

Résumé de la thèse d'Alexandra Ain – soutenance le 9 novembre 2018

La typographie à l'ère post-moderne

Introduction au sujet de la recherche

La typographie est souvent considérée comme un sous genre du graphisme, lui même sous genre du design. Ce qui peut sembler paradoxale, compte tenu du fait que la naissance de la typographie est antérieure à celle du graphisme (XVe pour la typographie, fin XIXe pour le graphisme). L'origine de la typographie est liée à celle de l'imprimerie. Elles prennent toutes deux leur source en 1455 lors la parution de la bible de Gutenberg grâce à son invention des caractères mobiles. Bien qu'il est été prouvé que l'invention de l'imprimerie et des caractères mobiles existaient déjà en Asie, Gutenberg marque un tournant en Europe. Au départ, ces caractères ne font que reproduire le styles manuscrit gothique en vigueur à l'époque ainsi que sa mise en forme. Peu à peu, d'autres personnes (humanistes, artistes, imprimeurs, typographes...) vont s'engouffrer dans ce domaine de l'imprimerie. Les recherches techniques mais aussi philosophiques (le nombre d'or et les proportions idéales) vont permettre à la typographie d'avoir une vraie critique sur elle même et de pouvoir se manifester comme un domaine à part entière. Les questionnements vont évoluer avec leurs époques mais aussi en fonction des domaines que la typographie va commencer à explorer. Cette dernière va expérimenter au fil des siècles de nouvelles techniques et matériaux jusqu'à leurs limites notamment dans les frontières poreuses entre les domaines des arts et du design. Se questionnant sans cesse, se remettant en cause, créant des règles pour mieux les déconstruire.

Cette thèse a pour but d'interroger, d'analyser, de critiquer la typographie contemporaine en particulier celle qualifiée de post-moderne à l'ère du numérique.

En premier lieu, il s'agira de définir ce qui est entendu par postmoderne, notamment dans le domaine de la typographie. Les termes de postmoderne, postmodernisme et postmodernité restent des sujets complexes dont les définitions et critiques sont nombreuses, néanmoins certaines caractéristiques se dégagent dans le cadre de la typographie comme la déconstruction, l'appropriation, voire la transgression. Ces derniers points sont basés sur les observations de l'anglo-saxon Rick Poynor, sur lequel j'établis une partie de ma recherche de définition. Il s'avère que le courant de réflexion dit « postmoderne » est peu abordé du côté du graphisme et de la typographie, sauf chez les anglo-saxons. C'est justement parce que ce domaine est peu exploité qu'il semble intéressant d'y plonger cette recherche afin de mieux l'appréhender. C'est également pour cela que cette analyse sera surtout localisée en France et dans les pays anglo-saxons à partir de 1980, période qui correspond à ce qui est qualifié de début du postmodernisme typographique.

Il s'agit également d'étudier et d'explorer l'impact du numérique sur la typographie depuis les années 80. En effet, l'arrivée de l'informatique, puis du numérique, a modifié les technologies de l'imprimerie tout en démocratisant l'accès aux ordinateurs et aux familles de caractères. La typographie se dématérialise mais acquiert de la couleur, du son, du mouvement...tout en se cherchant et s'adaptant à de nouveaux formats que sont les écrans. Cela lui a aussi permis de sonder de nouveaux espaces, matériaux et techniques. Il s'agit donc d'étudier ces derniers, explorés par la typographie à partir des années 80, mais également d'analyser la relation qu'entretient le domaine typographique avec d'autres comme l'art, le design, l'architecture, le graphisme... et les réflexions qui en découlent, liées au langage, à l'écriture, à l'espace, la lisibilité... durant cette période dite postmoderne.

Pour enfin, à partir de là, montrer comment la typographie est pensée et abordée depuis, en étudiant les processus de pensées, et de tenter de voir s'il existe une façon de concevoir la typographie propre à la France ou aux anglo-saxons.

Cet ensemble permettra, je l'espère, de mettre en lumière la diversité et la complexité du domaine typographique en l'abordant sous l'angle esthétique mais également pluridisciplinaire afin de démontrer que la typographie n'est plus d'être un domaine à part entière et également un art.

Mais avant de développer la typographie seule, il s'agit d'abord de définir les domaines qui lui sont liés et surtout la relation que cette dernière entretient avec.

Définitions des termes et sujets de la recherche

Définir la typographie est à la fois simple et complexe. Simple, parce que quelque part elle est déjà définie depuis longtemps d'un point de vue technique, complexe d'autre part parce que sa définition est réductrice et n'englobe pas toutes les subtilités du domaine et de la culture typographique.

Souvent elle est abordée sous deux aspects :

- historique via l'histoire de l'imprimerie ou celle du graphisme,
- visuelle avec de nombreux livres qui n'abordent que l'aspect du produit typographique fini.

La typographie est donc rarement traitée de manière critique ou analysée, questionnée, comme objet d'étude esthétique. S'il est aisé de constater ses liens avec le domaine de l'imprimerie, du graphisme et du design (dans son sens général), ses liens avec l'art ne sont pas à négliger. Pour cela il faut revenir aux définitions de l'art et du design pour mieux aborder celle de la typographie. Montrer en quoi la relation art et design est à la fois floue et complexe, montrer comment la typographie est perçue en relation avec le design et montrer comment au final celle-ci se perçoit avec l'art. Cependant, il s'agit d'abord de définir ce qui est entendu par typographie :

La typographie est un ensemble de techniques et de procédés permettant de reproduire des textes par l'impression ou l'assemblage de caractères en relief. Elle représente aussi les opérations de composition du texte et de la manière dont celui-ci est imprimé (quant au type de caractères, à la mise en page...).

Cependant du point de vue des graphistes, la typographie permet de donner une forme visible à une idée écrite. Sa forme visuelle affecte l'intelligibilité d'une idée et la réaction qu'elle provoquera. Il s'agit d'un aspect essentiel de la création graphique. C'est ce point qui sera mis en avant dans cette thèse.

Design et typographie

L'histoire de la typographie commence avec celle de l'imprimerie, elle est donc liée au progrès technique et au premier pas de la production de masse.

Cependant la typographie se différencie de l'imprimerie. Robin Kinross reprenant Joseph Moxon définit l'imprimerie comme « le maniement réfléchi des outils de production » alors que la typographie concerne « la mise en forme consciente du produit issue de l'enseignement ». Néanmoins, se concentrer uniquement sur la finalité de la typographie, sur le produit fini, l'aspect visuel, c'est limiter l'analyse et la critique de la typographie à de la simple décoration. Bien souvent l'analyse et l'exploration de ce domaine s'est faite à travers ceux qui le pratiquent. Il n'est donc pas question de beau et de bien fini mais d'analyser de manière critique un processus de conception et de réfléchir sur ce qui a amené de manière consciente ou inconsciente un typographe à cette finalité. Comment celui-ci, face à un problème donné, parvient-il à le résoudre ou comment interroge-t-il nos usages, notre façon de voir le monde ?

Les typographes intègrent parfois une réflexion critique de leur pratique à l'intérieur de leurs travaux qui deviennent alors porteurs d'un discours. Il s'agit de donner aux idées une forme concrète. Si la typographie rentre dans le cadre de la communication visuelle et sous l'égide anglo-saxonne du design, il n'est pas juste question de forme et de message. Son histoire et ses réflexions coïncident avec celle plus générale du design mais aussi de l'art avec qui elle partage les influences sociales, économiques, esthétiques, politique de l'histoire. Il ne s'agit pas juste de se concentrer sur un processus de fabrication mais de comprendre sa manière d'être pensé et appréhendé. Il est question à la fois de son histoire, de ses matériaux mais également du regard que nous portons sur elle et elle sur nous. La typographie a peu à peu pris ses lettres de noblesse et son indépendance.

La typographie s'est séparée de l'imprimerie mais lui reste attachée, la typographie cherche également son indépendance par rapport au graphisme et au design (au sens général).

Lorsqu'il est fait mention du design, le plus souvent l'idée qui vient en tête est le design d'objets. En atteste de nombreux livres sur le design dont le sujet premier se concentre sur le mobilier et les

objets au détriment des autres aspects (design textile, architecture, design graphique, design industriel...) qui sont soit explorés comme une catégorie à part, soit carrément mis de côté voire oubliés.

Lorsque Rick Poynor, critique et spécialiste du design graphique, en parle, il fait bien mention des graphistes comme des designers. Certes ceux ci sont soumis aux lois du marché, de l'offre et de la demande, ainsi qu'aux contraintes techniques ou émises par le client, pourtant nous pouvons déceler chez eux (certes pas tous) une vraie identité forte et personnelle qui influent sur leurs travaux. Ce qui amène chez certains (autant les critiques que ceux qui pratiquent le graphisme) la question sur la notion d'auteur, voire d'artiste. Il en va de même pour les personnes touchant à la typographie.

Souvent la typographie est englobée dans le domaine du design graphique alors que certains y voit un champ indépendant. Le graphisme contemporain, quant à lui, ne nie pas des relations étroites avec l'architecture et le design dans la recherche et le cadre de nos modes de vie.

Si l'on considère les architectes comme des designers (bien que le sujet puisse faire débat), puisqu'en un sens ils designent l'espace, leurs collaborations avec les designers graphiques et les typographes n'est pas récente. A titre d'exemple, le *pavillon du livre* construit dans le parc de Monza pour la IIIe biennale internationale des arts décoratifs en 1927 par Fortunato Depero, dont l'architecture, entièrement composée de lettres, fait écho à la volonté de Depero de décliner la typographie sous toutes ses formes pour devenir une œuvre où le lecteur-observateur se plonge.

Cette collaboration typographie et architecture peut prendre différents visages :

- elle peut se concevoir dans les formes (la typographie intègre des lieux d'architecture, les livres qui évoquent l'architecture deviennent des beaux livres, objets de design). Dans le dernier cas, il arrive régulièrement que des architectes fassent appel à des graphistes pour mettre en page ou en scènes leurs travaux.
- Elle peut se concevoir dans les réflexions (le livre d'architecture ou comment traduire les réflexions d'espaces 3D dans l'imprimé 2D).

La relation entre le livre et l'architecture est intéressante car il peut s'agir d'un livre qui parle d'architecture ou bien d'un livre d'architecture. Le plus souvent, le designer graphique n'est pas pris en compte comme collaborateur mais plus comme exécutant d'une commande. Pourtant, il arrive que celui-ci soit cité à égal avec l'architecte sur la couverture du livre. Le livre n'est plus un simple catalogue de travaux bien présentés mais un livre d'architecture qui offre de vraies réflexions dans sa mise en page. Le designer graphique est co-auteur (Bruce Mau et Rem Koolhaas sur *S, M, L, XL* en 1995) dans le sens où, en plus d'apporter son savoir faire, amène une pensée réflexive sur l'objet imprimé. Il s'agit de repenser l'espace imprimé pour parler d'espace architectural, de penser la 3D en 2D. Ce qui fait que ses livres proposent une vraie critique sur eux-mêmes, l'architecture et l'espace en général. Le livre peut se voir comme un objet de décoration, un bel objet designé, une simple

lecture purement visuelle ou bien faire réfléchir son lecteur qui peut y voir autre chose dans de multiples interprétations.

Dans son essai «*Je suis un livre.*». À propos de *S,M,L,XL* par Rem Koolhaas et Bruce Mau¹ Catherine de Smet (qui s'intéresse particulièrement au design graphique contemporain, et ses relations à l'art et à l'architecture), cite un autre exemple : celui de David Carson et Ortlos dans la création de *Ortlos, architecture of the network*. Il y était dénoté la proximité visuelle ou technologique entre le travail architectural et celui graphique. Le choix de David Carson dans ce cas précis n'est peut être pas anodin puisque ce dernier est connu pour bousculer les mises en page et son refus de suivre les règles classiques, en se laissant porter par l'instinct et un certain détachement. Il avait notamment fait ses preuves en 1992 avec le magazine *Ray Gun* qui était devenu un champ d'expérimentations où le chaos, côtoyait l'abstrait et l'illisible par associations d'éléments à premières vues illogiques. Dans *Ortlos, architecture of the network*, Carson reprend sa pâte habituelle : des caractères typographiques aussi variés que leurs graisses se mélangent dans des blocs de textes irréguliers aux interlignages divers ce qui en faisait ressortir d'autant plus l'aspect artificiel

Le livre d'architecture devient une « espèce » à part dans le domaine du livre. Pour certains il ne s'agit pas de parler simplement d'architecture mais comment celle-ci s'inscrit dans son temps, son environnement. *Atlas of the novel tectonics* des deux graphistes Reto Geiser et Donald Mak pour *Reiser+Umemoto* avait été élu plus beau livre du monde en 2006. Cette récompense vaut sans doute autant pour sa forme esthétique – ce qui confère au livre un statut de bel objet, voire objet de collection-, que pour sa mise en page qui mélangeait des éléments divers contemporains et passés, parfois même d'un passé revisité avec l'emploi d'une version récente de la *Garamond*. Toutes ces choses mixées ensemble créait un patchwork de références anachroniques qui rendait le livre à la fois générique et indéfini dans le temps. Le mélange des influences permet de le détacher d'une certaine façon de la tradition, tout en restant lié à elle, puisqu'il ne la gomme pas, mais l'ancre aussi dans le présent. Il éveille chez le lecteur des souvenirs de son propre passé.

La typographie à travers l'architecture ou plus largement le design, cherche une identité qui lui est propre par le biais de l'objet imprimé. En témoigne le colloque *Le livre et l'architecte* qui s'est tenu en 2008 qui abordait les rapports entre l'architecture et l'imprimé, du statut du livre d'architecture à la fois objet et art.

La typographie et le design n'ont donc pas fini de se croiser dans leurs champs disciplinaires respectifs en s'interrogeant mutuellement.

¹ Smet, Catherine de. *Pour une critique du design graphique : dix-huit essais*. Paris: B42, 2012

Numérique et typographie

L'histoire de la typographie est intimement liée à celle de l'imprimerie. En effet, de la presse à caractères mobiles jusqu'à l'informatique de nos jours, la typographie a évolué en suivant les diverses techniques d'impression.

Les années 1970 voit l'arrivée de nouvelles technologies qui tendent encore plus vers la dématérialisation. Nous passons des écrans cathodique aux lasers. C'est ainsi qu'apparaît la photocomposition numérique. Cette dernière laisse ensuite sa place à la PAO² (pour Publication Assistée par Ordinateur) avec le développement et la démocratisation des ordinateurs, ainsi que celui des logiciels de composition et de mise en page.

En simplifiant, la composition typographique, puisque les caractères sont dématérialisés, et en généralisant l'accès aux ordinateurs et aux logiciels de mise en pages, l'informatique fait peu à peu émerger de nouveaux rapports avec la typographie. De même que les interfaces développées, d'abord chez Macintosh puis chez Windows, permettent une prise en main plus simple et agréable et de nouvelles méthodes de travail pour les utilisateurs (graphistes, maquettistes...).

Avec l'arrivée de l'informatique, certains problèmes sont survenus en particulier celui d'arriver à lire du texte sur un écran. En effet, derrière l'interface se cache des systèmes de codages qui permettent de décrypter, "lire", les caractères présent à l'écran. Entre les différents systèmes d'exploitation (Windows, Adobe, Linux...) et l'évolution constante de nos appareils, il fallut créer plusieurs codes pas forcément compatibles entre eux (notamment entre PC et MacIntosh). L'ère du numérique apporte ainsi un renouveau typographique dans son langage avec le développement de nouveaux formats pour le web comme TrueType³ et Postscript⁴ dans les années 80, suivi d'OpenType⁵ dans les années 90. Ils permettent aux polices de caractères de pouvoir être lu par les machines car chaque alphabet avait son propre codage mais amener le soucis de la corruption de données. De plus, il pouvait exister plusieurs codages pour un même alphabet, une même lettre, ou bien qu'un même codage correspondait à différent caractères. Dans la volonté de créer un langage informatique typographique et afin d'unifier les polices de caractères Unicode fut créer pour englober tous les codes.

Néanmoins, l'expansion des standards Unicode soulève quelques problématiques. La première est d'ordre mercantile car l'Unicode, malgré sa démocratisation, n'est pas une norme internationale mais établie par un consortium d'entreprises leaders du marché comme Adobe. Les familles fournies

²L'acronyme aurait été utilisé pour la première fois par Maurice Girod en 1975 en analogie avec le terme CAO (Conception Assistée par Ordinateur)

³créé par Apple

⁴créé par Adobe

⁵Créé par Microsoft, il mélange les caractéristiques du TrueType et du PostScript

gratuitement semblent relever parfois de l'arbitraire plutôt que de véritables choix réfléchis. Par ailleurs, certaines langues sont absentes car peu utilisées, en particulier dans les standards de bureautique. Ces inégalités typographiques questionnent car elles pourraient conduire à une forme d'ethnocentrisme de la langue basé sur la rentabilité et où l'écriture, et avec elle la culture qu'elle contient, devenue un enjeu économique à l'heure de la mondialisation, qui, idéalement, devrait porter des valeurs d'ouverture et de mixité. Cela tendrait vers une normalisation et un appauvrissement culturel dû à une hégémonie de certaines langues, notamment l'anglais, et un cloisonnement des langues qui nie leurs interactions. La typographie devient donc un enjeu culturel. En parallèle, la PAO se développant, puisque tout le monde peut avoir accès à un ordinateur, professionnel ou non, la mise en page n'est plus affaire de professionnels. De plus, cette ouverture vers un public plus large laisse aussi apparaître de nouvelles formes de métiers comme celui infographiste et interroge le renouveau d'un savoir faire.

Le numérique pose aussi des questions sur notre rapport à la lecture. En effet, l'évolution des techniques a fait entrer les écrans (ordinateurs, tablettes, smartphone) dans nos vies. Or, ce support peu s'avérer contraignant car la lecture s'y fait différemment que sur papier. D'après Jakob Nielsen⁶ la lecture sur écran est 25% plus longue que celle sur papier. Dans son ouvrage *Pendant la lecture*, Gerard Unger⁷ évoque la lecture et la lisibilité comme un processus inhérent aux graphistes et typographes, tout en restant assez critique à leur égard. En effet, selon lui la lisibilité n'a été traitée qu'en surface dans le domaine du graphisme et de la typographie, en se cantonnant à l'aspect esthétique et non sur le fond, la portée de la lisibilité et ses enjeux. Ceci amène une remise en cause du modèle de la typographie moderne sensée apporter des solutions aux problèmes de la vie courante. Cette typographie, dit aussi « style suisse », se veut sobre, usuelle car se doit lisible.

« la lisibilité est l'un des principes de la typographie durable. »⁸

C'est pour cette raison que la typographie expérimentale (papier ou web) est une pratique intéressante car elle brise en quelque sorte les conventions de lecture mises en place et questionne nos habitudes. Expérimenter en typographie c'est prendre un risque. En détournant des normes et des conventions établies au fil du temps, c'est aussi faire le pari d'entraver la lecture.

David Carson, avec son livre *The End of Prints* paru en 1995, est un fervent défenseur de l'absence de règles et de théories. Pour lui la lisibilité ne suffit pas pour communiquer. La communication

⁶Jakob Nielsen (1957-) spécialiste de l'usabilité du web ou ergonomie du web. Il a d'ailleurs écrit plusieurs ouvrages dans ce sens comme : *Mobile usability (2012)*, *Designing web usability : the practice of simplicity (1999)*, *multimedia and hypertext : the internet and beyond (1995)*

⁷ Gerard unger (1942-) est un graphiste et typographe néerlandais

⁸« One of the principles of durable typography is always legibility », Bringhurst, 1992, p.17 cité p.23

peut se faire par d'autres biais à travers le graphisme et la typographie. Créer une typographie qui sorte des canons, c'est également faire sortir de lecteur de ses automatismes de lecture.

Tout ceci amène des réflexions et des tentatives pour donner au langage graphique une forme universellement compréhensible. Cela peut passer par la normalisation/standardisation avec l'exemple de DIN. La démocratisation de la typographie, puisque celle-ci n'est plus seulement utilisée par les imprimeurs et typographes, a entraîné une volonté d'y mettre de l'ordre, tout en cherchant à créer le caractère universel et parfait, comme la tentative d'Adrian Frutiger avec l'*Univers*.

« Le langage et la communication visuel réalisent tous deux le même système fondamental de signification qui constitue notre culture mais chacun le fait avec sa forme spécifique de manière indépendante. »⁹

La typographie permet d'explorer la plasticité du langage, la matérialité de la langue qu'elle soit physique ou orale. Même dépourvu de toute sémantique, un mot, une lettre, continue de dégager un sens à travers son apparence ou le son qu'elle produit.

Imaginaire ou non, le langage est toujours en lien avec la culture et l'histoire d'un pays et la typographie à l'ère du numérique est un enjeu et une part de cette culture.

Art et typographie

La typographie, bien que plus ancienne, historiquement parlant que le graphisme (né à l'ère industrielle), lui est souvent associée comme un « sous genre » du design graphique. Si nous parlons aujourd'hui de graphiste ou de designer graphique, ils étaient au départ connus sous l'appellation d'artiste publicitaire ou d'artiste visuel. Ce qui dénotait une certaine reconnaissance de leur travail en tant qu'art (dans leur domaine) et liait de manière paradoxale l'art et la consommation. Il arrive aussi, régulièrement, que l'on parle de créatif pour désigner un designer graphique et c'est d'ailleurs une des qualités essentielles qui est à la fois enseignée et demandée dans les métiers qui y sont associés.

Le graphisme est né à l'ère industrielle. Les évolutions techniques et technologiques de la fin du XIXe font émerger un nouveau style de vie qui encourage la consommation de masse. Pour mettre en avant ce mode de vie, pour vendre ces produits, pour promouvoir ces entreprises nouvelles, la publicité (ou graphisme publicitaire) se sert des nouvelles techniques, comme la chromolithographie, par le biais de l'affichage notamment pour être présente dans la vie quotidienne de manière massive.

Le travail du designer graphique et du typographe se fonde sur des recherches créatives, des

⁹ *Reading image : The Grammar of Visual Design*, 1996, p.17

réponses innovantes, qui se doivent d'être cohérentes dans leurs démarches mais aussi lisibles, harmonieuses et qui se retrouvent au croisement des artistes et plasticiens dans leurs questionnements sur la forme et la représentation.

L'art et le graphisme ont toujours travaillé en étroite collaboration. Les mouvements et recherches théoriques artistiques ont autant inspiré le design que le graphisme. Le mouvement Arts & Craft avec son inspiration venue de la nature qui cherchait une simplicité de la ligne, expérimente la typographie dans l'espace de la page afin de renouveler l'art du livre, les collages de journaux de Braque et Picasso sont repris par Severini, Boccioni, ou encore Balla dans leurs tableaux futuristes, la recherche géométrique du constructivisme où l'art et le design se confondaient, celle de De Stijl et Mondrian qui ont apposé les débuts de la grille dans la mise en page typographique et ses réflexions autour de l'espace, le style international aux formes épurées qui se retrouve dans le style international Suisse avec Max Bill et Jan Tschichold, la Nouvelle vague californienne avec ses superpositions et compositions déconstruites avec April Greiman....

Il serait facile de dire que c'est l'art qui a influé sur la typographie qui ne reprendrait ainsi que des concepts pré-existants mais ce serait borner la typographie à du vulgaire recyclage. Certes, en réutilisant une imagerie déjà connue, en actualisant d'une certaine façon des typographies entrées dans l'histoire dans un contexte post-moderniste, c'est bien ce qu'elle a fait en partie ces dernières années, mais en partie seulement. Néanmoins, toutes ces réflexions pluridisciplinaires de formes, de fonds, d'espaces, d'usages....sont la base même de tout ces domaines. C'est à partir d'elles et de leurs problématiques que chaque discipline se construit en tentant d'y répondre à sa manière.

Des artistes comme Barbara Kruger, Philippe Cazal ou encore Jenny Holzer jouent avec la typographie de différentes manières pour y trouver leur compte : Kruger en se servant de l'Helvetica et de la Futura, typographies emblématiques, dites intemporelles, issues des réflexions modernistes, pour maximiser son impact visuel, Cazal en se revendiquant comme « artiste publicitaire » avec ses installations qui sont des typographies peintes et Holzer en redéfinissant les règles de lecture avec ses enseignes lumineuses.

Comment alors aborder la typographie ? Comment en parler en se détachant de son aspect visuel et historique sans les renier ?

Ce qu'il reste à faire

Au final, la notion de designer et d'artiste serait liée au vécu personnel, au parcours de chacun.

Quant à la typographie tout dépendrait encore une fois de la position de celui qui regarde, les anglo-saxons semblant l'ancrer dans une notion globale du design, tout en ne lui ôtant pas son autonomie et sa valeur critique. Des typographes, comme Béatrice Warde, reconnaissent dans la typographie le potentiel plastique de la lettre ainsi que son autonomie.

La typographie devient donc une force expressive et un moyen de réflexion pluridisciplinaires. Il s'agit désormais de savoir comment celle-ci se pense et de connaître les différentes façons de la pensée. Il semble important de créer une pensée de la typographie, une pensée multiple enrichie de ses influences multiples, de proposer une critique de la typographie sans la restreindre et l'assujettir au design mais en la valorisant.

A plusieurs reprises art, design et typographie se croisent dans des zones communes. Dernièrement déconstruction, appropriations des formes et des règles de ces domaines permettent de pousser la typographie plus loin dans la « transgression ».

La typographie et la communication visuelle, pour reprendre encore une fois Rick Poynor, se trouve être quelque part entre la définition de l'art et du design.

Il s'agira donc dans un premier temps de revenir sur l'historique de la typographie, afin de définir les contours de ce qui l'a forgé pour la faire devenir ce qu'elle est aujourd'hui ainsi que les caractéristiques du postmodernisme. Dans un second temps, d'analyser les différentes réflexions de la typographie liée aux supports qu'elle expérimente aujourd'hui grâce et à cause du numérique, notamment dans les domaines du design, de l'architecture et de l'art. Puis voir comment elle est abordée, réfléchi, par les critiques et praticiens des différents milieux dans ses processus et usages depuis l'arrivée de l'informatique. Et enfin, exposer la typographie et ses enjeux comme un domaine autonome qui peut être abordé comme un art à part entière.