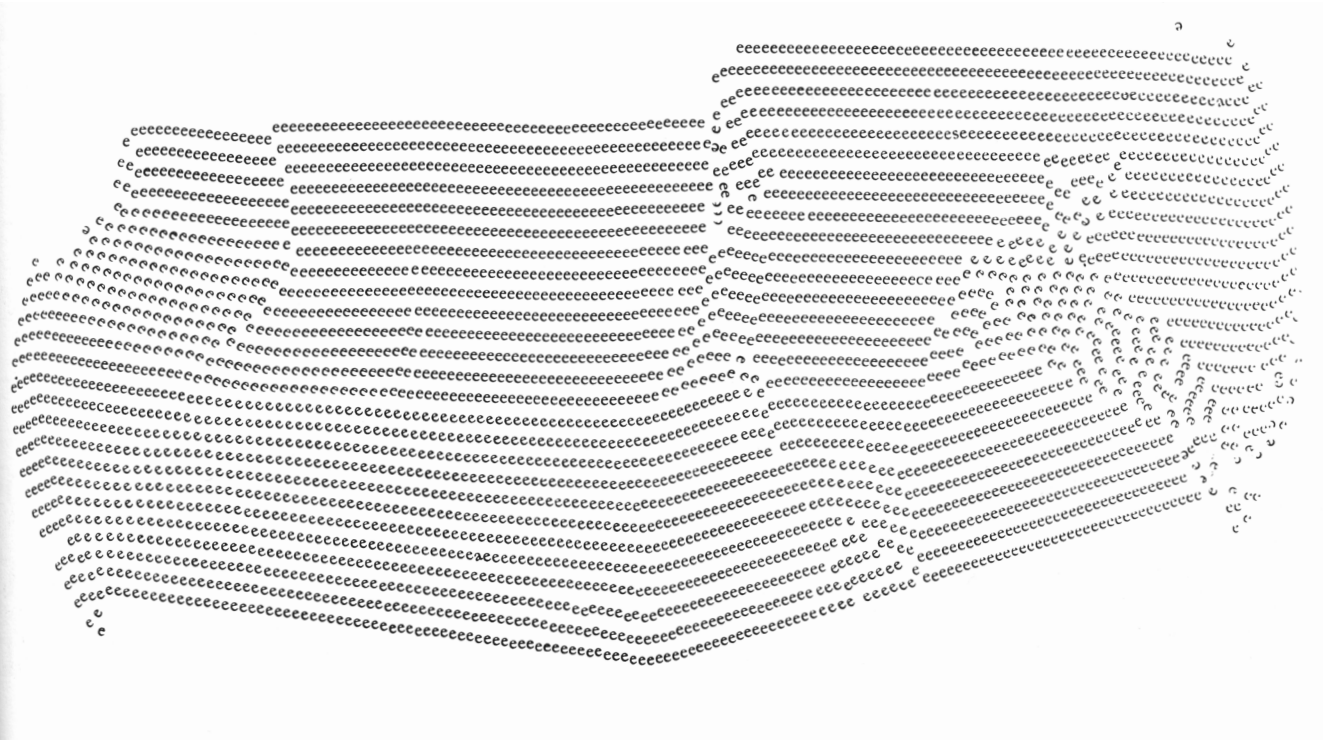


Composition typographique réalisée par Emil Ruder. Source : Ruder, 2009, p.19.



Composition typographique réalisée par Emil Ruder. Source : Ruder, 2009, p.255.

Les alignements raffinés, les effets d'optiques de profondeur, donnaient vie à une troisième perspective jusqu'alors inconnue. Lettres, mots, fragments de texte étaient disposés en éléments parfaitement lisibles dans le territoire de la page. De par leur agencement, leur articulation et leur relation avec les éléments, ils devenaient figures en mouvement. On pouvait trouver dans cette approche vivante de la composition typographique un autre aspect moins mécanique de l'héritage bauhaussien. Un héritage plus proche des notions de structure vivante et donc prégnante développée par la *Gestalt* théorie et tout



Composition typographique réalisée par Emil Ruder. Source : Ruder, XXIX 2009, p.203.

un pendant plus plasticien du « Swiss style » dont Weingart se fera héraut dans une rupture relative.

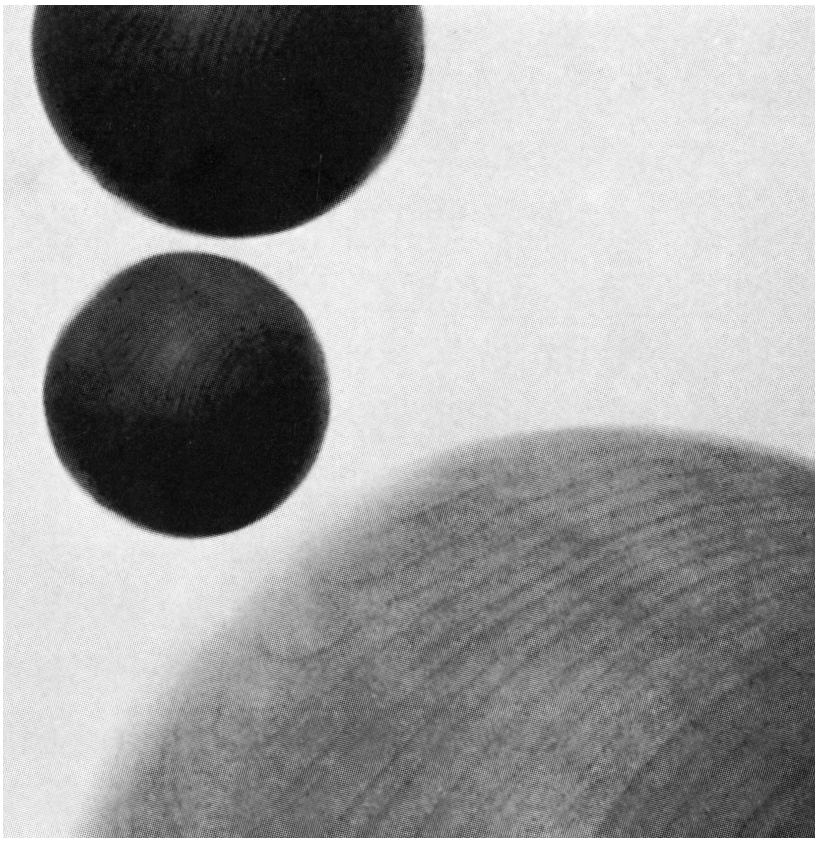
En 1942, Emil Ruder sera nommé enseignant de typographie et transmettra durant 24 ans le « Swiss Style ». Cependant, le « Swiss Style » peut dessiner deux tendances qui sont comme on vient de l'annoncer des héritages de la modernité et du Bauhaus en particulier. Deux styles, deux approches, deux esthétiques qui ont pu se cristalliser autour des deux grandes écoles d'arts appliqués suisses : la « Zürcher Hochschule der Künste » de Zurich et la « Schule für gestaltung basel » de Bâle.

Couverture du livre réalisé par Armin Hofmann « Manuel de création graphique – Forme, Synthèse, Application ». Source : Hofmann, 1965.
XXX

㉘ Armin Hofmann, *Manuel de création graphique : forme, synthèse, application*, Niggli, Zurich, 2015. p. 90.

Emil Ruder a enseigné aux côtés de l'un de ses confrères bâlois – Armin Hofmann, qui lui aussi a rédigé un manuel de création graphique intitulé « Forme, synthèse, application. »
À travers une multitude d'exercices simples et basiques, Hofmann accompagne l'apprenti typographe dans la compréhension de la complexité du langage, de la matérialité de la lettre physique tridimensionnelle. Pour ce faire, il amène le lecteur, l'amateur, à regarder non de manière technique, machinique, ou scientifique mais de manière sensible et instinctive.
À titre d'exemple, voici une consigne d'exercice expressif tiré de son manuel : « Exercice de composition avec des sphères en bois. Opposition grand petit, entier / fragmentaire, précis / flou, clair / sombre. »[28]
De cet exercice, découle une affiche créée par Armin Hofmann, fonctionnelle et de style que nous pouvons dire « suisse », un style fondé sur des notions sensibles, matérielles, plasticiennes et métaphoriques.
De plus, il demande une implication du corps et de l'organisme du typographe. Il impose également à l'élève l'uti-

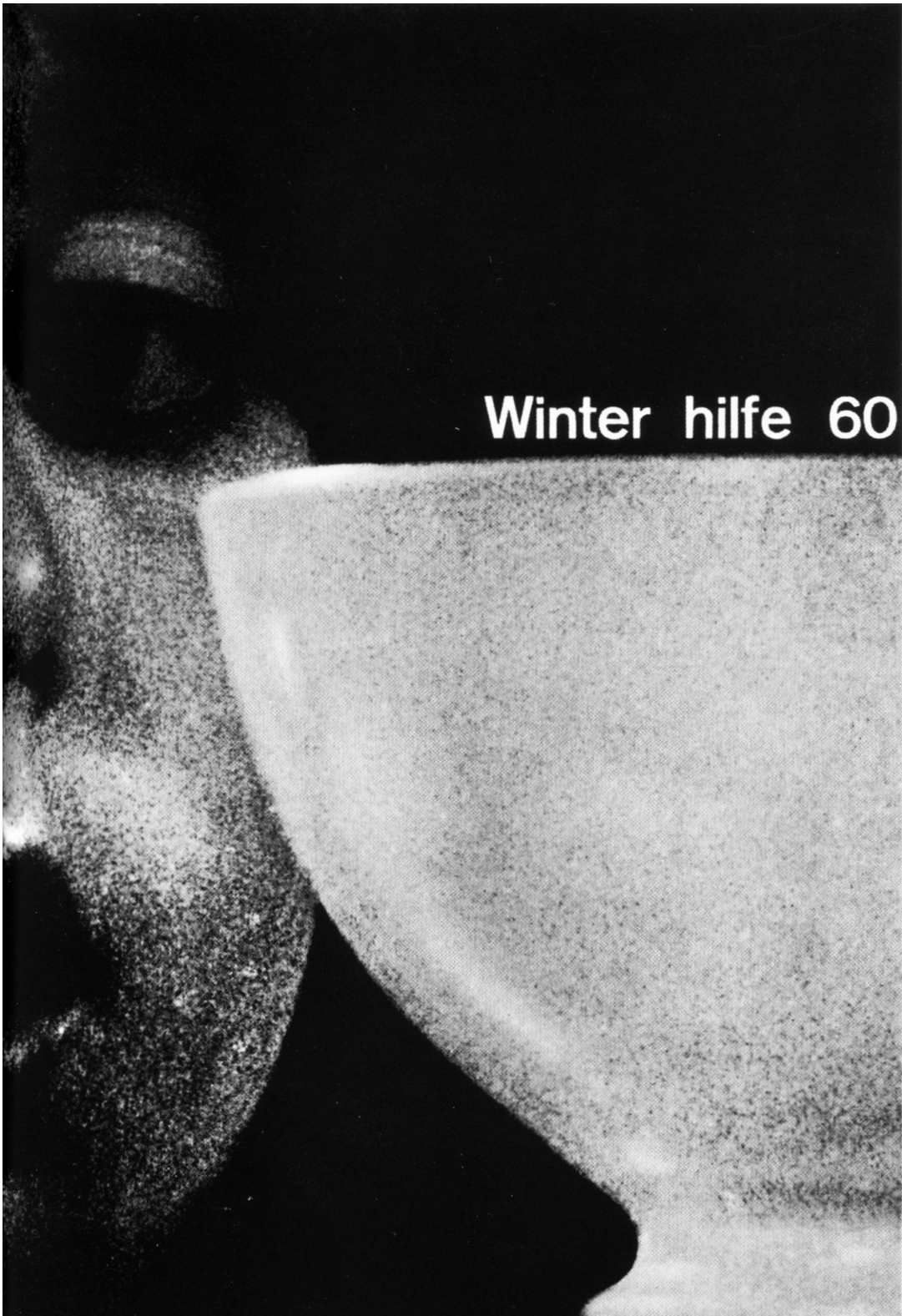
Exercice de composition avec sphères en bois. Source : Hofmann, 1965, p.90.
XXXI



Exercice de composition avec sphères en bois. Source : Hofmann, 1965, p.90.
XXXII

lisation des éléments naturels. Il semble nous démontrer que ces derniers sont riches par leurs formes, leurs lignes, leurs ombres, leurs vibrations, leurs textures, leurs courbes, leur poids, leur densité. Cela afin de d'instaurer un retour conscient vers l'essence d'une méthodologie analogique, dans une aire où l'industrialisation et la standardisation sont grandissantes.

Résultat de l'affiche issue de l'exercice. Source : Hofmann, 1965, p.91.
XXXIII



1.4.
Bâle – Wolfgang Weingart

Portrait de Wolgang Weingart. Source : https://www.hypocritedesign.com/wolfgang-weingart/

XXXV Extérieur de la « Schule für Gestaltung Basel ». Source : http://schoenste-bauten.heimatschutz.ch/fr/allgemeine-gewerbeschule-und-schule-fuer-gestaltung-basel

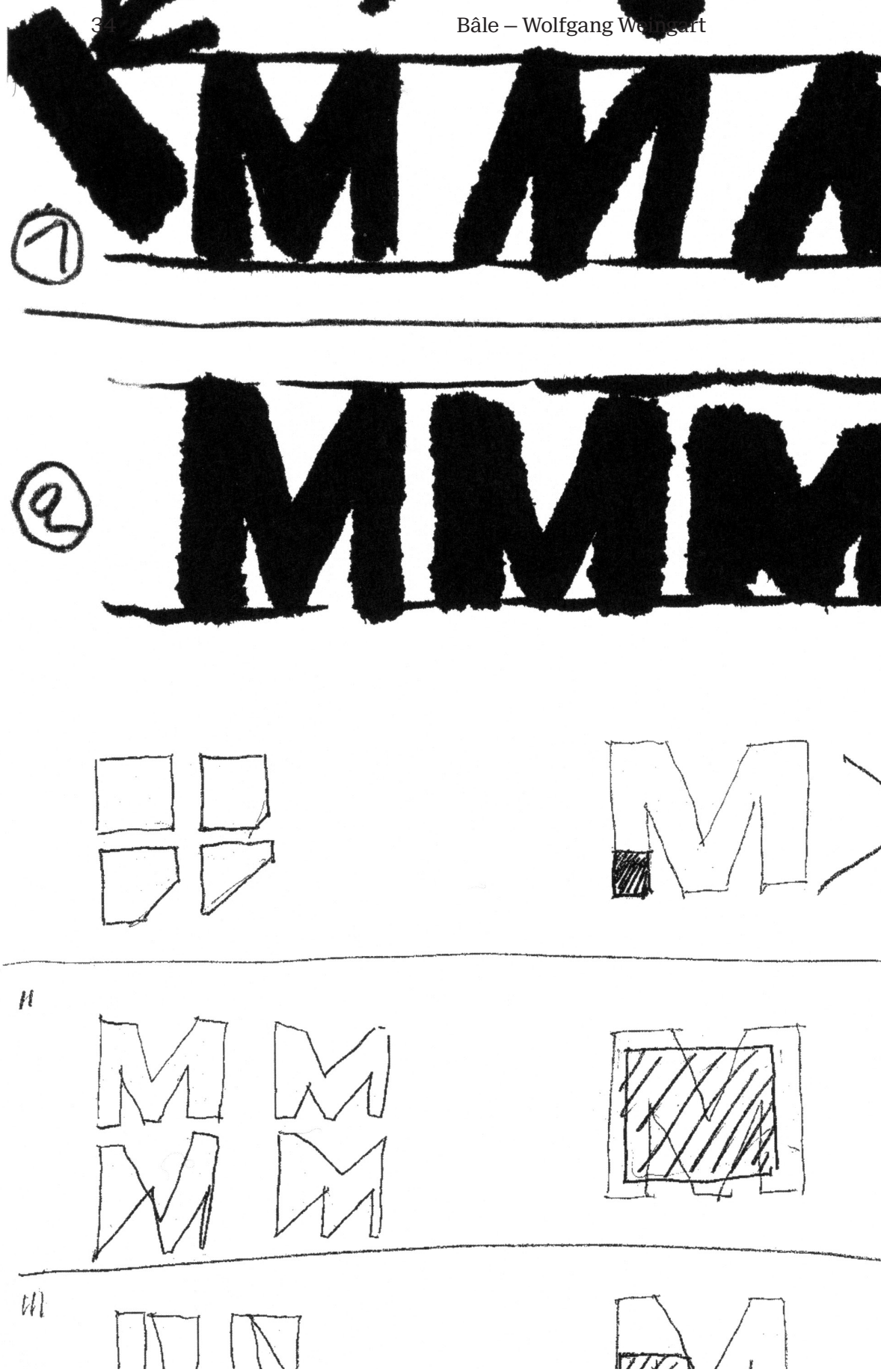
XXXVI Intérieur de la « Schule für Gestaltung Basel ». Source : http://schoenste-bauten.heimatschutz.ch/fr/allgemeine-gewerbeschule-und-schule-fuer-gestaltung-basel

En 1963, Ruder et Hofmann, directeurs de la « Schule für gestaltung basel » encadrent le travail de l'étudiant Wolfgang Weingart. Après des études menées de 1964 à 1966, Weingart devient un étudiant important de l'école. Armin Hofmann l'autorise à poursuivre ses recherches dans l'école après son diplôme. Emil Ruder lui donne accès à son atelier personnel. Durant cette période, Weingart travaille de façon indépendante et commence à jouer avec des concepts typographiques et des éléments tels que l'inclinaison, le poids, la taille, les limites de lisibilité et les effets de l'espacement des lettres.[29] Weingart déclare à propos de cette période :

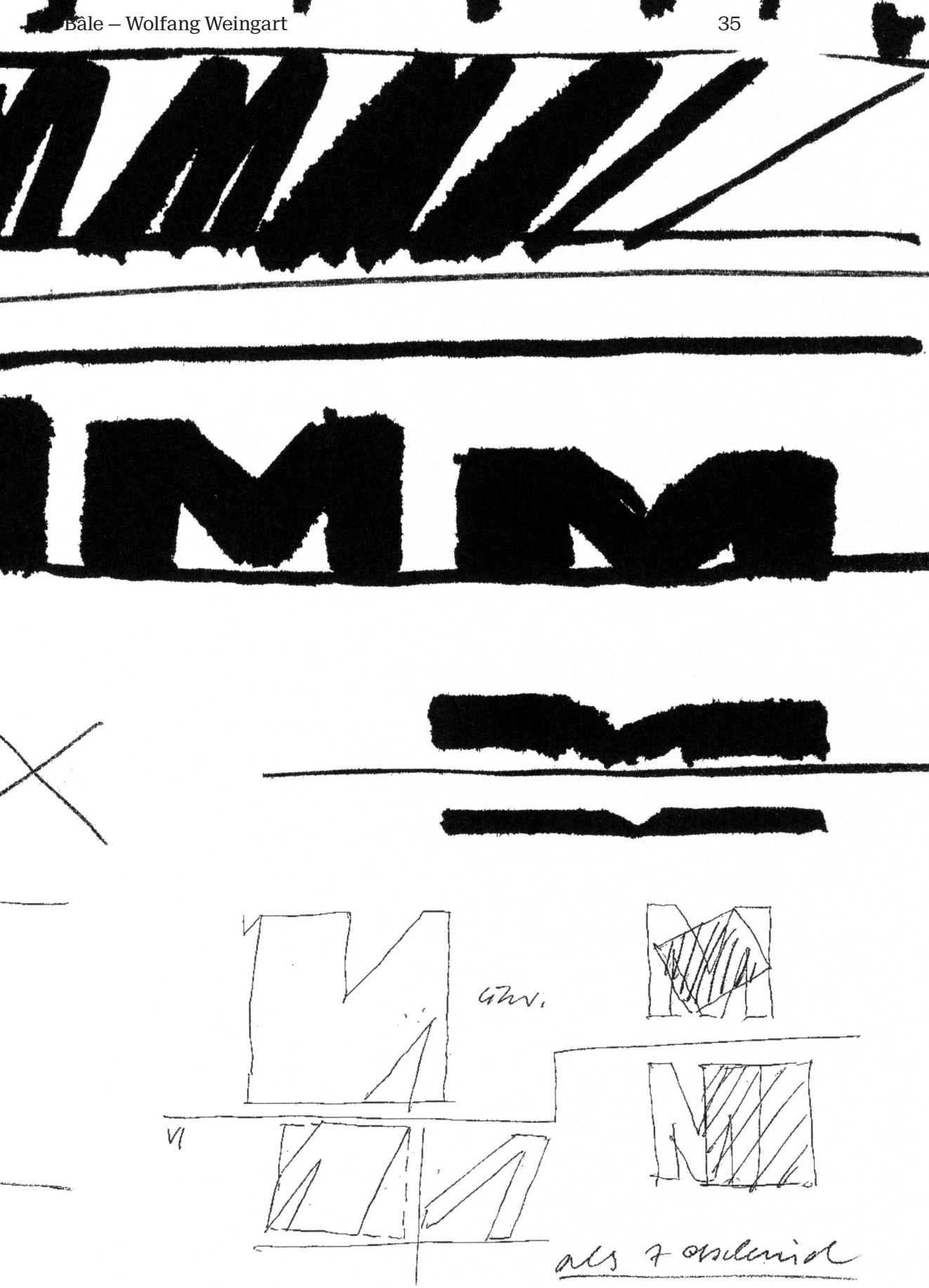
« C'était tout un mouvement à l'époque. Mon idée était de changer le graphisme, le graphisme suisse, de cette façon très stricte de faire la typographie à une façon plus vivante. Et cela a eu un certain effet, à l'échelle internationale aussi. » [...] Il y avait beaucoup de gens contre au début. Mais peu à peu, ils en ont vu la valeur. Mais à la fin, ils ont embauché des gens de Bâle. Parce qu'ils ont vu qu'ils n'avaient pas d'autre choix, ils ont dû changer quelque chose. Combien ? C'est une autre question. Mais ils ont dû changer quelque chose. » [...] « L'idée était toujours de faire quelque chose contre la typographie suisse, parce que la typographie suisse n'avait aucune chance de se développer. Si vous avez fait quelque chose de différent, alors ce n'était plus de la typographie suisse, et les gens étaient contre vous. Si vous avez fait un pas de plus, vous étiez un *outsider*. Ruder a fait quelque chose de différent, mais c'était quand même de la typographie pure, de la typographie de plomb.[30]

29 Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

30 *Ibid*

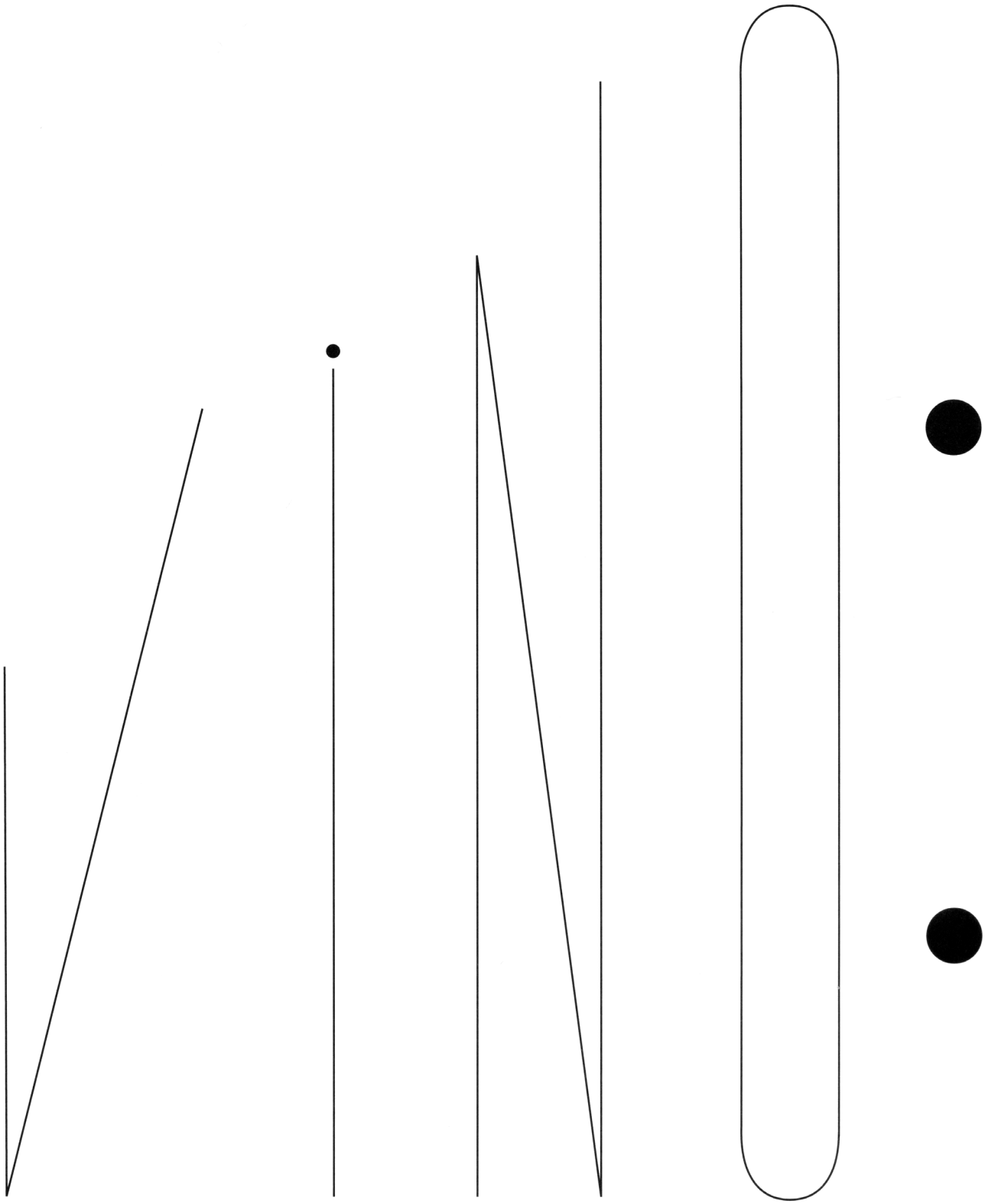


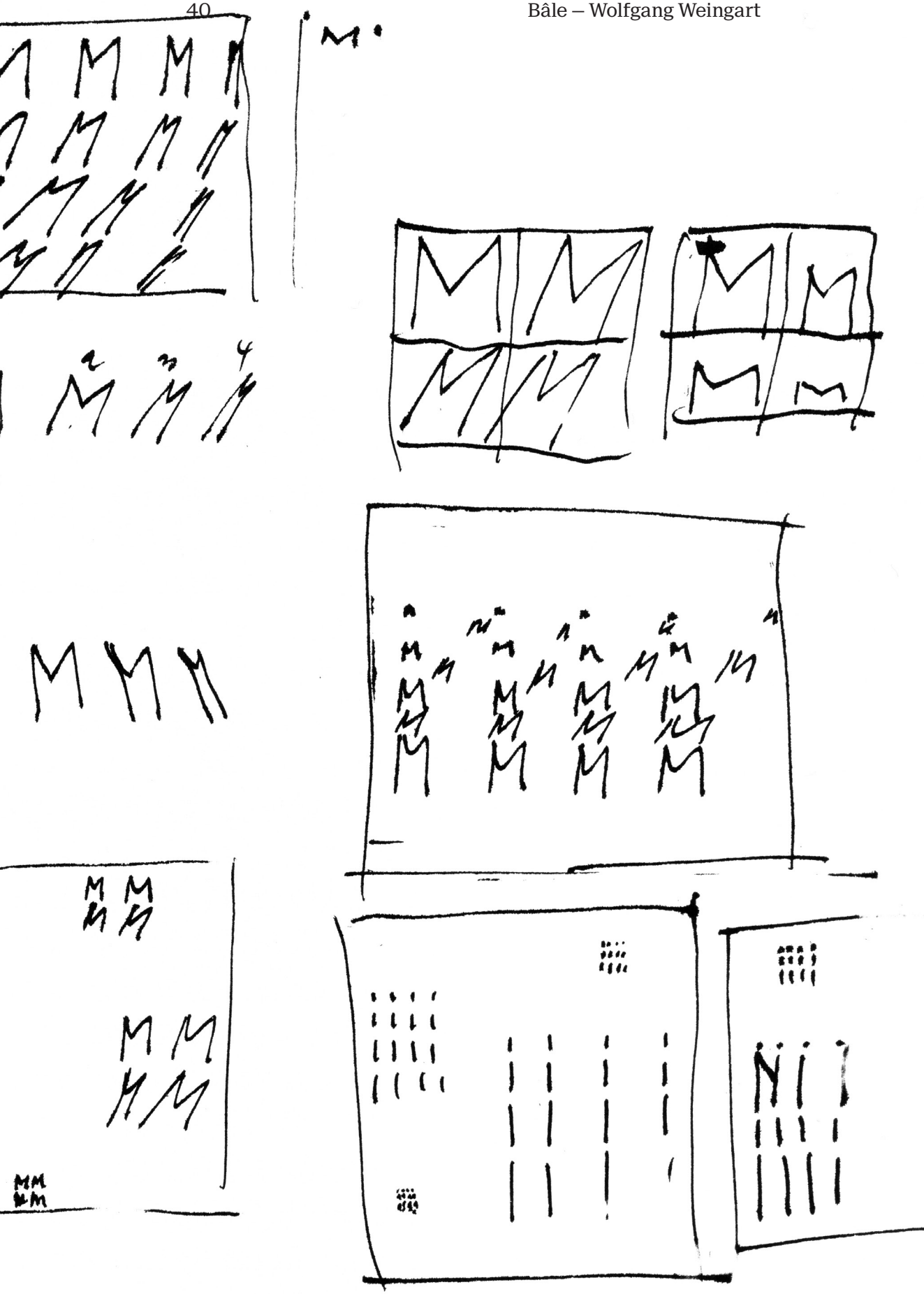
Détails de projets typographiques de W.Weingart. Source : Weingart et Müller, 2000, pp.20-241.

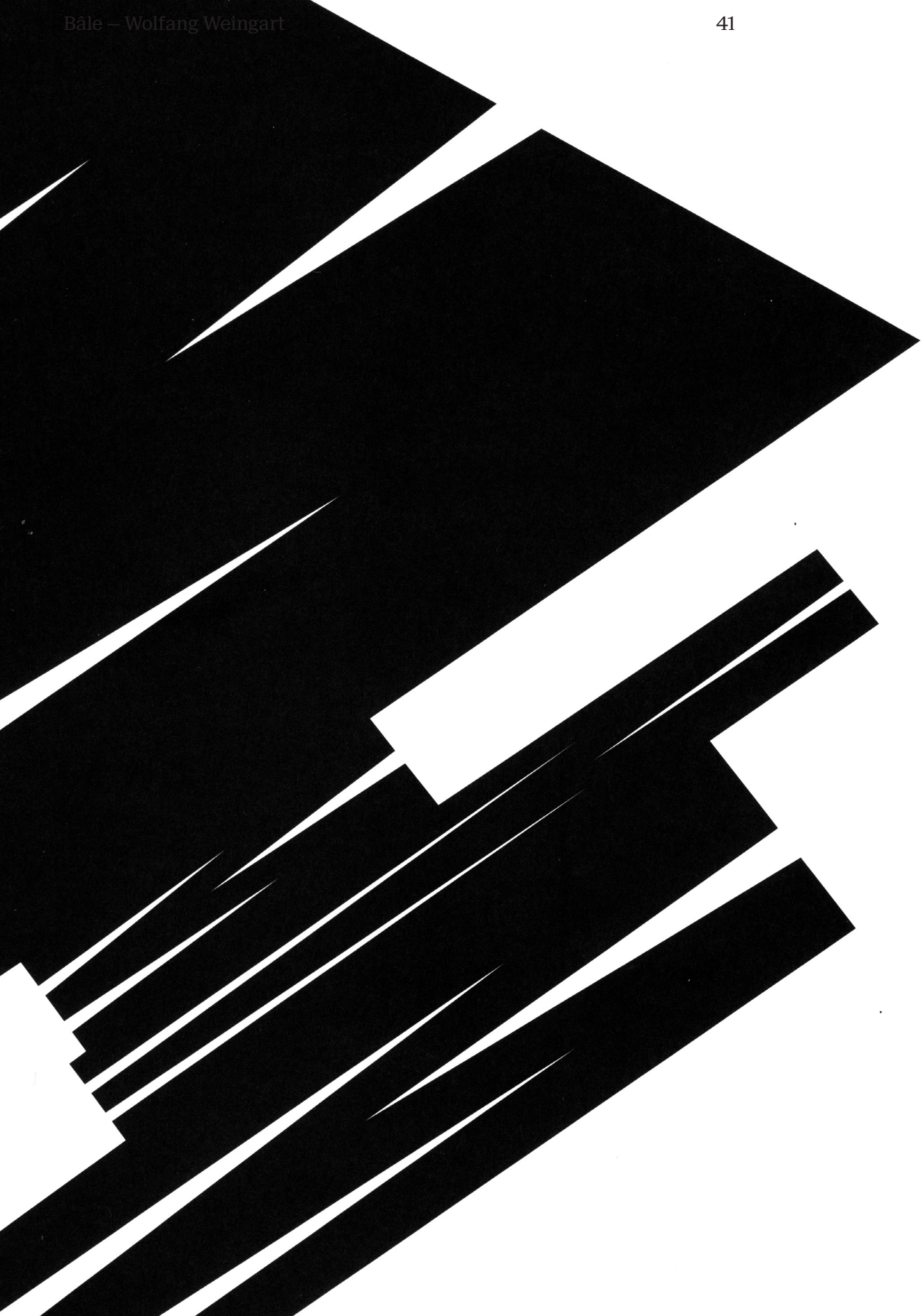

ganz.
VI
als 7 ausdenkt

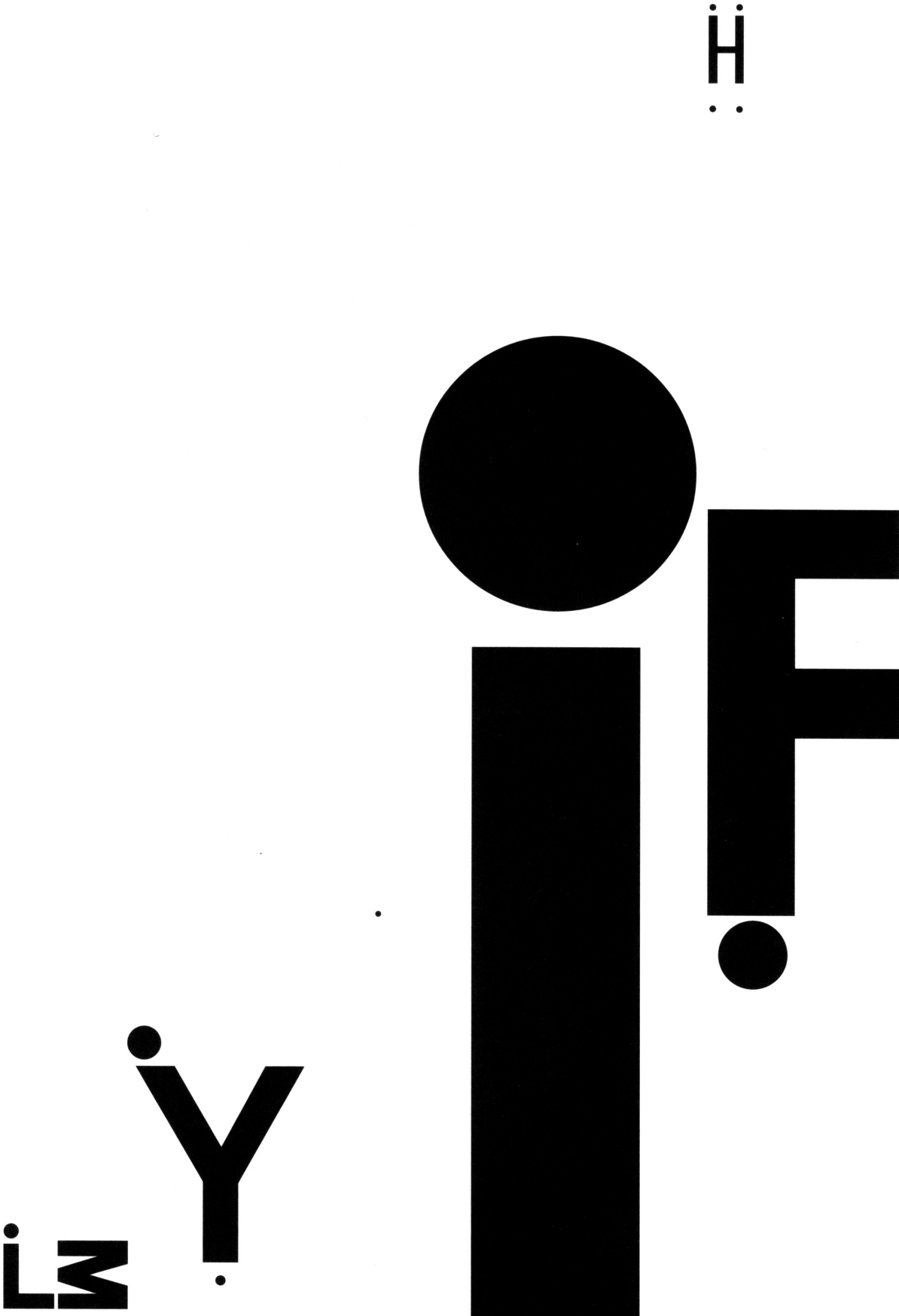
3
iAH R
16
MZ

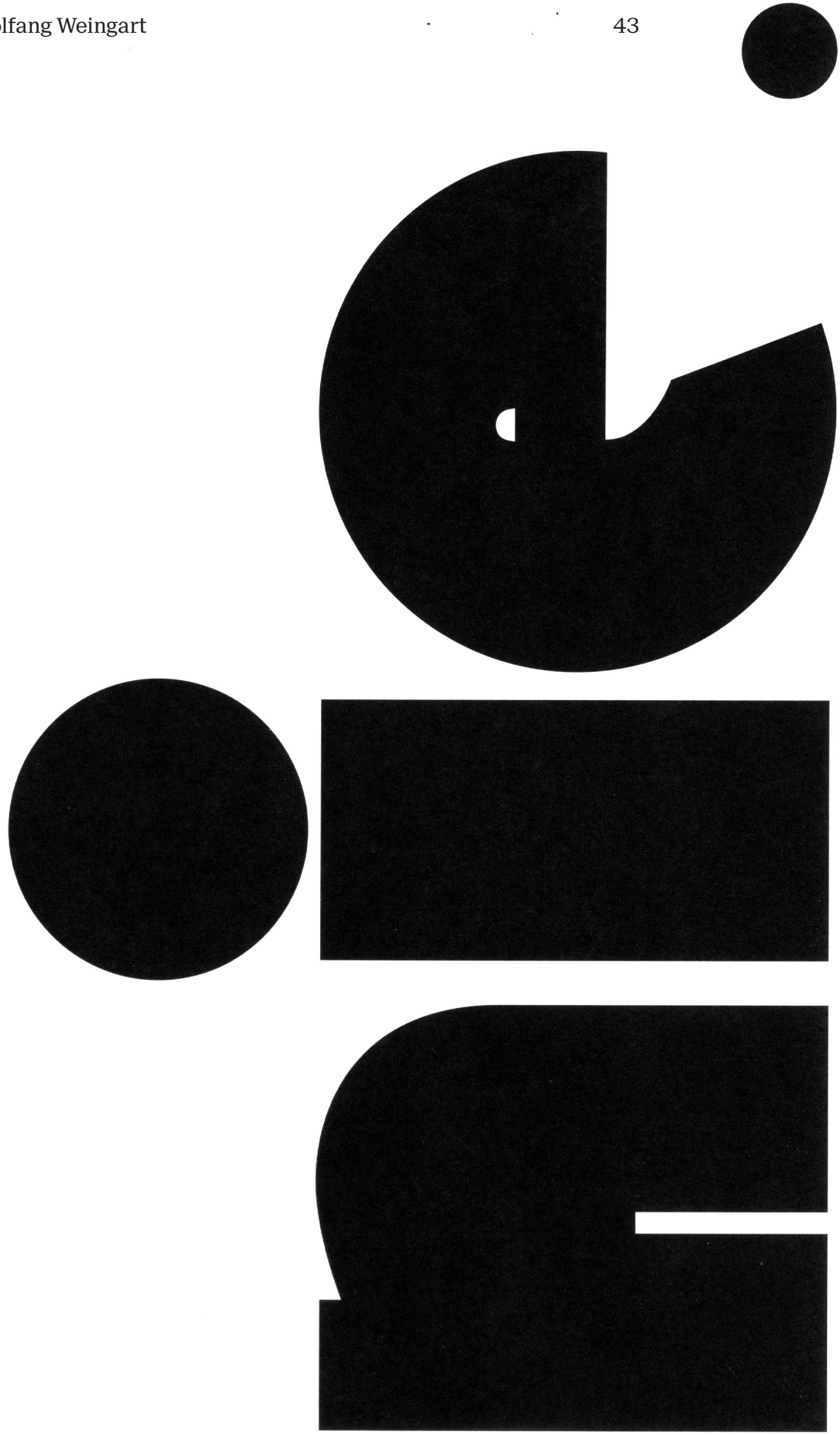
Bâle – Wolfgang Weingart

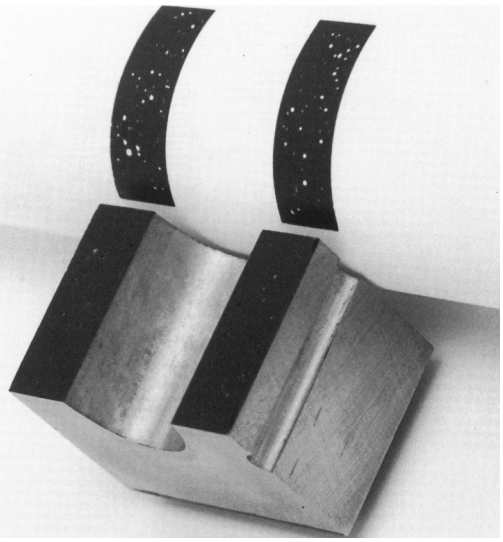






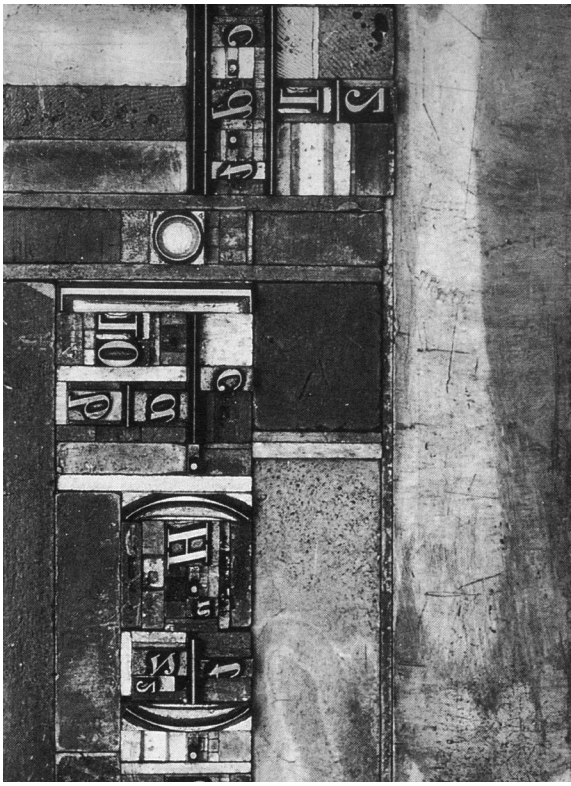






Impression au plomb sur papier. Source : Weingart et Müller, 2000, p.71.
XXXVIII

Composition de typographie aux plombs avant l'impression. Source : Weingart et Müller, 2000, p.110.
XXXIX



Lettre «m» en plomb. Source : Weingart et Müller, 2000, p.285.
XL

Wolfgang Weingart sera choisi, à la stupéfaction de tous, par Ruder pour lui succéder à son poste d'enseignement. Cela apparaissait très surprenant car le vitalisme, la manipulation corporelle et la dimension ludique des travaux de Weingart pouvaient sembler trahir les doctrines rigoristes et scientifiques à froid de la composition suisse notamment héritée de la *Gestalt*. Comme le déclarait Wolfgang Weingart lui-même : « Ils (les élèves) sont venus pour Ruder, et ils ont un type qu'ils ne connaissaient pas. À l'époque, j'ai fait quelques publications, mais seulement de petites choses, rien de spécifique. Et je n'avais aucune expérience de l'enseignement. J'avais 27 ans. Très vite, j'ai développé une bonne relation avec les élèves, et ce n'était plus une question, parce qu'ils ont vu que j'avais des idées différentes, et ils en avaient faim. »[31]

C'en était donc fini d'une typographie soumise à la systématique mathématique. Weingart prônait une disposition rénovée, il voulait choquer. En l'occurrence, le dadaïsme[32] – autre source de la modernité et du Bauhaus –, redevenait d'actualité. Le dadaïste allemand Kurt Schwitters a notamment déclaré : « On peut écrire d'innombrables lois sur la typographie. Le plus important c'est de ne jamais faire comme quelqu'un d'autre avant soi ».[33]

Weingart remettait en question la systématicité chiffrée de la grille, finalement et tardivement codifiée dans « Grid systems – Raster system » par Josef Müller- Brockmann en 1981. Ce dernier prônait la systématisation de la grille typographique comme symbole de la mathématique cérébrale zurichoise, la structure harmonique de combinaison modulaire de la grille orthonormée. Josef Müller-Brockmann était un typographe, maquettiste, affichiste, scénariste et professeur zurichois, se considérant comme un résolveur de problèmes[34]. Ce gabarit fantôme appelé « grille » permet une rationalisation des contenus mais est aussi un moyen rapide d'éditer une image ou un texte. Plus précisément, la grille peut être définie ainsi :

31 Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

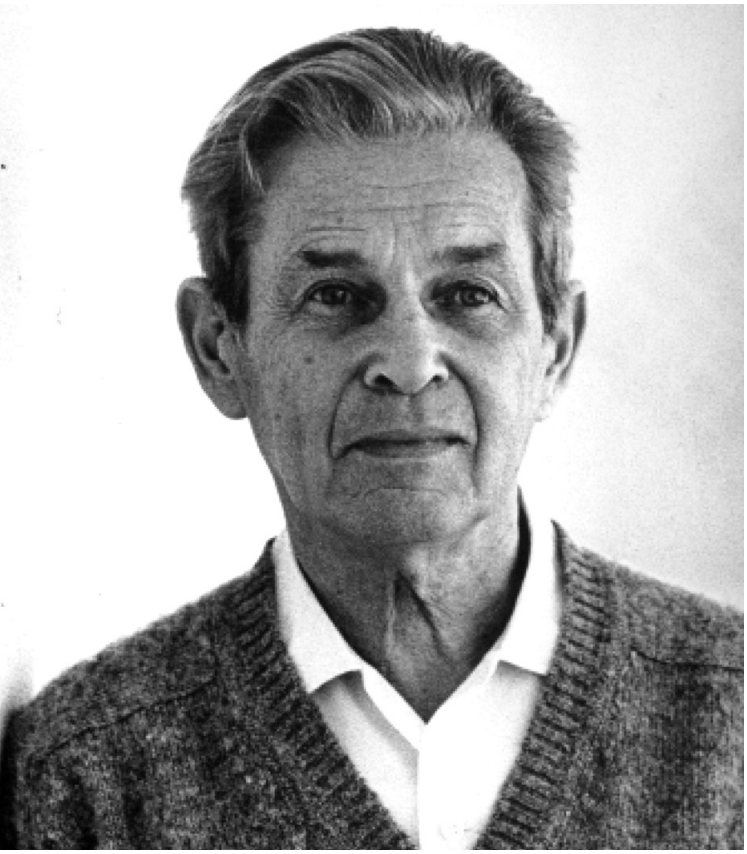
32 Le dadaïsme (ou «Dada») est un mouvement littéraire et artistique fondé en 1916 à Zurich par Tristant Tzara (1896–1963), un jeune poète d'origine roumaine. Le dadaïsme vise à renverser la conception traditionnelle de l'art au moyen de la provocation et de la dérision.

33 Roger Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Collection le savoir suisse, 2008. p.42.

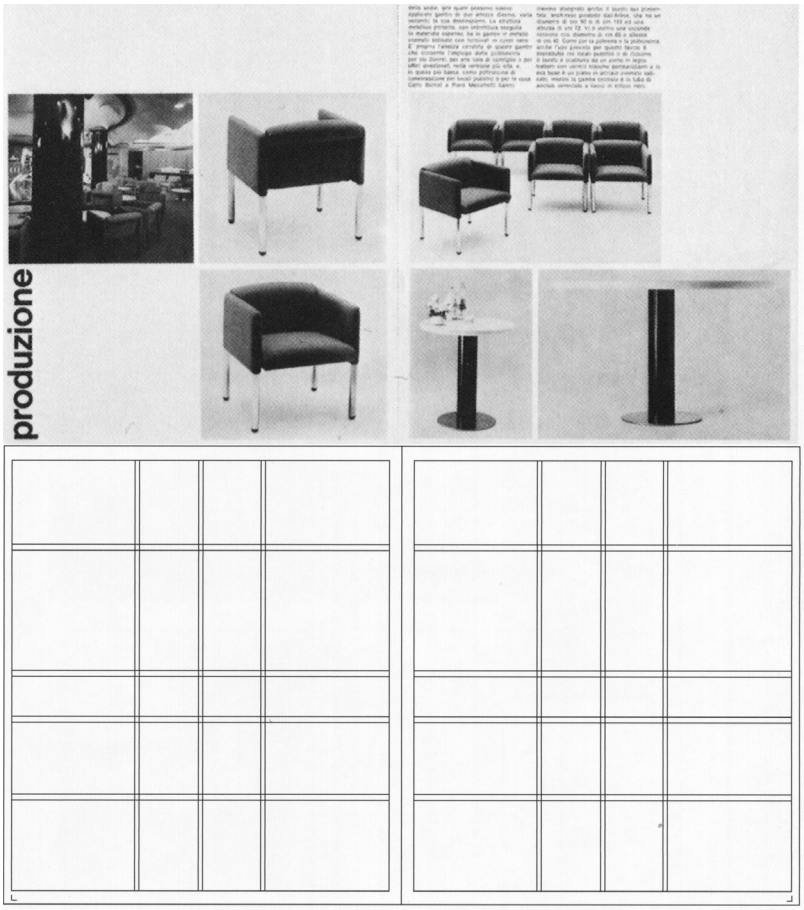
Couverture de «Grid systems – Systèmes de grille» réalisé par Josef Müller-Brockmann. Source : Müller-Brockmann, édition 2016.

XLI

34 Josef Müller-Brockmann, «The Man», disponible à l'adresse URL suivante: https://stuartmcmaw.github.io/essay/jmb/index.html (consulté le 12 septembre 2019)



XLII Portrait de Josef Müller-Brockmann. Source : https://medium.com/@sararemifields/communication-design-studio-ii-connecting-history-josef-müller-brockmann-87ba4cb56520



XLIII Exemple de déploiement de la grille. Source : Müller-Brockmann, 2016, p.113.

1 2 3 4

Exemple de déploiement de la grille. Source : Müller-Brockmann, 2016, XLIV p.83.

« La grille typographique est un régulateur de proportions qui peut être employé pour la mise en page, les tableaux, les images, etc. Il s'agit d'un programme formel destiné à gérer un nombre inconnu d'éléments. La difficulté consiste à trouver l'équilibre entre la plus grande conformité à une règle et la plus grande liberté. En d'autres termes, le plus grand nombre de constantes avec la plus grande variabilité possible. En tant que programme, elle est pour l'initié facile à utiliser et (presque) inépuisable. »[35]

[35] Karl Gerstner, *Programme Entwerfen, Designing Programme*, Arthur Niggli, Zurich, 1964, trd. Stéphanie Darricau, in Helen Armstrong (ed.), *Le graphisme en textes*, op. cit., p.61

Josef Müller-Brockmann[36], du côté de Zurich, va donc propager la systématisation algébrique de la grille par son ouvrage en déclarant :

[36] Josef Müller-Brockmann n'est pas le seul à propager cette systématisation il y a également Max Bill, Richard Paul Lohse, Hans Neuburg Carlo Vivarelli.

« La grille est une structure rigide qui permet de résoudre les problèmes de l'affiche et du livre. »[37]

[37] Josef Müller Brockman, "The Man", disponible à l'adresse URL suivante : https://stuartmcmaw.github.io/essay/jmb/index.html (consulté le 12 septembre 2019)

« L'expression d'un ethos professionnel : le travail du designer doit avoir la clarté, l'intelligibilité, l'objectivité, les qualités esthétiques et fonctionnelles d'une pensée mathématique.

[...] Travailler avec un système de grille signifie de se soumettre aux lois de la validité universelle.
L'utilisation de la grille implique la volonté de systématiser, de clarifier ; la volonté d'aller à l'essentiel, au concentré ; la volonté de cultiver une attitude objective ; la volonté de rationaliser le processus créatif et technique de production ; [...] la volonté d'achever la domination architecturale sur les espaces et les surfaces ; la volonté d'adopter une attitude positive et prospective [...]. »[38]

[38] *Ibid*

Ainsi, la comparaison des interactions complexes entre Bâle et Zurich nous fait comprendre des différences importantes entre deux courants d'un même pays.

De plus, du point de vue de la police de caractère, dominait à Bâle l'Univers dessinée par le typographe suisse Adrian Frutiger[39]. Alors qu'à Zurich, le caractère Helvetica était la reine des alphabets, dessinée par un graphiste zurichois nommé Max Miedinger.[40] Structurée, rigide et resserrée, cette police reflète parfaitement une typographie fondée sur des formes géométriques. D'ailleurs, en tant que typographe bâlois, Weingart dénigrait cette police, il a notamment dit « Quiconque utilise l'Helvetica ne sait rien des polices de caractères. »[41] A priori, rien n'est plus proche de l'Helvetica qu'une Univers. Toutes deux reprennent et nettoient de leurs maniérismes les typographies de fonction de la fin du XIXe siècle et notamment l'Akzidenz Grotesk longtemps appelée le standard suisse conformément à son usage moderniste. À mieux y regarder, et c'est peut-être là toute la différence subtile entre les deux approches, Adrian Frutiger qui travaille l'essentiel de sa carrière en France latine, propose une lettre plus empreinte d'humanisme traditionnel, d'inflexions anatomiques, de corrections optiques, de l'empreinte du corps percevant et de l'artisanat. Il y a symétriquement quelque chose de plus dur et géométrique dans l'Helvetica. Peut-être quelque chose du développement de gamme de l'industrialisation commerciale.

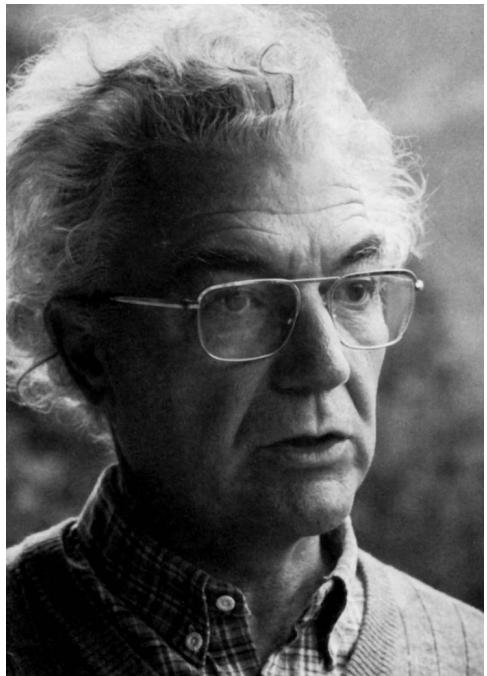
Cependant, l'Univers et l'Helvetica ont apporté ensemble un souffle nouveau, partageant la même caractéristique : l'absence d'empattements dans les lettres donc l'absence d'ornementations. Toutes deux, ont imposées le « Swiss Style » internationalement. [42]

39 Le caractère Univers a été créé en 1954 par Adrian Frutiger, sous l'impulsion d'Emil Ruder. Editée par la Fonderie Deberny & Peignot, à Paris, cette écriture se présentait dans une forme adoucie par rapport à l'Antique traditionnelle, avec une différenciation subtile entre les pleins et les déliés.

40 Le caractère Helvetica a été secondée par Eduard Hoffmann, directeur de la Fonderie Haas à Münchenstein, près de Bâle.

41 Citation de Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivante :https://www.azquotes.com/author/65433-Wolfgang_Weingart (consulté le 20 septembre 2019)

42 Roger Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Collection le savoir suisse, Lausanne, 2008. p.38.



XLV Portrait de Max Miedinger dessinateur de l'Helvetica. Source: https://www.hypocritedesign.com/max-miedinger/

XLVI Portrait de Adrian Frutiger dessinateur de l'Univers. Source: http://www.typeroom.eu/article/adrian-frutiger-made-world-typography-better-place

Helvetica

Swis

Univers

Swis

Akzidenz-Grotesk

Swis

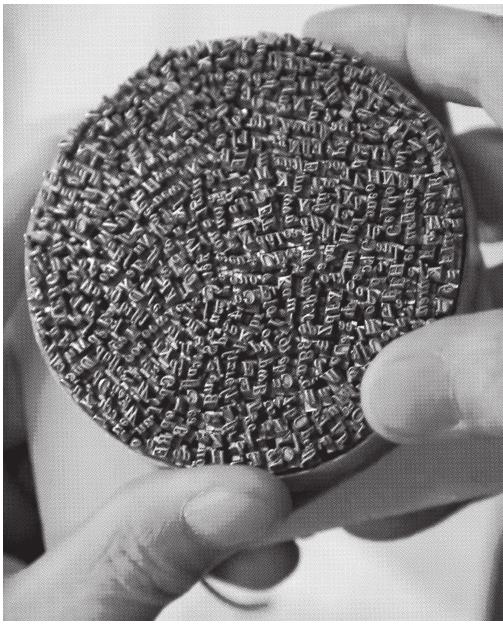
2.

La typographie comme investigation d’un territoire

2.1.

« Round Compositions » – Typographie

p.64



2.2.

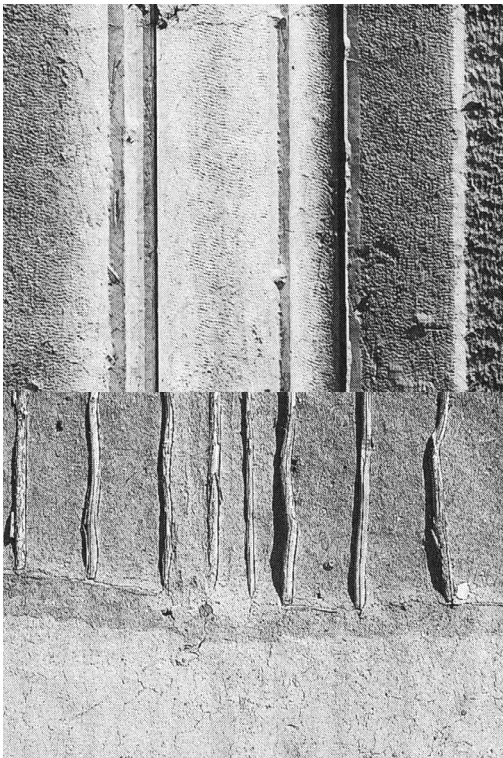
« Round Compositions » – Photographie

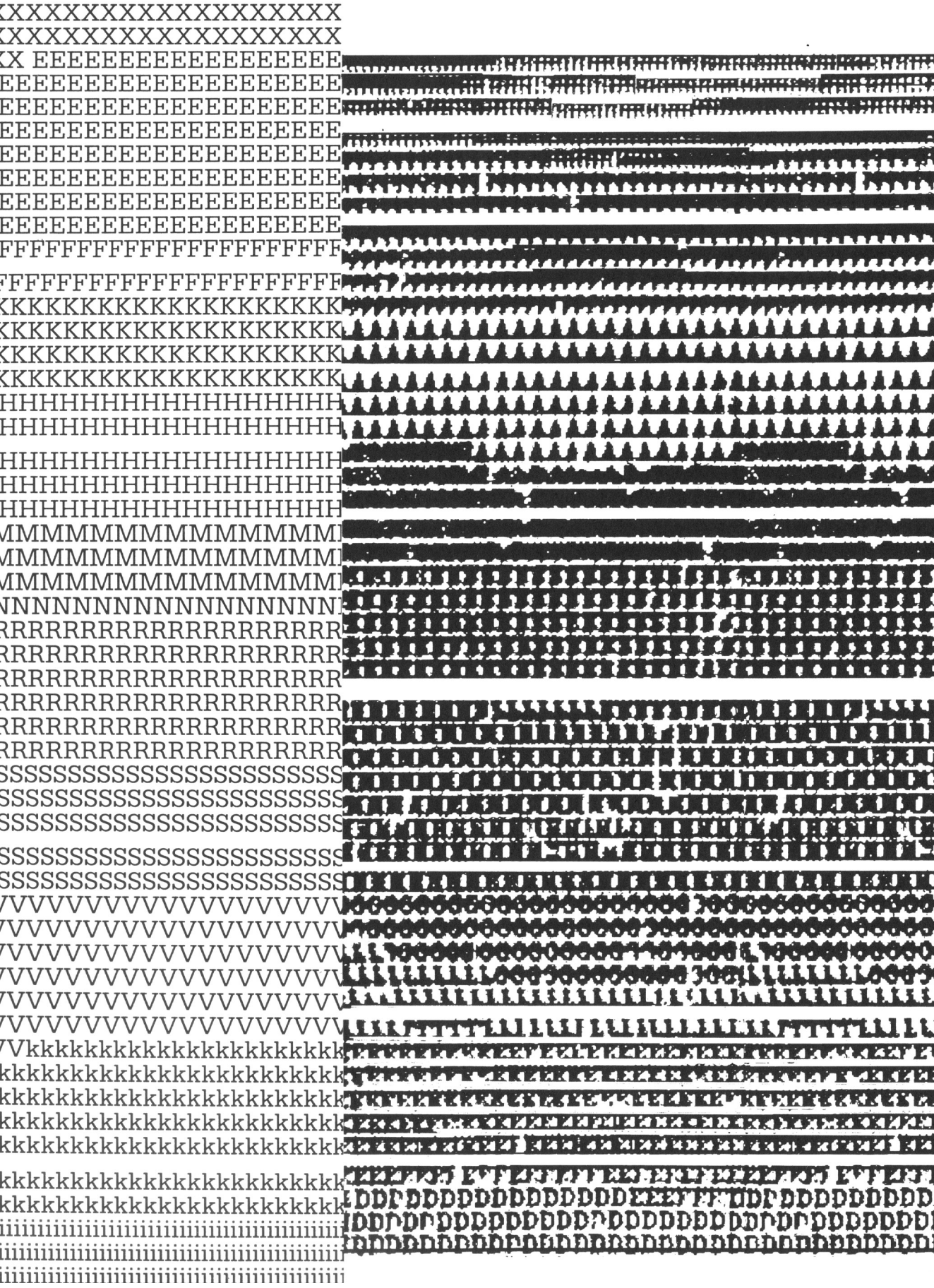
p.70

2.3.

« Round Compositions »
Typographie comme topographie

p.84





Agencement typographique sur papier. Source : Weingart et Müller, 2000, p.113.

2.

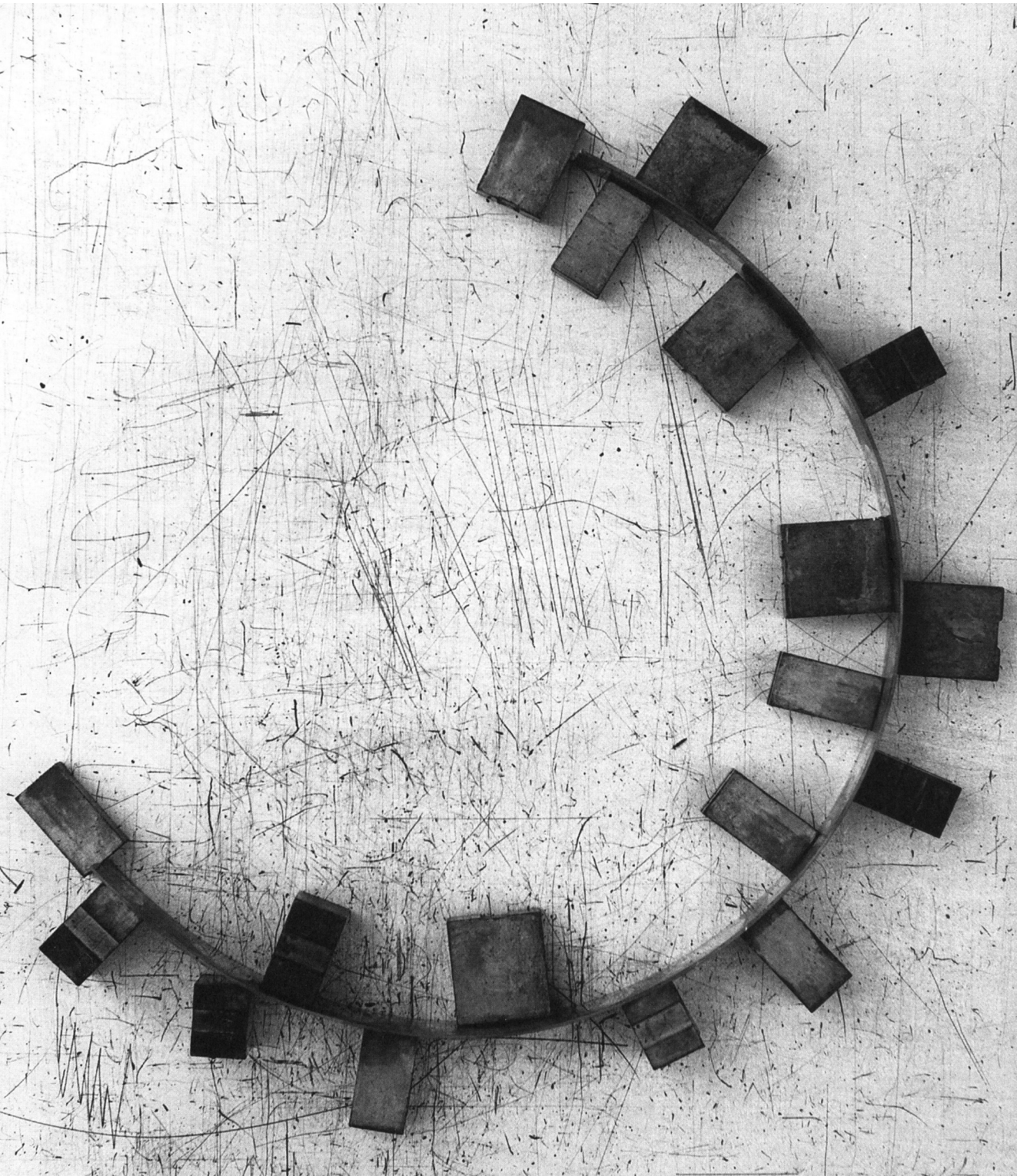
La typographie comme investigation d’un territoire

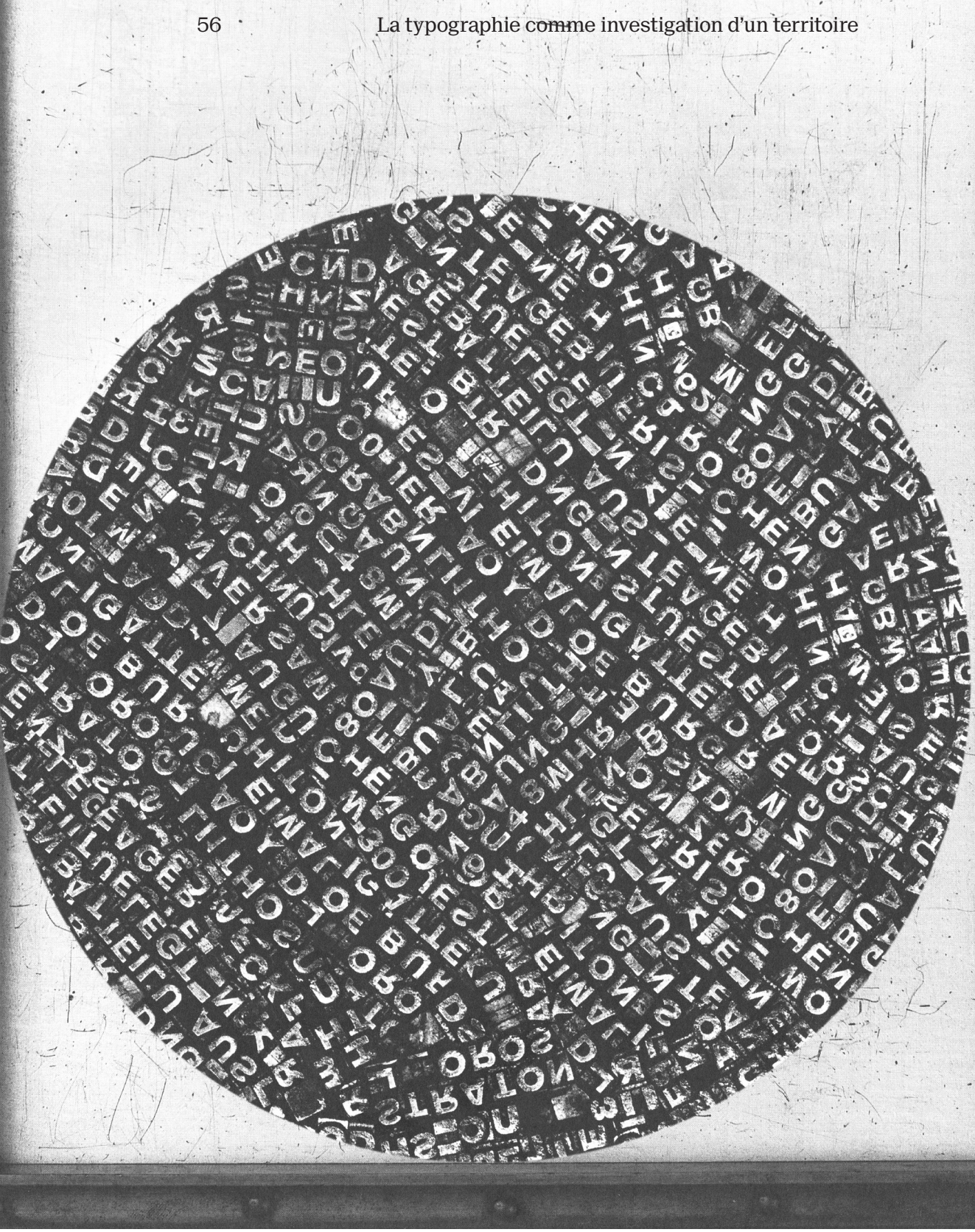
« Ayant appris à maîtriser les techniques de l'impression typographique, mon travail est devenu plus expérimental. Cela a commencé avec les lettres et les éléments typographiques composés dans un anneau circulaire, les compositions rondes. En effet, les compositions sont le résultat d'un incident. »[43]

43 Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. p. 55.

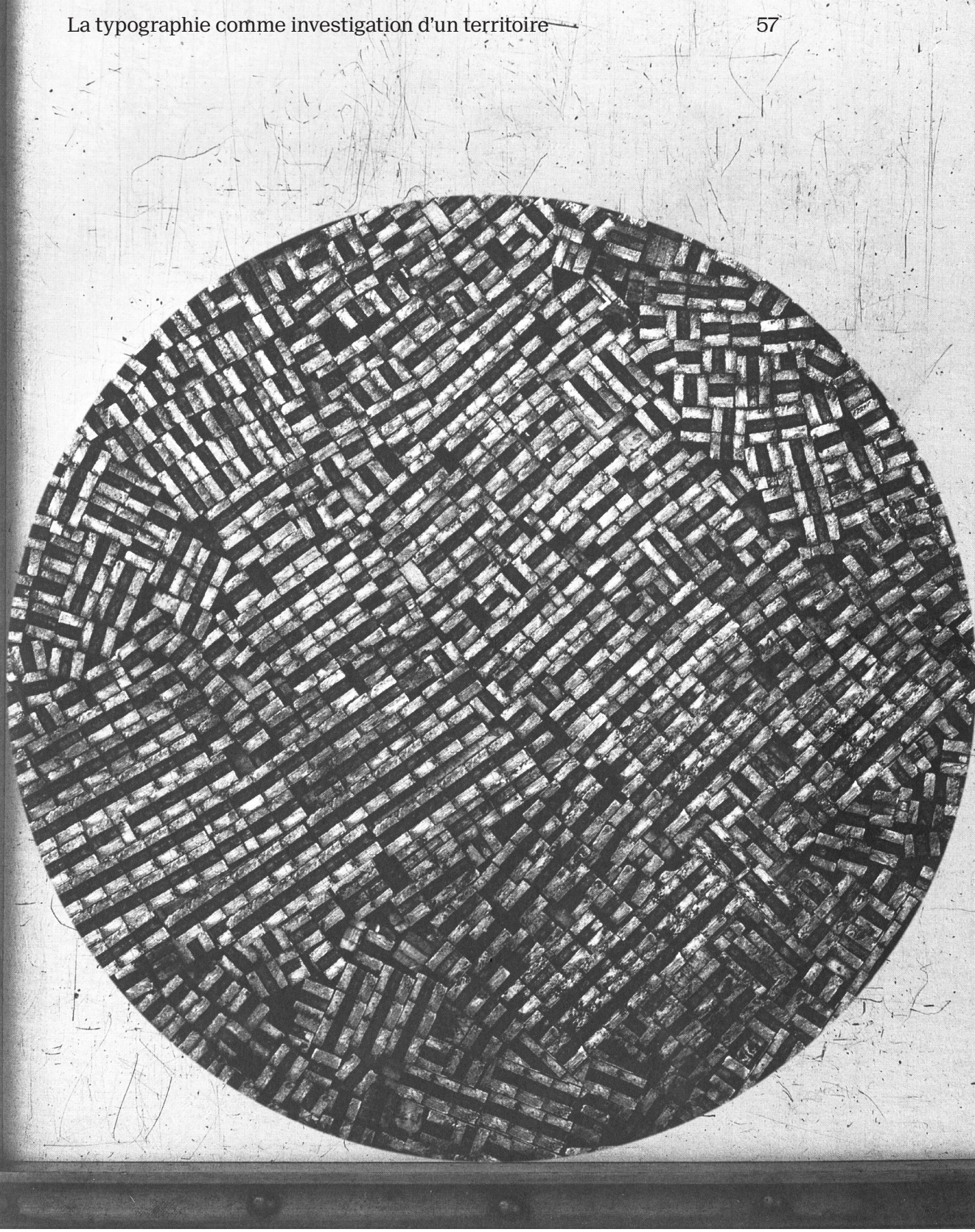
Anneau circulaire en aluminium. Source : Weingart et Müller, 2000, p.95.
XLVIII

Détail de composition et de fabrication de «Round compositions». Source : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/
XLIX





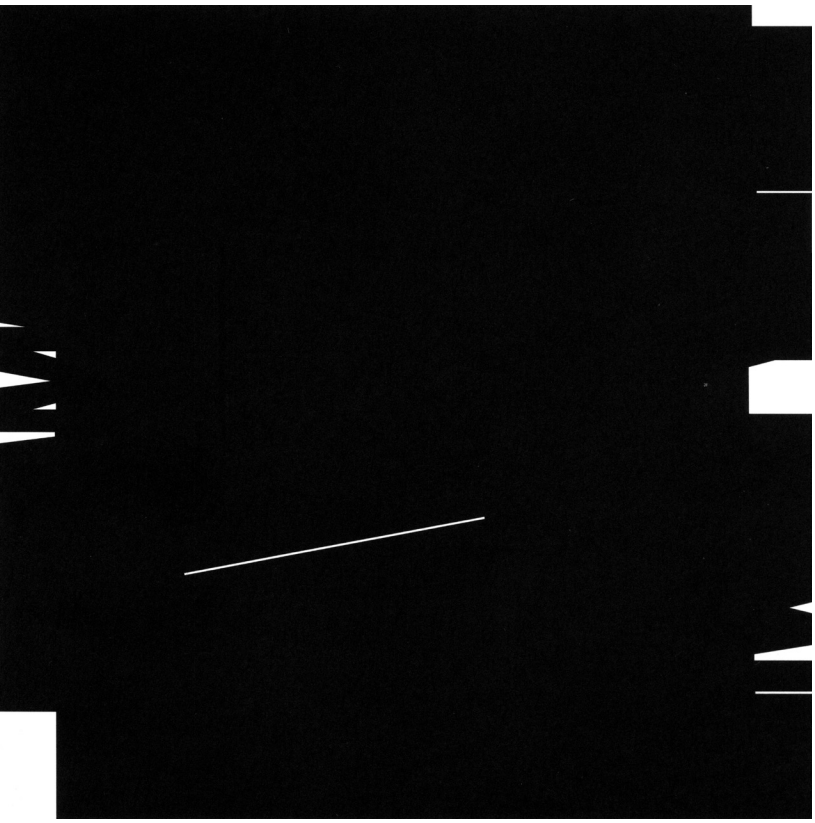
Projet de W.Weingart intitulé « Round compositions ». Source : Weingart et Müller, 2000, pp.68-69.



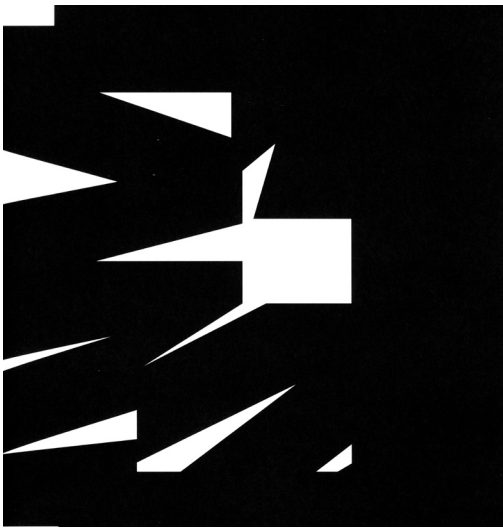
Se définissant comme « Grafik-Artist », tout au long de sa pratique et recherche typographique, Wolfgang Weingart impose dès le début de ses expérimentations une présence et une implication de son corps dans ses ébauches graphique. Il entretient une corrélation entre l'organicité, la matière (le papier, la typographie au plomb) et le hasard, l'aléas, l'accident que Weingart veut intégrer au processus de création typographique. Bien que les lois rationnelles et mathématiques de ses collègues prédécesseurs étaient établies et respectées, Weingart affirme une identité mettant en avant sans retenue le déploiement total du noir et du blanc et l'absence de la couleur. De par son regard, Weingart joue avec les densités du noir et le vide du blanc, il affronte les problématiques de la composition typographique sans aucune peur des erreurs, des débordements et des accrochages. Il déclare notamment, pour l'un de ses projets intitulés : « *Sixth Independent Project : Film Techniques, Layering as Collage* : »

Affiche réalisée par W. Weingart en 1979. Source : APG, 50 ans Affiches Suisses, 1991, p.283.

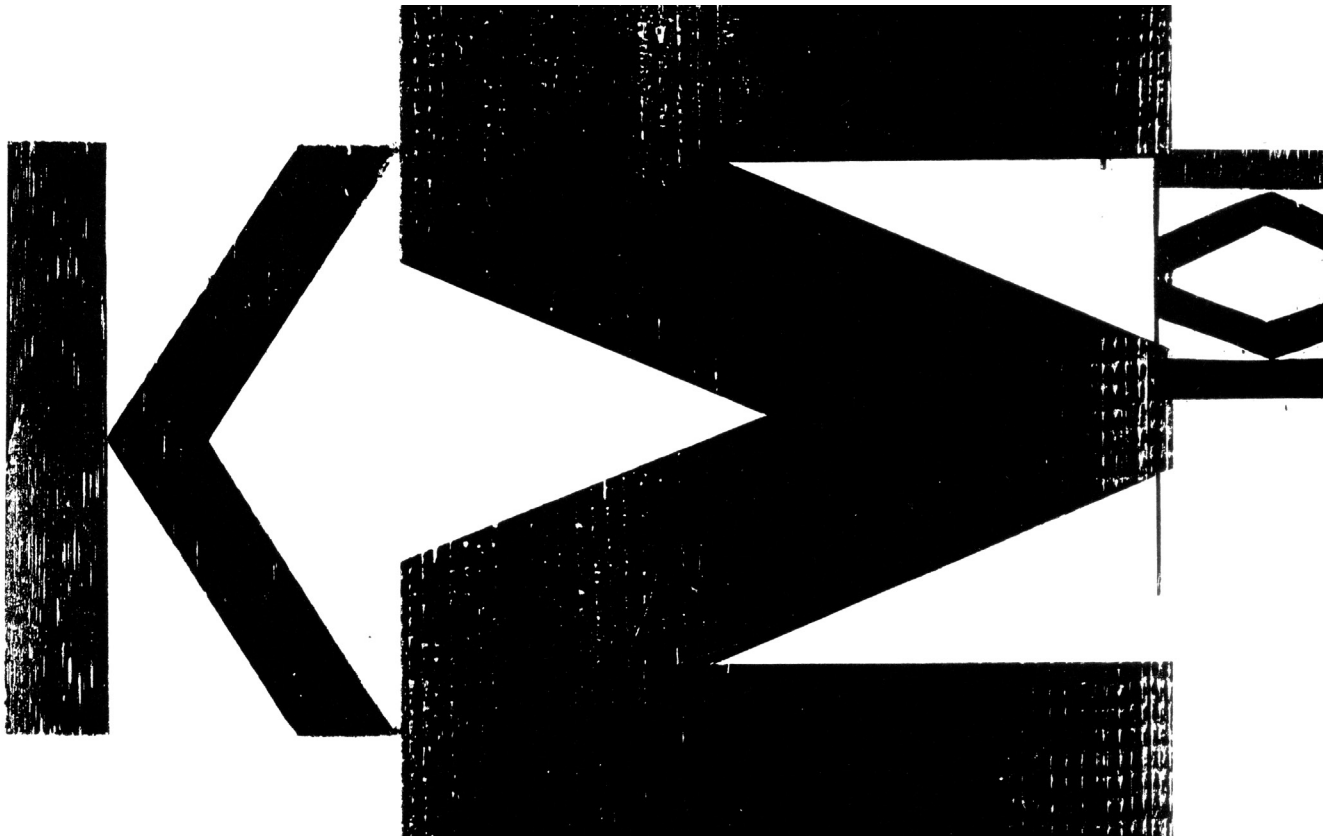
LI



Projet d'impression de W.Weingart «M». Source : Weingart et Müller, 2000, p.258.
LII



Projet d'impression de W.Weingart «M». Source : Weingart et Müller, 2000, p.264.
LIII



Projet d'impression typographique réalisé par W.Weingart. Source : Weingart et Müller, 2000, p.64.
LIV

« Après la phase de répétition des éléments de typographique en métal, j'ai fait une percée au début des années 70. Inexpérimenté dans le domaine de la photomécanique, j'ai conçu mes propres méthodes pour superposer et produire des films transparents que les lithographes auraient considérés comme le résultat d'une ignorance professionnelle. Pour concevoir les écrans que j'ai fait moi-même, je dépendais de l'accès à une chambre noire, à une caméra de reproduction et de l'expérience acquise par essais et erreurs. Ma technique idiosyncrasique était une expression qui défiait l'imitation. »[44]

[44] Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. p. 350.

Ainsi, concernant son dérapage miraculeux décrit dans l'introduction, Wolfgang Weingart ajoute :

« Plusieurs projets sur lesquels j'ai travaillé pendant mon temps libre en tant qu'apprenti ont suscité des idées qui deviendraient des thèmes à long terme. L'heureux accident survenu lorsque j'ai abandonné la typographie a conduit à des découvertes enrichissantes qui m'ont incité à prendre de nouvelles expériences avec les compositions circulaire. En typographie, il existe deux types de matériaux métalliques : ceux qui impriment et ceux qui ne l'impriment pas. Les lettres, signes de ponctuation, ornements et règles sont destinés à être imprimés. Les unités d'espacement standard de type de composition métallique, les morceaux proportionnels de plomb, de cuivre, de laiton et de fer. La face inférieure d'une lettre en métal n'est évidemment pas destinée à l'impression. C'est précisément la raison pour laquelle elle m'a fasciné. »

[...]

« Les éléments en sommeil de la typographie, sont des traces du processus mécanique invisibles au lecteur et qui ont révélé un monde mystérieux de marques et de signes abstraits. J'ai regroupé le caractère épars à six points dans un cercle de mille caractères, jusqu'à ce qu'il soit suffisamment compacté pour le maintenir debout, mais pas entièrement immobile. Sous la pression du cylindre en mouvement lors de l'impression, les lettres verticales ont commencé à se déporter obliquement à l'intérieur de l'anneau fixe dans la direction du cylindre en cours de roulement, se penchant progressivement dans un sens et se coinçant l'une contre l'autre. La conséquence a été une réduction progressive de la surface imprimable. L'impression décroissante imprimée à la fois sur le dessus et sur le dessous d'une lettre disparaissant du bas vers le haut et en diagonale de droite à gauche est illustrée ci-dessus en cinq étapes. Le travail sur les compositions circulaires a commencé à la fin de 1962 et se sont poursuivis pendant des mois. Près de trente ans plus tard, j'ai repris le projet au printemps 1990 pour une exposition à l'Institut für Neue Technische Form de Darmstadt. En expérimentant pour la nouvelle série, j'ai recomposé le type et les éléments métalliques et imprimé les variations de couleur sur la typographie. »[45]

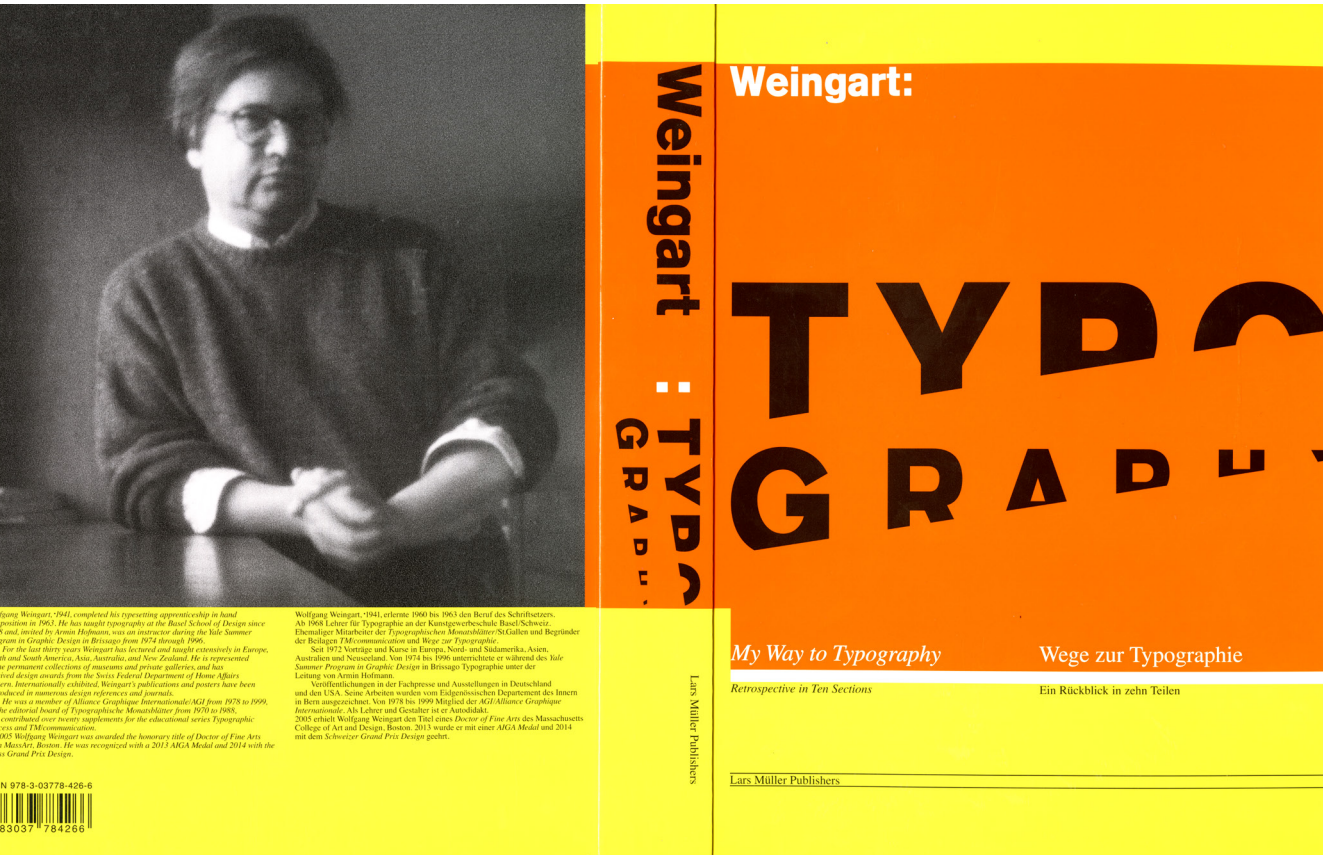
[45] Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. p. 55.

46 Ces deux images sont placées dans une double page du livre « Typography » Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000. pp. 194-195.

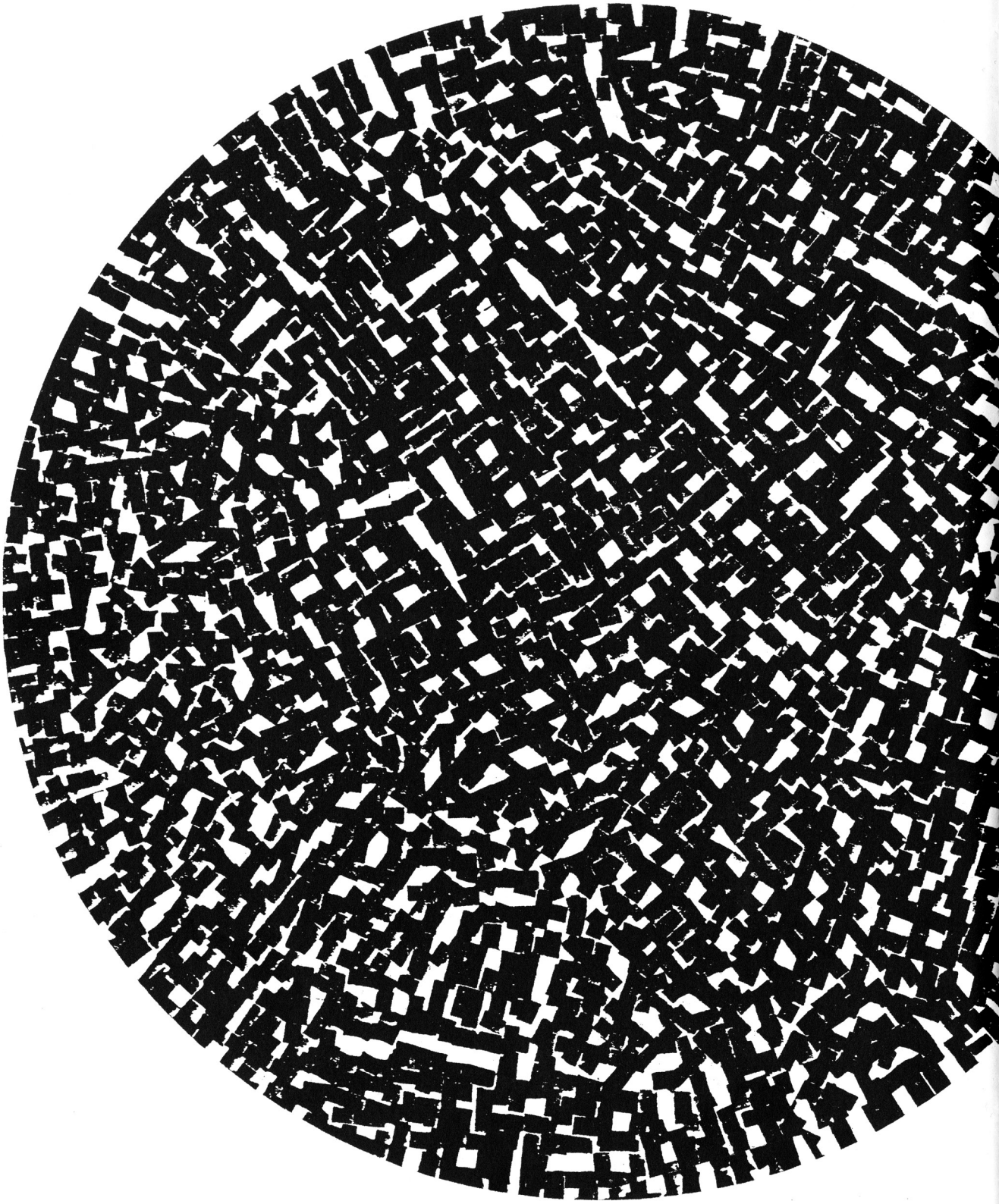
Dans son livre « Typography », Weingart fait un rapprochement direct et intuitif de ces compositions circulaires grâce à deux images, l'une typographique et l'autre photographique, rentrant en corrélation, en résonnance[46]. Ces images mises face-à-face font écho, en se renforçant mutuellement par leur similitude visuelle. En les regardant se confronter dans l'espace blanc de la page on perçoit une évidence instantanée de l'analyse suivante du propos de Weingart, divisée en deux parties :

p.64 *2.1. « Round Compositions » – Typographie*

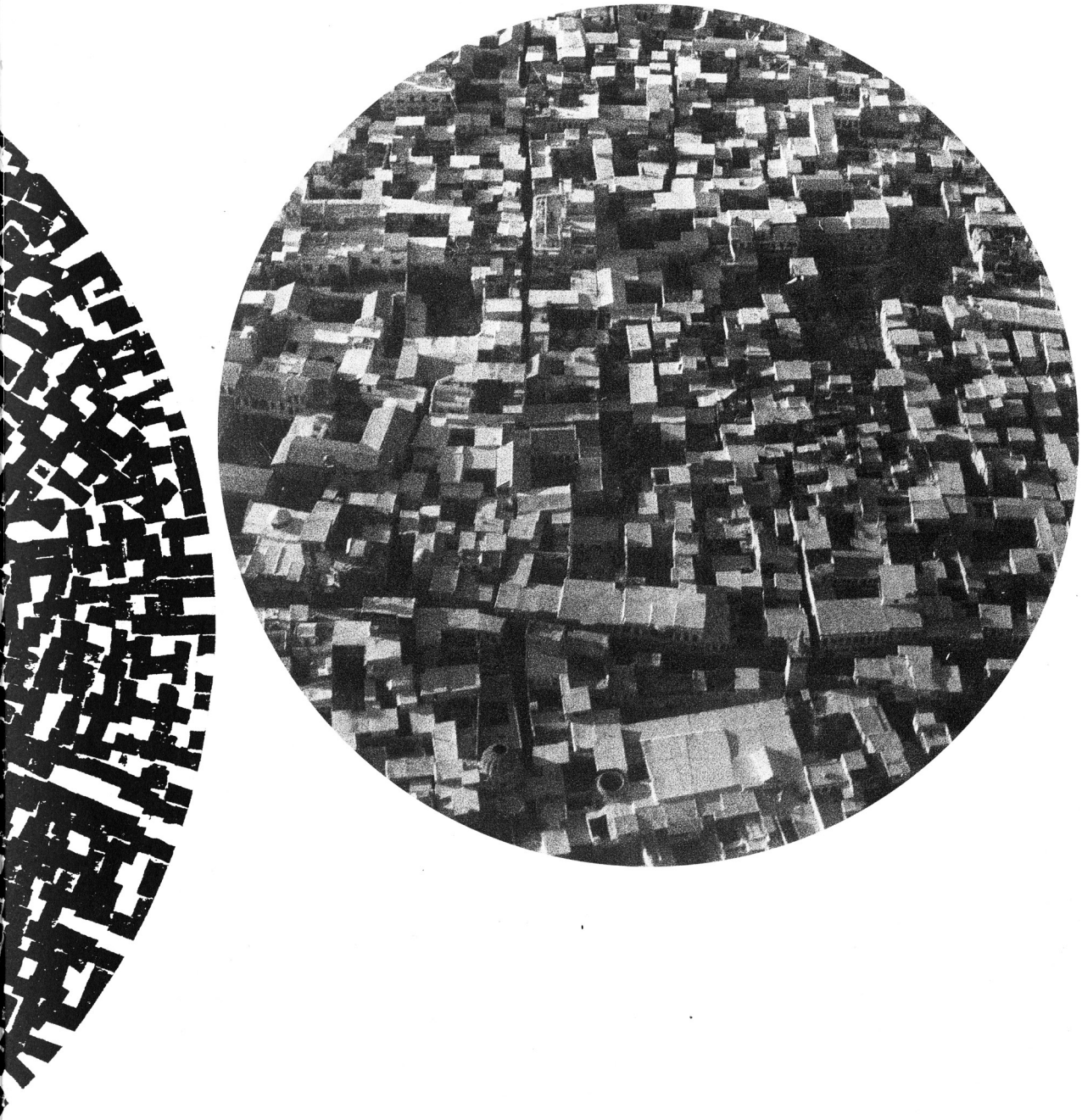
p.70 *2.2. « Round Compositions » – Photographie*



Couverture du livre regroupant l'oeuvre générale de W.Weingart. Source : Weingart et Müller, 2000.



LVI « Round Compositions », impression de typographie en plomb sur papier – photographie de Damas en Syrie. Source : Weingart et Müller, 2000, p.194-195.

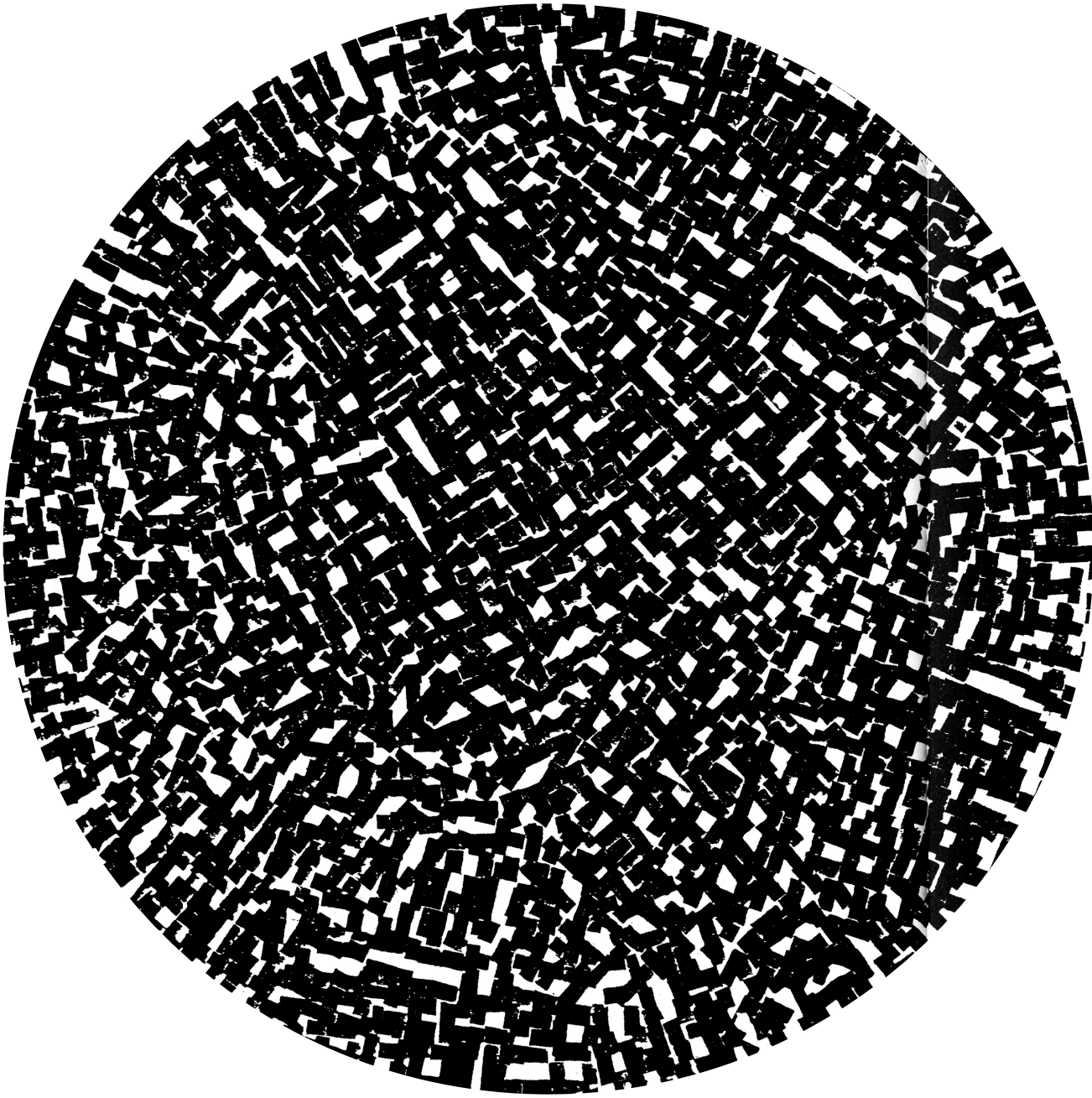


Typographie en plomb réuni dans un anneau circulaire réalisé par W.Weingart. Source : https://www.youtube.com/watch?v=Wg-bGZ5-vG0&t=508s

2.1.

« Round Compositions »

T y p o g r a p h i e



LVIII « Round Compositions » typographie en plomb réuni dans un anneau circulaire réalisée par W.Weingart. Source : Weingart et Müller, 2000, p.194.

Sur la page de gauchep.62-63, dans un format circulaire, les impressions de Wolfgang Weingart ignorent la fonctionnalité linguistique des lettres, en choisissant de se concentrer sur leur expressivité formelle une fois imprimée, et donc sous la forme de signes et d'images, en utilisant la typographie. Étymologiquement, il y a dans le mot « typographie » deux sens accolés : « typo » et « graphie », du grec ancien « typo » définit la marque, l'empreinte et « graphie » signifie le système d'écriture, la manière dont un mot est écrit. En somme la « typographie » est techniquement l'écriture par empreinte, mais aussi la trace typisée, normalisée. En rassemblant les typographies mobiles insérées dans un espace en carton circulaire, nous pouvons voir que l'impression est produite en encrant et en imprimant le verso de l'outil du caractère mobile de plomb. En utilisant ce principe, Weingart ignore le signe alphabétique, la phonétique et la fonction symbolique du langage oral, considérant la typographie comme un objet tridimensionnel dont la surface imprimée apparaît en deux dimensions comme une forme imprimable rectangulaire. Il ouvre le signe et la technologie de l'imprimerie à de nouvelles finalités non encore définies. Il libère le procédé de la typographie enfermée dans la résolution du problème de communication. Le plomb est ramené dans sa fonction stricte pour retourner à sa matière, à la forme littéralement « abstraite » de son usage habituel. Ainsi, Wolfgang Weingart poursuit à sa façon certains idéaux déjà inscrits dans les avant-gardes du XXe siècles, du Bauhaus, et œuvre à sa manière à un héritage peut être minoré par certaines images réductrices du « Swiss Style ».

À l'origine de cette réinvention de la typographie qui avait tant frappé Jan Tschichold et en un sens initié la Neue Typographie, Lazar Lissitzky dit El lissitzky peintre, typographe, photographe d'avant-garde russe, a consacré toute sa carrière à promouvoir la conviction que l'artiste pouvait être un agent de changement, comme toute l'avant-garde du XXe siècles. En 1923, El Lissitzky publie un manifeste intitulé « La topographie de la typographie ». L'artiste demande de reconsidérer les mots, l'espace et la conception du livre afin de lui donner une chance d'évoluer. Il structure son manifeste en huit parties distinctes. El lissitzky y affirme que les mots imprimés sont vus et non entendus. Il nous rappelle que la typographie est un moyen sémiotique, capable de véhiculer un sens connotatif et dénotatif. Il nous demande d'examiner chaque composant individuel de la page.[47]

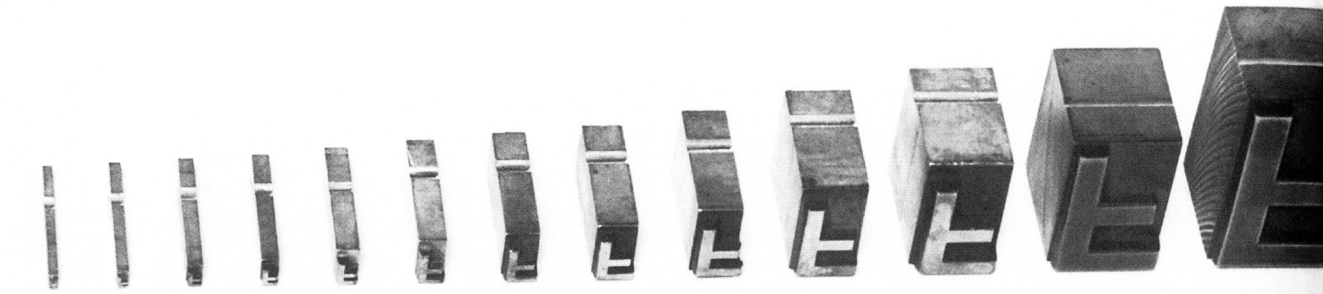
[47] Edel McMahon, "Combining Digital Technology with Physicality of the Book.", 2015, disponible à l'adresse URL suivante : https://edelmcmahon.wordpress.com/tag/the-topography-of-typography/ (consulté le 11 septembre 2019).

Couverture du manifeste de El Lissitzky intitulé « Topographie der Typographie ». Source : https://ebookfriendly.com/el-lissitzky-electro-library-manifesto/

LIX

El lissitzky a ainsi inspiré Weingart dans sa démarche. Dans une interview du « Typografische Monatsblätter » – « Revue Suisse de l'imprimerie », il répond, lorsqu'on lui demande qui a été sa plus grande inspiration : « Hofmann m'a inspiré davantage en termes d'enseignement systématique et de discipline. Et comment communiquer avec les étudiants de manière didactique. Tout comme El lissitzky. » [48]

48 Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

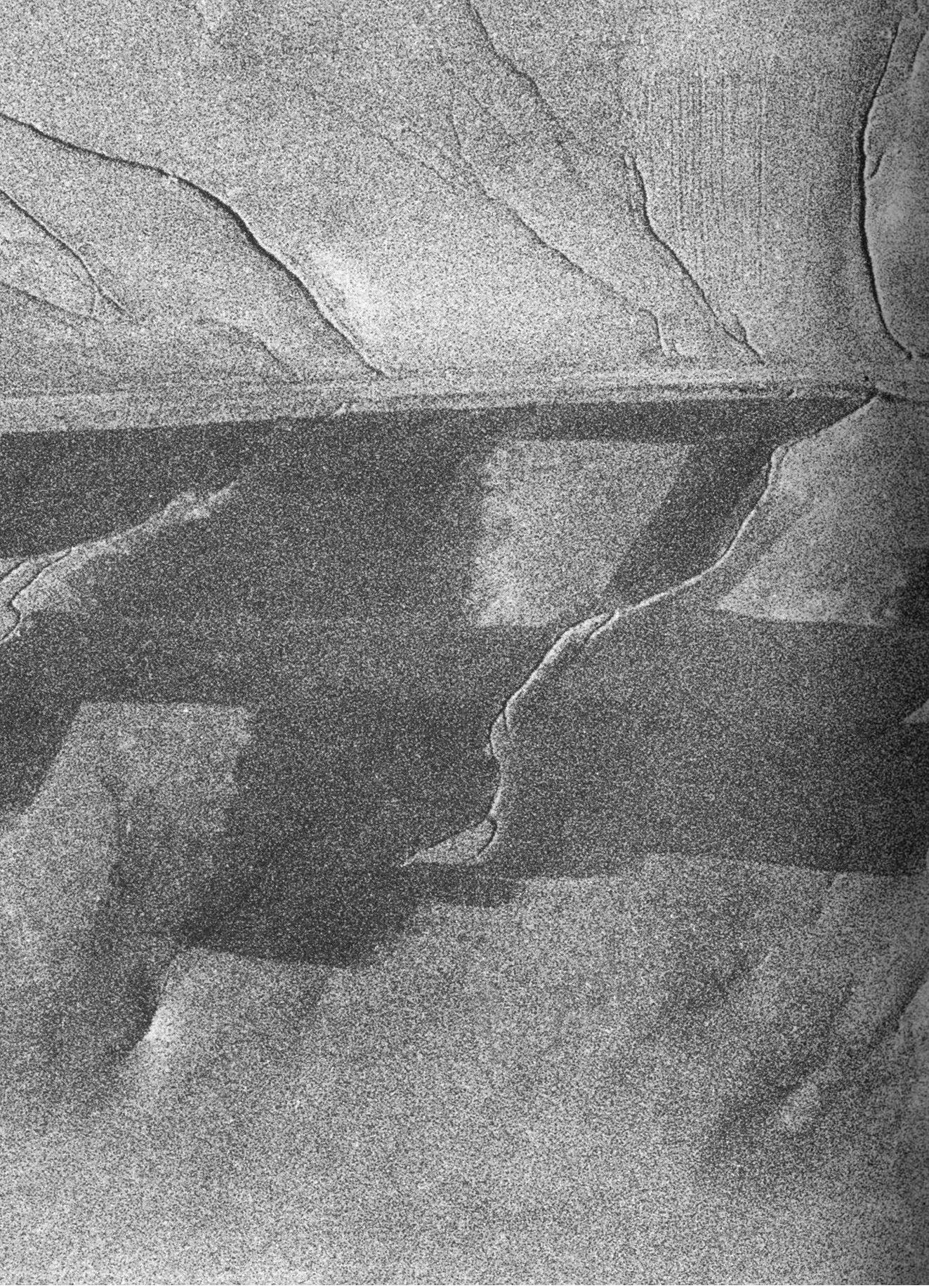


LX Typographie en plomb, de la plus petite taille à la plus grande. Source : Weingart et Müller, 2000, pp.96-97.

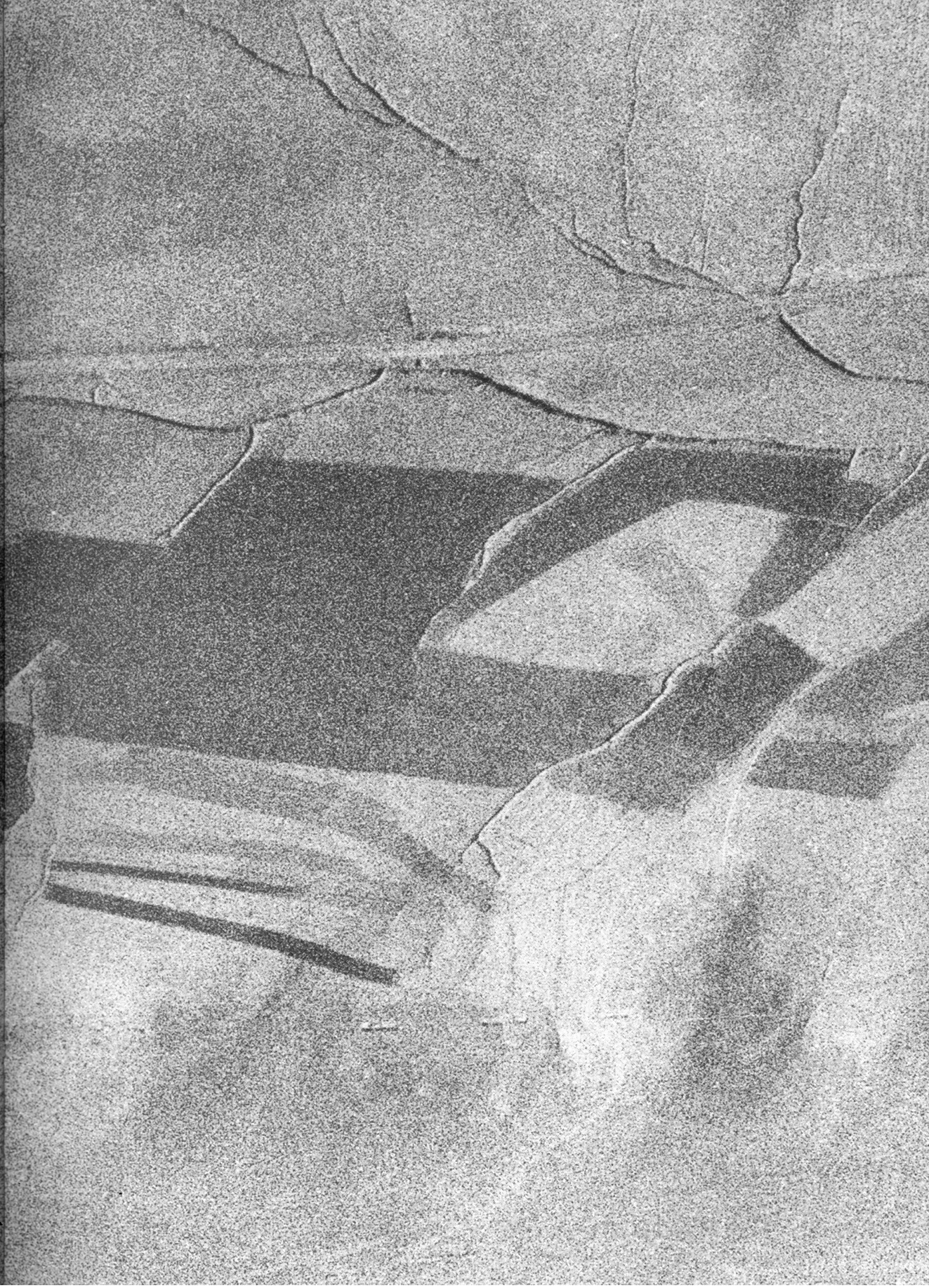
Photographie de Palmyre en Syrie réalisée par W.Weingart. Source :
Weingart et Müller, 2000, p.204-205.

2.2.

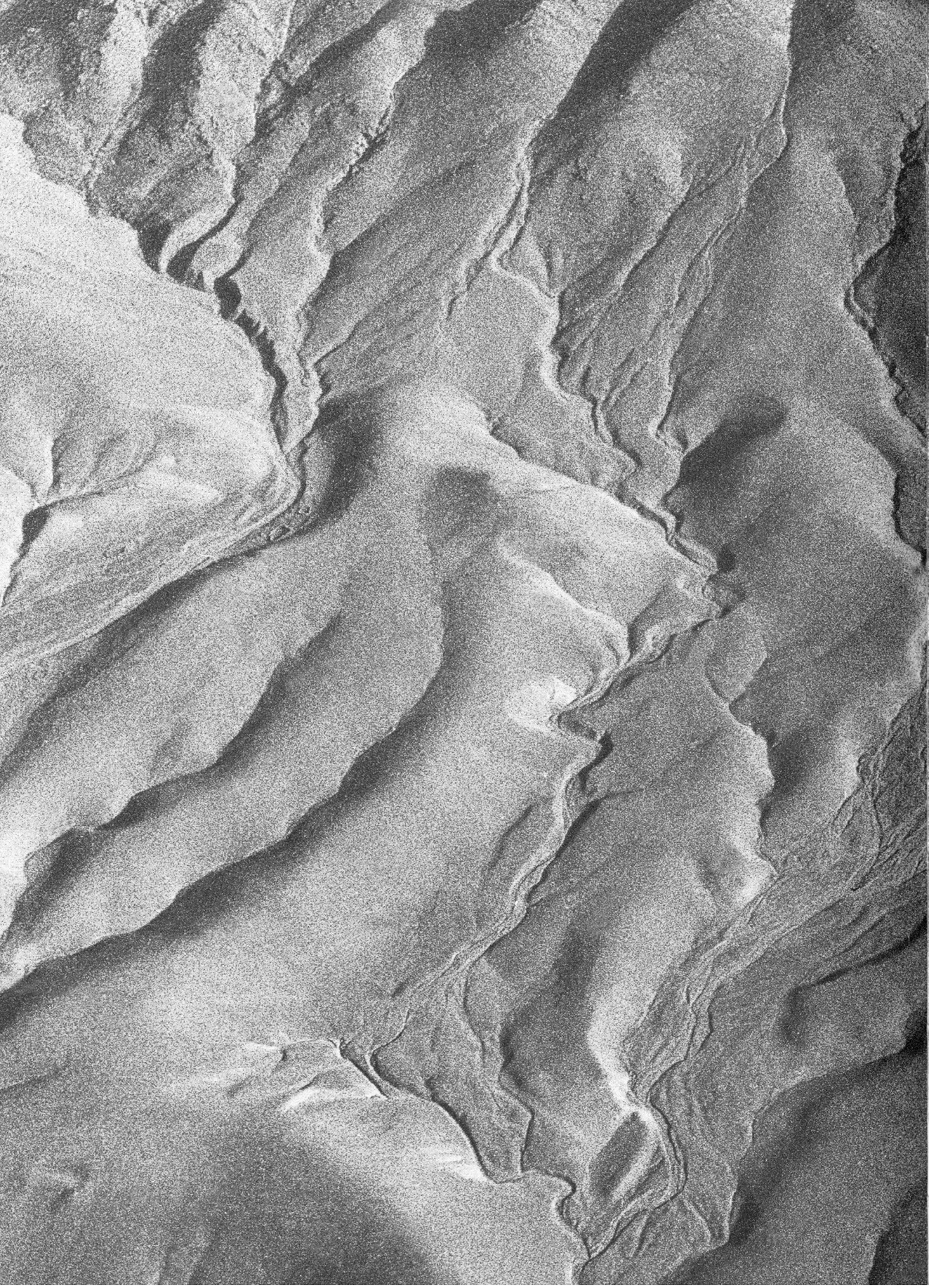
« Round Compositions »
P h o t o g r a p h i e



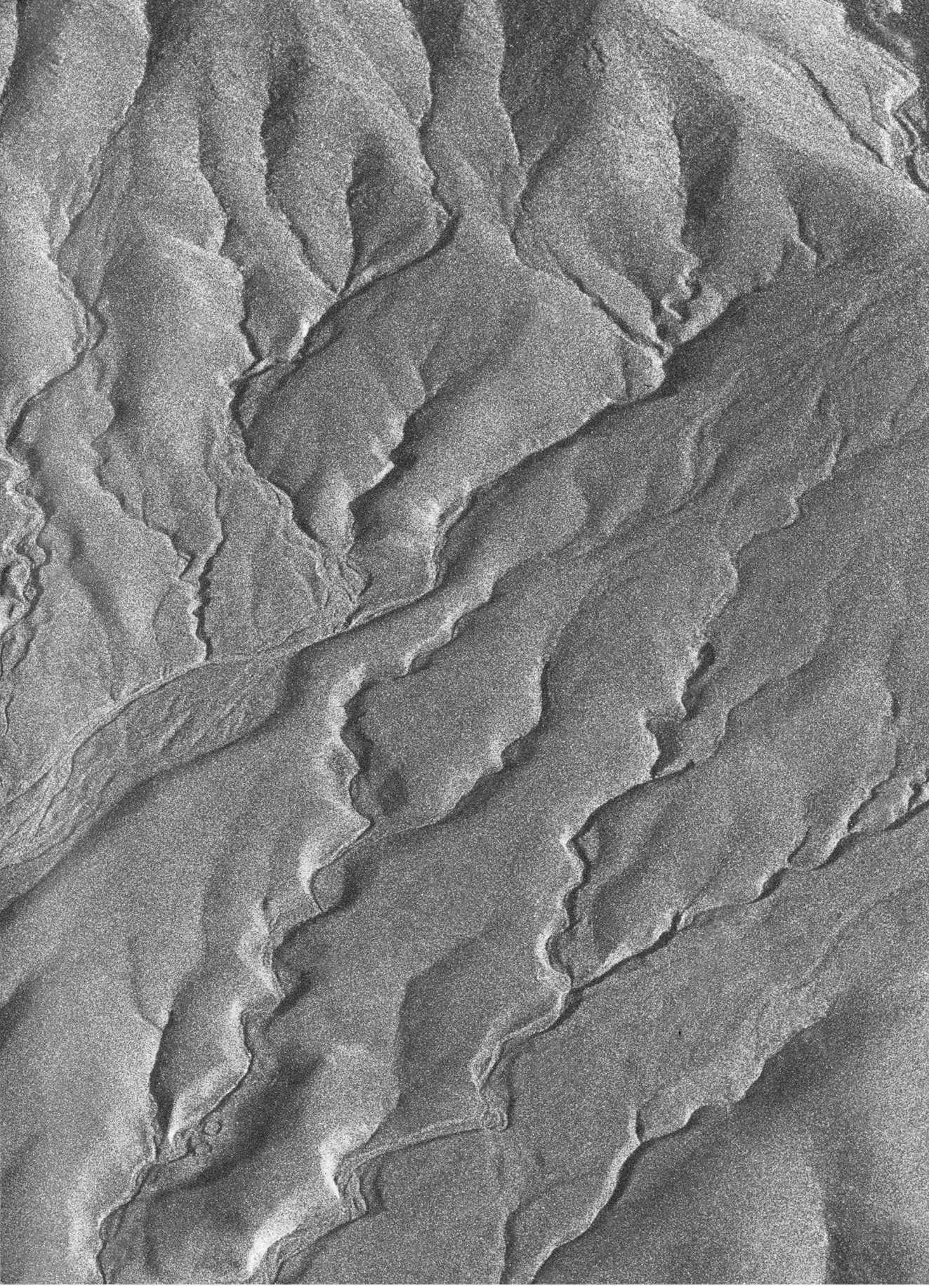
Photographie aérienne réalisée par W.Weingart en Syrie. Source : Weingart et Müller, 2000, pp.262-263.



Photographie dans le désert Syrien réalisée par W.Weingart. Source :
LXIII Weingart et Müller, 2000, pp.288-289.



Photographie aérienne réalisée par W.Weingart en Syrie. Source : Weingart et Müller, 2000, pp.330-331.



Détail de mur Syrien photographié par W.Weingart. Source : Weingart et Müller, 2000, p.118.
LXV

Ruelle de Damas photographiée par W.Weingart en 1966. Source : Weingart et Müller, 2000, p.42.
LXVI

Dans un format circulaire et décentré de la page p.62-63 de droite, Wolfgang Weingart nous montre une photographie représentant un fragment de ville, un échantillon des faubourgs de la capitale Syrienne, de Damas. C'est en 1966, que Weingart photographie l'ancienne partie de la capitale. Il illustre la complexité de l'humanité habitée, stratifiée par le temps et les histoires des hommes, des femmes, des personnes âgées, des enfants, de leurs corps, de leur fatigue, de leur énergie, de leurs outils, de leurs animaux, de leurs désirs, de la ville orientale ainsi que son système de réseaux. Vu depuis le haut, nous arrivons à reconnaitre les toits des habitations cubiques, les différences de hauteur et de proportion entre chacune d'entre-elles. C'est par une multitude de modules que la photographie propose un langage allégorique. De plus, dans ce cercle au plan organique, règne une furieuse analogie formelle ou métaphorique d'une ville ancienne, voire millénaire.

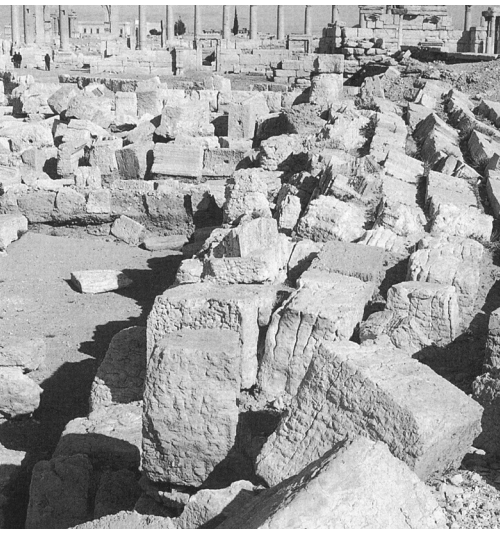
Wolfgang Weingart intitule ce travail de recherche photo-typographique : « Round Compositions – Compositions circulaires ». En effet, la photographie aérienne noir et blanc est semblable aux compositions typographiques de la recherche expérimentale de Weingart, obtenues par un processus d'inversion des principes de l'impression à caractère mobile.

LXVII « Round Compositions » photographie aérienne de la capitale Syrienne en 1966. Source : Weingart et Müller, 2000, p.195.

L'écrivain italien Italo Calvino dans son article « les dieux de la ville » fait une comparaison entre deux approches de l'espace urbain : « la ville en tant que machine et la ville en tant qu'être vivant. La comparaison de la ville en tant que machine est pertinente du fait qu'elle permet de connaître son fonctionnement ; en d'autres termes, elle est utile pour l'habitat. »[49] Puisque la ville change, grandit et se modifie en fonction des événements historiques, sociaux, politiques ou culturels, elle peut être comparée à un organisme vivant.

[49] Italo Calvino, « les dieux de la ville », disponible à l'adresse URL suivante : https://journals.openedition.org/trans/454 (consulté le 11 septembre 2019)

Ruines de Damas en Syrie. Source : Weingart et Müller, 2000, p.216.
LXVIII



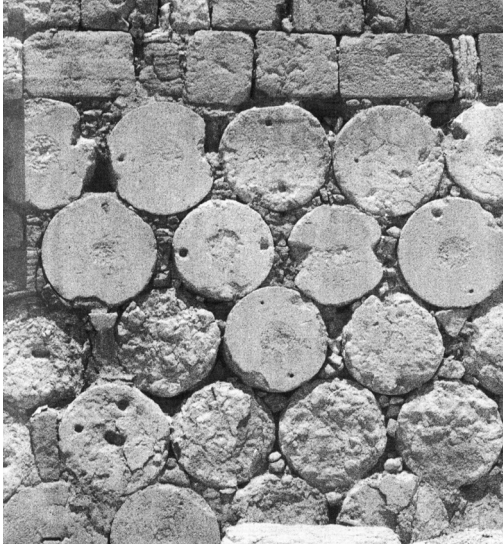
De plus, Damas est l'une des plus anciennes villes du Moyen-Orient. La ville présente ainsi des stratifications, des dialogues, des tensions, des effacements et des civilisations qui l'ont créée : hellénistique, romaine, byzantine et islamique. C'est pourquoi, la ville est emplie de ruines, de vestiges du passé, d'un passé fragmenté par les hommes qui ont marché sur les terres syriennes.

Beaucoup d'écrivains comme par exemple Jules Vernes ont été sensibles à la symbolique de la puissance d'évocation de la ruine qui, comme le souligne Laurence Sudret, sont : « sources de réalisme et moteur de l'action. »[50] Les ruines décrites par Jules Vernes dans ses aventures, sont aussi et avant tout l'expression d'une véritable poétique de l'espace qui révèle un imaginaire géographique où l'homme éprouve la vulnérabilité de sa vie et de son œuvre face au temps.

Détail de mur photographié par W.Weingart à Damas en Syrie. Source : Weingart et Müller, 2000, p.338.
LXIX

[50] Laurence Sudret, « Les ruines dans Mathias Sandorf et L'Archipel en feu. Sources de réalisme et moteur de l'action », in Bulletin de la Société Jules Verne, n° 157, 2006, pp. 17-24.

Colonnes greco-romaine de Palmyre en Syrie photographiées par
LXX W.Weingart en 1966. Source : Weingart et Müller, 2000, p.344.



Détail de mur à Palmyre photographié par W.Weingart. Source : Weingart
LXXI et Müller, 2000, p.345.

Photographie aérienne de la capi-
LXXII tale Syrienne en 1966. Source : Weingart et Müller, 2000, p.41.

Ruines de Palmyre photographiées par W.Weingart en 1966. Source :
LXXIII Weingart et Müller, 2000, p.217.

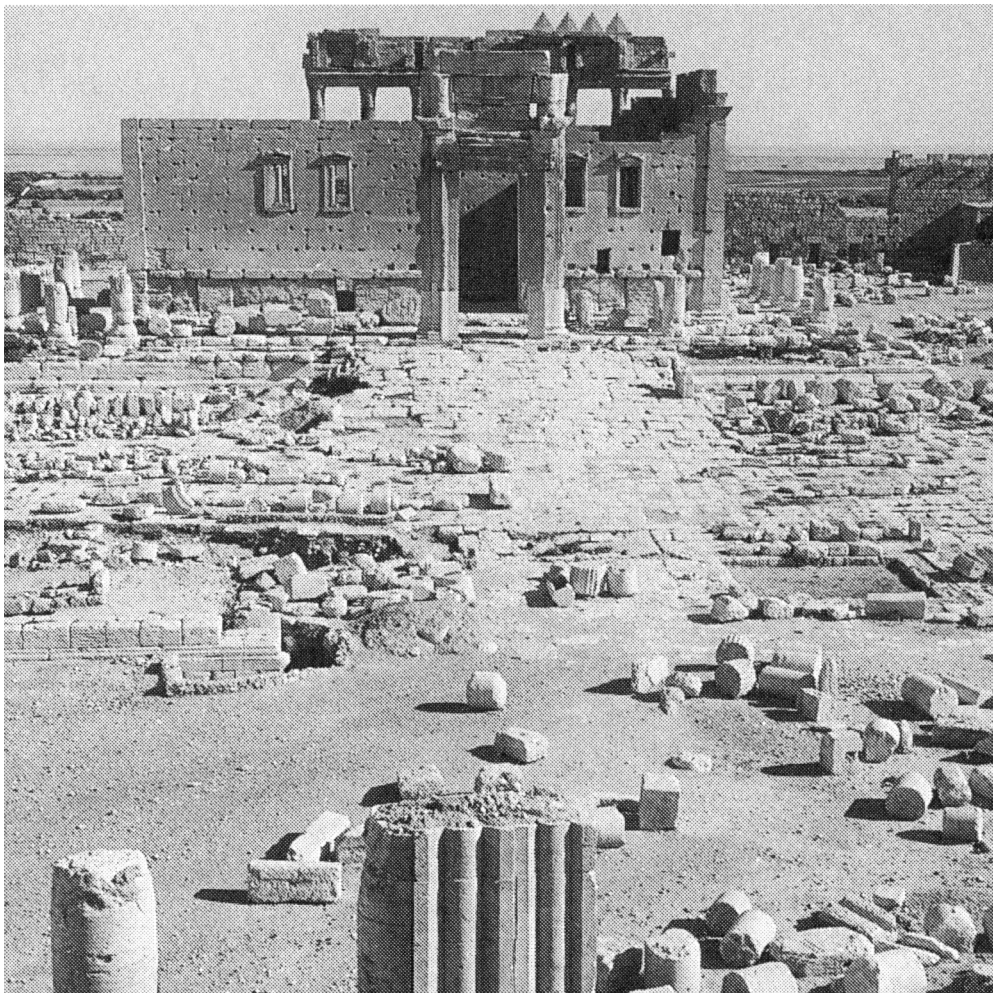
Ruines de Palmyre photographiées par W.Weingart en 1966. Source :
LXXIV Weingart et Müller, 2000, p.217.

« La ruine exprime l'inexorable, il n'y a pas de ruine là où il n'y a pas d'intervention humaine. Si la ruine était un ouvrage, le véritable architecte serait la nature, à laquelle l'homme aurait laissé sa place. Ce qui fait la ruine, c'est la lente action du destin sur un ouvrage humain. »[51]

[51] « Qu'est-ce qu'une ruine » Après cours, disponible à l'adresse URL suivante: http://aprescours.net/?p=344 (consulté le 2 octobre 2019)

La reprise créative par Wolfgang Weingart de la chute des caractères devient dans ce sens une traduction poétique du destin de la ruine, de la chute devenant par la suite, la source d'une expression graphique et de comparaison formelle.

Ainsi, Wolfgang Weingart nous fait partager une expérience métaphorique. Il confronte la structure et les accidents sédimentés d'une ville millénaire au geste de marquage d'une surface par un objet imprimant accidentel.



LXXV Ruines de Palmyre photographiées par W.Weingart en 1966. Source : Weingart et Müller, 2000,p.338.

Agrandissement sur des détails muraux des ruines de Damas. Source :
Weingart et Müller, 2000, p.204.

2.3.

« Round Compositions »
Typographie comme topographie

Visuellement, ces deux produitsp.62-63 sont jumeaux, l'impression et la photographie ont dans ce cas, les mêmes finalités graphiques. Toutes deux produisent un territoire, une logistique de l'organisation. La configuration des éléments typographiques et photographiques, relèvent de la configuration d'un relief, d'une topographie. Du grec « topos » le lieu et « graphie », la topographie écrit littéralement le lieu. Elle définit un territoire lisible par ce que Weingart appelle « l'organisation du chaos »[52], c'est-à-dire l'organisation d'une matière non abstraite, idéelle, rationnelle. L'organisation d'une matière qui résiste et qui a ses propres structures fondées par le temps. Une mise en forme qui prend elle-même du temps. La surface imprimée suggère une agglomération imaginaire, un groupement hautement organisé. C'est ainsi que l'image du texte peut s'exprimer par sa fonction métaphorique et devient dans ce cas l'image même de la ville.

52 Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

De plus, historiquement, l'origine des villes et l'origine de l'écriture sont vraisemblablement concomitantes. Les premières villes apparaissent entre 3500 et 1500 avant J–C dans les régions de Syrie, d'Égypte, de Mésopotamie. Parallèlement, l'écriture est apparue là où existait déjà depuis un certain temps un état organisé avec des institutions politiques et religieuses. Elle est apparue simultanément dans plusieurs « cités-États » de Mésopotamie, dans le sud, en Irak et plus au nord, dans l'actuelle Syrie. La Syrie étant aussi l'ancienne Phénicie d'où proviennent notre alphabet gréco-romain. Ce phénomène de diffusion géographique, montre que cette invention s'inscrit dans le grand courant des découvertes liées à l'émergence de la notion d'urbanisme, de villes-états et ont pu ainsi définir la notion de territoire.

L'historien de l'art André Corboz, définit le territoire comme étant une zone modulaire qui ne se fige jamais. Il déclare précisément dans son ouvrage – « *Le territoire comme palimpseste et autres essais* » : « le territoire n'est pas une donnée : il résulte de diverses interventions humaines : constructions architecturales, terrassements, améliorations des terres, qui font du territoire un espace sans cesse remodelé.[53] André Corboz métaphorise également le territoire comme un palimpseste[54], et ajoute à sa description :

53 André Corboz, « Le territoire comme palimpseste et autres essais », in Diogène n°121 janvier-mars 1983 pp. 14-15.

54 Le *palimpseste* est une manuscrit constitué d'un parchemin déjà utilisé, dont on a fait disparaître les inscriptions pour pouvoir y écrire de nouveau.

« Le territoire, tout surchargé qu'il est de traces et de lectures passées en force, ressemble plutôt à un palimpseste. Pour mettre en place de nouveaux équipements, pour exploiter plus rationnellement certaines terres, il est souvent indispensable d'en modifier la substance de façon irréversible. Certaines régions, traitées trop brutalement et de façon impropre, présentent aussi des trous, comme un parchemin trop raturé : dans le langage du territoire, ces trous se nomment des déserts. »[55]

55 Le *palimpseste* est une manuscrit constitué d'un parchemin déjà utilisé, dont on a fait disparaître les inscriptions pour pouvoir y écrire de nouveau.

Ce n'est donc pas un hasard, si les villes et l'écriture sont apparus au même moment et géographiquement au même endroit. La ville ne peut être définie sans l'écriture et l'écriture ne peut être définie sans la ville. Toutes deux sont une mécanique de langage, un processus rationnel d'expression, la ville comme l'écriture symbolise la vie, l'intemporel et l'émancipation. Et cela, à l'image du projet Round Compositions de Wolfgang Weingart, où l'interprétation typographique de la ville de Damas ne peut se lire dans sa fonction métaphorique que si la photographie de la ville (l'image) s'y confronte, ou plutôt, l'accompagne.

L'ouvrage de l'ethnologue Gérard Toffin — « la ville comme texte », affirme que « malgré leur hétérogénéité, les villes, toutes les villes seraient saturées de significations et travaillées d'images. Elles seraient fondées sur un système d'éléments signifiants apparentés au texte écrit et pourraient donc être appréhendées selon les mêmes méthodes que celles de la linguistique générale. »[56]

Toujours dans une analyse sémiologique, Roland Barthes, sémiologue français, écrit dans « L'aventure sémiologique » une métaphore qui transforme la ville en corps de texte. Il déclare notamment : « La ville est aussi un reflet de l'homme en tant qu'émanation, création humaine ; mais elle n'a pas la forme d'un corps, car il s'agit d'un discours, d'un texte qui peut être lu. »[57] D'après Barthes, l'espace humain est toujours signifiant, et la ville est « une inscription de l'homme dans l'espace ». La structure de la ville est celle du discours, elle s'organise en unités discrètes équivalentes à des catégories grammaticales ou sémantiques. L'alternance, l'opposition et la juxtaposition de ces éléments donnent lieu à la signification dont Barthes parle. L'espace urbain apparaît ainsi comme une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire « l'usager de la ville » est un lecteur qui, en fonction de ses parcours et déplacements, isole des fragments, des passages de ce discours pour les actualiser et en tirer son signifié.[58]

C'est ainsi que le rapprochement de Weingart avec cette grammaire visuelle est radicalement opposé aux conceptions désincarnées de standardisation écrites dans la « Neue Typographie » de Tschichold ainsi qu'à la sacro-sainte grille cartésienne et rigoureuse de Josef Müller-Brockmann. Considéré comme « l'enfant terrible »[59] de la typographie suisse, Weingart réinstaure à travers son travail Round Compositions, un rapport intime entre le typographe et la typographie imprimée, en déclarant notamment que « L'équipement électronique ne remplace ni les yeux, ni les mains, ni le cœur. »[60] À l'inverse de la grille qui efface le graphiste et compartimente les produits de l'image et du texte.

56 Gérard Toffin. «La ville comme texte : sémantique de la cité royale en Asie du Sud» (note critique). In : Annales. Economies, Sociétés, Civilisations. 46e année, N. 3, 1991. pp. 667-680.

57 Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Editions du Seuil, Paris, 1997.

58 Rocío Peñalta Catalán, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », TRANS- (En ligne), 11 / 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 11 septembre 2019, disponible à l'adresse suivante : https://journals.openedition.org/trans/454#bibliography

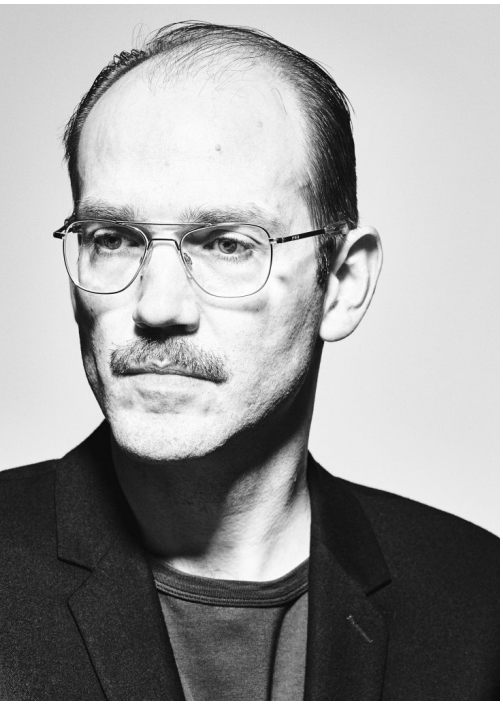
59 Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.houseofswitzerland.org/swissstories/society/swiss-new-style, (consulté le 13 septembre 2019)

60 Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

De plus, en parlant de sa manière d'enseigner Weingart décrit sa manière de vouloir transmettre son regard et déclare :

« Je veux illustrer, par des exemples concrets, mon approche pédagogique, qui est un processus d'apprentissage plutôt qu'une philosophie de l'enseignement. C'est un processus d'apprentissage qui engage une attitude simple, directe et ouverte envers la typographie et la vie, un processus qui ne consiste pas à faire de la typographie en souffrant de la douleur, mais plutôt à s'amuser à explorer toutes les possibilités de la typographie classique. Bien que nous jouissions d'une grande liberté dans notre travail, un observateur attentif constatera que le soin, le jugement critique et la sensibilité visuelle sont nos plus grandes priorités tout au long du processus de conception. »[61]

61 Wolfgang Weingart, « My Typography Instruction at the Basel School of Design/Switzerland, 1968 to 1985 », disponible à l'adresse URL suivante :https://www.jstor.org/stable/4091153?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (consulté le 13 septembre 2019).



LXXVII Portrait de Ludovic Balland. Source : https://www.sgv.ch/de/users/ludovic-balland

LXXVIII Identité visuelle pour le musée d'art moderne à Varsovie réalisée par Ludovic Balland en 2011. Source : http://www.ludovic-balland.com/en/identity/44/pwarsaw-under-construction-2011-p.html

Toujours par la volonté de partager son savoir, Weingart a su transmettre ses interprétations analytiques et métaphoriques de la typographie à l'un de ses disciples. Profondément imprégné par l'éducation de Weingart du début des années 1990 à l'école de Bâle, Ludovic Balland nous fait part de son regard et de son héritage graphique en débutant sa conférence au Centre Culturel Suisse à Paris, en 2014,[62] par un texte écrit par Weingart en 1969, en déclarant partager les mêmes convictions que son professeur. Son propos est le suivant : « Le texte est une image indépendante, un organisme vivant dans lequel le typographe peut appliquer des fonctions. »[63] Il affirme en parlant de la composante visuelle du texte : « La première chose que nous faisons quand nous créons une police de caractère, c'est d'écrire un texte, pour observer :

62 Conférence de Ludovic Ballant au Centre culturel Suisse à Paris, 2014, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.youtube.com/watch?v=okwkM3aGcLw

63 *Ibid*

sa couleur, sa texture, sa structure, son dynamisme, sa lumière, son ombre »[64]. Le regard du jeune graphiste bâlois sur l'empreinte que produit la typographie aujourd'hui est étroitement liée et parfois très proche à celle de son mentor Wolfgang Weingart qui parlait de ces phénomènes quarante ans auparavant.

Pour illustrer sa pensée, Balland prend comme exemple un projet réalisé pour le « Museum of Modern Art in Warsaw ». En 2011, il réalise la première identité visuelle d'exposition du musée intitulé « Warsaw Underconstruction » — « Varsovie en construction ». Il exprime à travers ce projet son désir dit-il de « replacer le musée dans la ville »[65]. Balland déclare avoir métaphorisé la lettre et le texte en une architecture grâce à un module qu'il décrit comme étant « une extension typographique venant se greffer à la lettre »[66] et permettant au texte de devenir « non seulement une information mais aussi une image, une texture qui devient dynamique »[67]. Il insiste à nouveau sur l'importance de la lettre et du texte dans ce projet en ajoutant : « la lettre devient l'extension de la ville, le musée qui parle de la ville en construction, construit lui-même par le texte son propre musée. »[68]

64 Ibid

65 Ibid

66 Ibid

67 Ibid

68 Ibid

LXXIX Identité visuelle pour le musée d'art moderne à Varsovie réalisée par Ludovic Balland en 2011. Source : http://www.ludovic-balland.com/en/identity/44/pwarsaw-under-construction-2011-p.html

Conclusion

Lorsque j'ai commencé ce travail, je pensais analyser un accident. Or, bien que le geste soit bel et bien un aléa, il n'en est pas de même pour les choix de confrontation entre la photographie et l'impression typographique. Dans ce cas, rien n'est laissé au hasard. Au contraire, Weingart dans sa volonté de refonder une manière de penser la typographie et le langage graphique, met volontairement en lumière le lien entre ses photographies basées en ancienne Phénicie – à Damas, terre mère de notre écriture gréco-romaine et son arrangement typographique de plomb p.62. C'est pourquoi, il fait le choix de les placer côte à côte p.62-63, créant ainsi une sorte de devise, d'emblème ou de signature.

L'analyse du fonctionnement de cette signature repose sur une vision métaphorique de la ville et du texte. Grâce à la puissance de la métaphore et de l'interprétation, la compréhension des idiomes deviennent clairs, nous comprenons la subtilité des liens dans le monde de l'image. En effet, selon Marvin Minsky, spécialiste des sciences cognitives : « La métaphore n'est pas, quand même, une simple figure du langage ; c'est une façon de penser, un exercice de l'intellect, capable d'imaginer et d'ouvrir de nouveaux horizons cognitifs. »[69] Toute pensée est, à un certain degré, une métaphore, selon Marvin Minsky. Pour lui, les métaphores sont « les voies qui nous assurent le transport des pensées à travers les divers domaines de la raison. »[70] De cette manière, la métaphore rebâtit la réalité, la rend plus accessible, et l'objet que l'on transfère devient plus proche de notre sensibilité.

La quasi majorité du travail de Wolfgang Weingart, dont évidemment Round Compositions, est une métaphore visuelle, de la vie et de l'âme des lieux. Dans ce cas, Weingart, artiste, par sa force créatrice, s'élance au-delà des choses. Que Weingart suggère ou impose sa vision du monde, il décide par la métaphore de la mettre en lumière pour éclairer notre réalité. Ainsi, la métaphore accomplit une « triple libération » [71] de l'œuvre : la première permet à l'œuvre de se libérer de sa perception ordinaire grâce à la deuxième libération ; l'imagination du poète, ici Weingart. Puis, la troisième libération se passe au niveau du lecteur, du regardeur, de l'analyste, pour qui la compréhension commune sera dépassée. En outre, dans cette tentative de libération, la réalité connue dont nous partons engendre une néo- réaliste – une réalité idéale aspirée.[72]

Ainsi, l'allégorie, grâce à sa force valorisante, ouvre des nouvelles portes vers la poésie du graphisme et du métier de designer graphique.

Pour conclure, si nous approfondissons la rhétorique de cette métaphore, et que nous considérons la lettre, le texte, comme étant l'esquisse d'un territoire, d'une localité, d'un relief, d'un lieu balisé, d'une topogra-

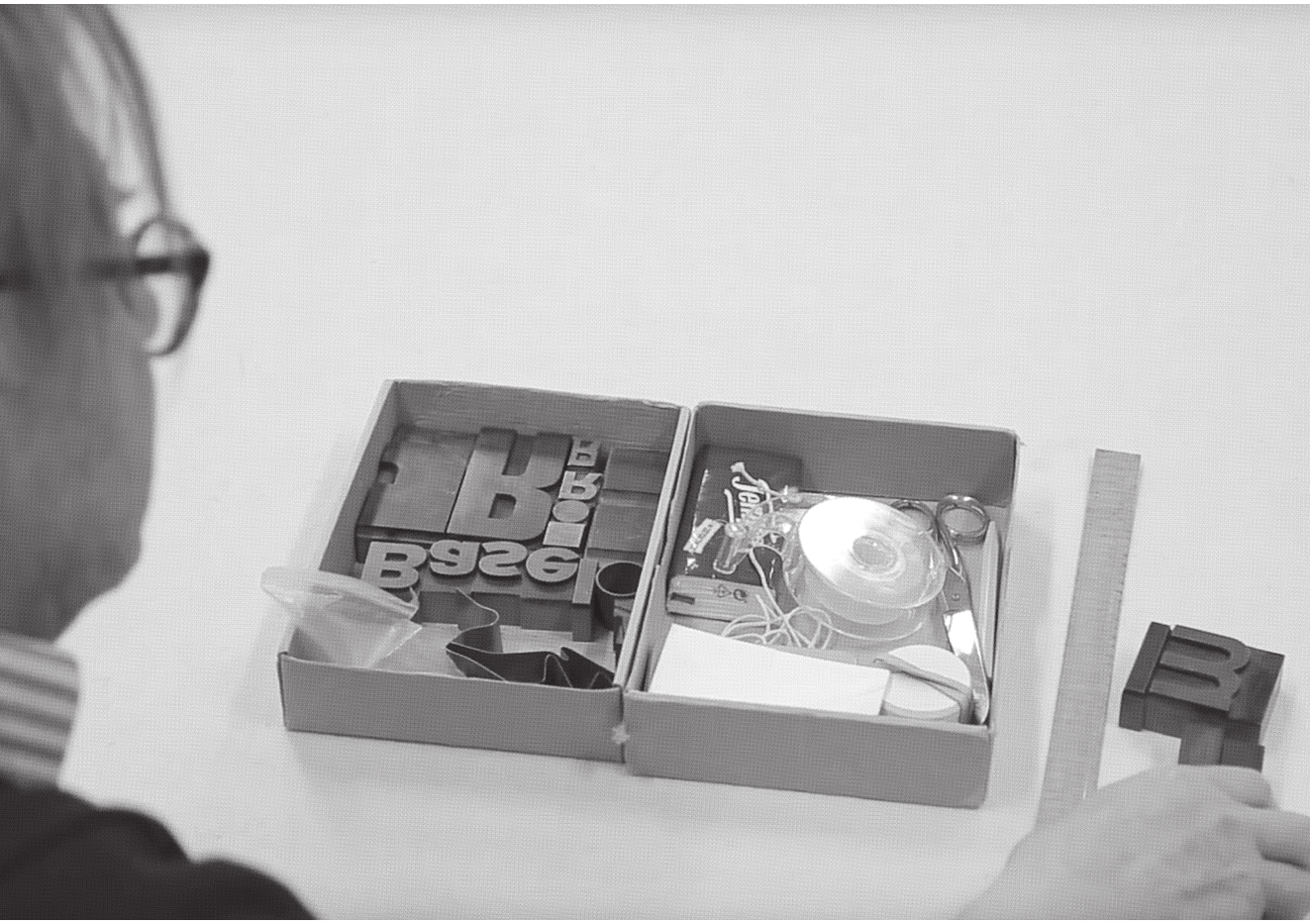
69 George Popa, «La force de la métaphore » disponible à l'adresse URL suivante : http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta4/acta4_popa.pdf (consulté le 15 octobre 2019)

70 *Ibid*

71 *Ibid*

72 *Ibid*

phie, le livre serait alors dans cette suite logique, une agglomération dans sa globalité, c'est-à-dire une ville, un pays. Nous pourrions alors imaginer une suite de cette métaphore, en changeant de point de vue et considérant le pays comme prémisse, pour analyser Round Compositions comme étant une topographie d'une typographie.



W.Weingart en train de composer grâce à sa boîte réunissant ses outils fétiches.
LXXX Source : https://www.youtube.com/watch?v=Wg-bGZ5-vG0&t=1199s

Bibliographie

Ouvrages:

André Leroi-Gourhan, L'art pariétal. Langage de la préhistoire, Jérôme Million, Grenoble, 2009, p. 150.

- APG, 50 ans Affiches Suisses primées par le Département fédéral de l'intérieur, Société Générale d'Affichage, Genève, 1991
- Armin Hofmann, Manuel de création graphique : forme, synthèse, application, Niggli, Zurich, 2015.
- Elodie Vitale, Le Bauhaus de Weimar : 1919-1925, Editions Mardaga, Brussels, 1989.
- Emil Ruder, Typographie, Niggli, Zurich, 2009.
- Frédéric Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, traduit par Henri Albert, Société du « Mercure de France », Paris, 1898.
- Jan Tschichold et Robin Kinkross, La nouvelle typographie, Entremonde, Genève, 2016.
- Peter Zumthor et Mari Lending, Présences de l'histoire, traduit de l'anglais par Yves Rosset en collaboration avec Catherine Dumont d'Ayot, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2018.
- Roger Chatelain, La typographie suisse du Bauhaus à Paris, Collection le savoir suisse, Lausanne, 2008.
- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Editions du Seuil, Paris, 1997.
- Wolfgang Weingart et Lars Müller, Typography: My Way to Typography: Retrospective in Ten Sections: Wege Zur Typographie: Ein Rückblick in Zehn Teilen, Lars Müller Publishers, Baden, 2000.

Articles:

André Corboz, « Le territoire comme palimpseste et autres essais », in Diogène n°121 janvier-mars 1983 pp. 14-15.

- Antoine Oury, « La Nouvelle Typographie de Jan Tschichold ou la page contre le nationalisme », 24.11.2016, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.actualitte.com/article/monde-edition/la-nouvelle-typographie-de-jan- tschichold-ou-la-page-contre-le-nationalisme/68209 (consulté le 2 septembre 2019).
- Edel McMahon, "Combining Digital Technology with Physicality of the Book.", 2015, disponible à l'adresse

URL suivante : https://edelmcmahon.wordpress.com/tag/the-topography-of-typography/ (consulté le 11 septembre 2019).

- George Popa, «La force de la métaphore » disponible à l'adresse URL suivante : http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta4/acta4_popa.pdf (consulté le 15 octobre 2019)

- Gérard Toffin. La ville comme texte : sémantique de la cité royale en Asie du Sud (note critique). In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 46e année, N. 3, 1991. pp. 667-680.

- Holly Pittman, « Towards an understanding of the role of glyptic imagery in the administrative systems of proto-literate greater Mesopotamia », in Piera Ferioli, Enrica Fiandra, Gian Giacomo Fissore & Marcela Frangipane (dir.), Archives before Writing,Scriptorium,Rome,1994, p.192. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/PAPVA_ 31/um/Pittman__1994__Role_of_Glyptic_Imagery.pdf (consulté le 9 juillet 2019)

- Italo Calvino, « les dieux de la ville », disponible à l'adresse URL suivante : https://journals.openedition.org/trans/454 (consulté le 11 septembre 2019)

- Karl Gerstner, Programme Entwerfen, Designing Programme, Arthur Niggli, Zurich, 1964.

- Laurence Sudret, « Les ruines dans Mathias Sandorf et L'Archipel en feu. Sources de réalisme et moteur de l'action », in Bulletin de la Société Jules Verne, n° 157, 2006, pp. 17-24.

- Lilian Hamilton Jeffery, « The Origin and Tansmission of the Greek Alphabet », The Local Scripts of Archaic Greece, Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries, Oxford University Press, Oxford, 1961, pp. 21-22, https://fr.scribd.com/doc/246536241/The-Local-Scripts-of- Archaic-Greece-Jeffery

- Max Bill, « Function and gestalt », Form, function, beauty = gestalt, AA publications, Londres, 2011 (1958), pp. 110-111.

- Robert S. Gessner, « Swiss Designers of the Younger Generation », Graphis n° 69, Janvier/Février 1957.

- Rocío Peñalta Catalán, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », TRANS- [En

ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 11 septembre 2019, disponible à l'adresse URL suivante : https://journals.openedition.org/trans/454#bibliography

- Rudyard Kipling, « Comment l'alphabet fut fait », Histoires comme ça (Just So Stories for Childrens http://kiplinginfrench.free.fr/HCC09.html (consulté le 29 juillet 2019)

Sites Web :

- Citation de Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.azquotes.com/author/65433-Wolfgang_Weingart (consulté le 20 septembre 2019)

- Josef Müller Brockman, "The Man", disponible à l'adresse URL suivante : https://stuartmcmaw.github.io/essay/jmb/index.html (consulté le 12 septembre 2019)

- Traduction d'un Interview de Wolfgang Weingart par Louise Paradis, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang- weingart/ (consulté le 22 juillet 2019).

- Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivant : https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart(consulté le 11 septembre 2019).

- Wolfgang Weingart, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.houseofswitzerland.org/swissstories/society/swiss-new-style, (consulté le 13 septembre 2019)

- Wolfgang Weingart, "My Typography Instruction at the Basle School of Design/Switzerland, 1968 to 1985", disponible à l'adresse URL suivante : https://www.jstor.org/stable/4091153?read- now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (consulté le 13 septembre 2019).

- Manifeste du Bauhaus, disponible à l'adresse URL suivante : https://art- zoo.com/manifeste-du-bauhaus/ (consulté le 2 septembre 2019).

- "Qu'est-ce qu'une ruine " Après cours, disponible à l'adresse URL suivante : http://aprescours.net/?p=344 (consulté le 2 octobre 2019)

Documents audiovisuels:

Conférence de Ludovic Ballant au Centre culturel Suisse à Paris, 2014, disponible
à l'adresse URL suivante : https://www.youtube.com/watch?v=okwkM3aGcLw

- Jean-Jacques Glassner (Jean-Jacques Glassner, « Quel avenir pour l'épigraphie mésopotamienne ? », Vincent Charpentier (producteur), Carbone 14, France Culture, 11.03.2017, https://www.franceculture.fr/emissions/carbone-14-le-magazine-de- larcheologie/quel-avenir-pour-lepigraphie-mesopotamienne

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à la rédaction de mon mémoire de Master.

Dans un premier temps je tiens à particulièrement remercier mon tuteur de mémoire Monsieur Thierry Chancogne pour sa disponibilité, son partage, ses judicieux conseils, la richesse de ses références artistiques, littéraires et poétiques ainsi que son soutien constant qui ont contribué à enrichir ma réflexion.

Je tiens également à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de ce mémoire :

Madame Aude Robert-Tissot pour sa précieuse aide quant aux défis de l'écriture et de la rédaction, ainsi que pour tout son encouragement, sa patience, sa disponibilité et son soutien constant durant la rédaction de ce mémoire.

Madame Ingrid Pellegrini & Monsieur Pablo Rossetti pour leur relecture et leur soutien inconditionnel.

Monsieur Frédéric Fischer pour ses conseils concernant la rédaction et des aspects conceptuels de l'objet qu'est le mémoire.

A tous ces intervenants, je présente tous mes sincères remerciements et ma gratitude.

Maximilien Pellegrini

Colophon

Textes:	Maximilien Pellegrini
Design Graphique:	Maximilien Pellegrini
Typographie:	Titre : Suisse Ecal Int'l Mono / Texte : Suisse Ecal Neue par Swisstypefaces, Lausanne
Papier:	Wove, Glacier, 120gr / Sablé, 120gr
Impression:	CopyQuick, Neuchâtel
Reliure:	Reliure artisanale, Neuchâtel
Format:	Couverture : 195 x 290mm / Pages : 175 x 250mm