

La revue culturelle,
un terrain d'expérimentation
graphique fertile

N° 1

ROBART Lisa
Promotion 2021-2022
DN MAdE 3
Mention Design Graphique, spécialité Édition Multisupports
ÉSAAT, Roubaix

ABSTRACT

→ Editorial design is controlled by significant typographical standards that are often and unanimously shared by most designers. Paradoxically, when graphic designers take possession of the editorial object, in particular the cultural or graphic review, there is a certain tendency to transgress these typographical norms.

Based on some relevant graphic and cultural reviews from different periods and locations such as the 1990s review *Emigre* as well as the *Faire* review published since 2017 and the *SuperPaper* freesheet, this article aims to determine to what extent the cultural and graphic review can constitute a support allowing the graphic designers to free themselves from typographical norms. By analyzing their graphic processes, compositions and typographic aspects they use in order to break free from typographic standards, it highlighted their objectives and questioned the relation between content and form in these subversive reviews.

Research demonstrates that the graphic and cultural review is an editorial form that has shown itself, in the past and ever since, as a rich field of expression for graphic designers, an open space where they have been able to free themselves from macrotypographic and microtypographic standards by force. Even if sometimes this experimental platform shone at the expense of content, it allowed us to have a glimpse of new forms of expression and typographical practices.

3	ABSTRACT	
	INTRODUCTION	7
8	EMIGRE, UN CAS D'ÉCOLE	
	REVUES ACTUELLES, HÉRITAGES ET CHANGEMENTS	10
12	UNE TENSION ENTRE LE FOND ET LA FORME	
	ANNEXES	15
28	BIBLIOGRAPHIE SITOGRAFIE	
	REMERCIEMENTS	30

« Dans le langage sociologique, une norme constitue une règle ou un critère régissant notre conduite en société. Il ne s'agit pas d'une régularité statistique dans les comportements observés, mais d'un modèle culturel de conduite auquel nous sommes censés nous conformer¹. »

→ Le design éditorial est régi par des normes typographiques, voire des dogmes très prégnants et souvent unanimement partagés par la plupart des praticiens. Jan Tschichold, dans *La nouvelle typographie: un manuel pour les créateurs de leur temps*, fait l'éloge de nombreux principes et normes microtypographiques – à l'échelle de la lettre, du mot, du paragraphe – et macrotypographiques – à l'échelle de la mise page et de la hiérarchisation des colonnes de texte – qui semblent selon lui primordiales de respecter: la gestion des blancs, des polices neutres et sans empattement, une mise en page asymétrique sans ornement superflu, une masse textuelle calibrée². Ces normes ont fait école et constituent, pour la plupart des étudiants en design graphique en France, un élément fondateur de leur apprentissage.

Paradoxalement, lorsque les designers graphiques s'emparent de l'objet éditorial, en particulier la revue culturelle ou graphique, on remarque une certaine propension naturelle à transgresser ces normes typographiques. Nous pouvons observer cette tendance à l'époque de Tschichold, avec des revues telles que *Blast* et *De Stijl*.

1. Encyclopædia universalis France, *Encyclopædia Universalis*, corpus 16, Nation-Orchidales, Paris, Encyclopædia universalis, 1990, p.450

2. TSCHICHOLD Jan, *La nouvelle typographie: un manuel pour les créateurs de leur temps* (1928), Paris, Entremonde, traduit de l'anglais par Philippe Buschinger, Françoise Buschinger, 2016, p.97-120

Plus tard, les avant-gardistes utilisent ce support éditorial comme moyen de diffusion d'une esthétique, d'un art nouveau. Cette période, qualifiée de postmoderne selon Rick Poynor³, a été le théâtre de nombreuses expérimentations transgressives. Elles prennent forme dans des revues comme *Fuse*, *Raygun* et *Emigre*.

Cette effervescence laisse entrevoir une liberté éditoriale évidente, libérée de certaines normes faisant naître des formes de revues nouvelles et expérimentales, encore visibles aujourd'hui. Au vu d'un tel essor éditorial, il est légitime de se demander dans quelle mesure la revue culturelle et graphique peut-elle constituer un support permettant au designer graphique de s'affranchir des normes typographiques.

EMIGRE, UN CAS D'ÉCOLE

→ La revue américaine *Emigre* est publiée pour la première fois en 1984 à l'heure d'un renouveau technologique majeur: l'arrivée du *Macintosh* sur le marché. Les concepteurs Rudy VanderLans et Zuzana Licko font d'*Emigre* la première revue trimestrielle traitant de design graphique d'un point de vue critique. En quête de renouveau, Rudy VanderLans abandonne son précédent travail face aux exigences éditoriales auxquelles il est confronté. Quant à Zuzana Licko, elle voit dans le *Macintosh* l'outil idéal pour y expérimenter de nouvelles formes et créer de nouvelles polices d'écran. En se réunissant, ils vont faire de cette revue une plate-forme de diffusion d'expérimentations graphiques et typographiques.

3. Selon Rick Poynor, le postmodernisme en graphisme est un mouvement qui vise à abandonner les typographies fonctionnelles et réductrices des modernistes pour créer des typographies plus expressives et libres. Il s'appuie sur des notions de non-lisibilité, de détournement, d'imperfection, de démontage, qui, selon Poynor, fondent ce mouvement en total opposition aux règles classiques du modernisme, à la lisibilité, au géométrie.

POYNOR Rick, *Transgression: graphisme et postmodernisme*, Paris, Pyramid, 2003, p.18-69

Emigre prend une orientation éditoriale très libre – sur le fond, comme sur la forme – et en rupture avec l'esthétique du modernisme. Les mises en pages normalisées sont rejetées en faveur de structures faites de grilles organiques et d'une hiérarchie contrastée des différents textes, créant un nouveau rythme qui reflète cette citation de Zuzana Licko « Les personnes lisent mieux ce qu'ils lisent plus⁴. » (fig.1 et fig.2)

La dimension typographique est tout aussi éclectique. Elle se compose exclusivement de polices créées par Zuzana Licko et Barry Deck (fig.3). En participant à la communication de ces nouvelles formes de polices, cette revue témoigne d'une véritable émancipation typographique. Les numéros dix-neuf et vingt-et-un illustrent, par exemple, ce positionnement singulier : des mots se superposent et prennent place dans l'interlignage des textes de labour. Une surabondance de polices et de styles confère à chaque mot d'un même paragraphe des registres différents (fig.4 et fig.5).

Cette abondante expressivité dans les choix éditoriaux montre bien l'ambition de la revue et de ses concepteurs à s'affranchir des normes typographiques au profit de nouvelles formes. Dans les années 1980-1990, avec ce positionnement (typo)graphique hors normes, l'aventure éditoriale d'*Emigre* rompt avec les règles et laisse entrevoir un changement important et un renouveau dans le domaine de la revue culturelle et graphique qui vise à « stimuler les concepteurs (...) et à établir de nouvelles normes⁵. »

4. « People read best what they read most » (VANDERLANS Rudy, entretien avec Zuzana Licko, *Emigre* n° 15, 1990, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.emigre.com/Essays/ZuzanaLicko/Emigre15], nous traduisons.)

5. DOOLEY Michael, « Critical Conditions: Zuzana Licko, Rudy VanderLans, and the Emigre Spirit », *Graphic Design USA* n° 18, 1998, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.emigre.com/Essays/ZuzanaLicko/Emigre15].

REVUES ACTUELLES, HÉRITAGES ET CHANGEMENTS

→ Aujourd'hui, une multitude de revues s'inscrit dans cette continuité et matérialise en quelque sorte l'héritage d'*Emigre*. Dans cet écrit, nous nous concentrerons sur deux exemples qui illustrent bien cet héritage : la revue française *Faire* et la revue allemande *Super Paper*. Celles-ci permettent de démontrer que la revue peut continuer d'être, au XXI^e siècle, un terrain d'expérimentation pour les designers graphiques.

La direction artistique de la revue *Super Paper*, supervisée par Mirko Borsche, met clairement en avant son esprit transgressif vis-à-vis des normes macrotypographiques. *Super Paper* est définie sur la plate-forme *It's Nice That* comme une expérience éditoriale inédite à chaque numéro⁶. En effet, le lecteur peut passer d'un texte ancré dans des formes géométriques qui s'articulent autour d'une composition incisive, comme dans le numéro cent-vingt-quatre (fig.6), à un texte mis en page de façon déconstruite créant des interruptions dans la lecture, avec un usage particulier d'une typographie *Fraktur* et de lettrines ornementales, comme dans le numéro cent-trente-et-un (fig.7). Mirko Borsche et son équipe repensent, de façon totalement libre, l'espace de la revue avec de nouvelles propositions éditoriales à chaque numéro. *Super Paper* propose des compositions typographiques totalement aléatoires mélangeant des styles typographiques fantaisistes et très différents, parfois difficilement lisibles (fig.8).

Les réglages textes peuvent prendre une dimension spectaculaire, comme dans le numéro quatre-vingt dix-sept,

où le texte est conduit de façon inattendue. Celui-ci est incrusté dans des formes complexes, dans des colonnes de textes asymétriques ou encore ferré à gauche puis ensuite interrompu par des lézardes (fig.9).

En somme, Mirko Borsche déroge à plusieurs règles typographiques. Il utilise en effet de nombreux procédés qu'il porte à leur paroxysme.

Contrairement à la revue *Super Paper*, la revue *Faire* se joue des normes de manière plus subtile. Les concepteurs de la revue, François Havegeer et Sasha Léopold vont utiliser d'autres moyens typographiques pour s'affranchir des règles, travaillant systématiquement avec des blocs de textes très denses, jouxtant une iconographie riche et travaillée. La mise en page de *Faire* pousse jusqu'à son maximum les canons de la microtypographie et de la macrotypographie au point que cette hypernormalité devient anormale et controversée. Les concepteurs optent pour une gestion radicale des blancs caractérisée par une domination des informations textuelles sur le blanc, presque inexistant et pour un texte de labeur composé sur deux colonnes et placé sur toute la longueur du format (fig. 10 et 11).

Les revues *Super Paper* et *Faire*, avec leur approche singulière du support éditorial, parviennent toutes deux à afficher une pratique en rupture avec les modèles standards en vigueur.

6. MILNER Daphne, «Super Paper is the Cultural Journal with Regular Design Overhauls by Bureau Borsche», en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [<https://www.itsnicethat.com/articles/hubertus-becker-super-paper-publication-150518>].

UNE TENSION ENTRE LE FOND ET LA FORME

→ Utilisée en tant qu'espace d'expérimentations graphiques et typographiques, la revue peut être un moyen pour les designers graphiques d'échanger entre pairs. En effet, des graphistes comme Mirko Borsche et Rudy VanderLans voient ce médium comme un lieu d'expérimentations visuelles, un espace pour explorer de nouvelles formes. Mais derrière toute cette richesse formelle, qu'en est-il du fond ?

Béatrice Warde dans *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* de 1932, dit à ce propos que le texte doit être complètement transparent : « Il [le typographe] peut élever une verrière d'une merveilleuse beauté, mais qui perd son utilité comme fenêtre ; c'est-à-dire qu'il peut employer une police riche et superbe comme les caractères gothiques qui sont à regarder pour eux-mêmes, mais non à travers⁷. »

Ici, dans ces revues culturelles et graphiques particulièrement transgressives, il existe une véritable tension entre le fond et la forme. Parfois, les choix graphiques très expressifs et non-conformistes prennent le dessus sur le contenu éditorial. Cela a d'ailleurs porté préjudice à la revue *Octavo Journal of Typography* publiée dans les années 1990 par le studio 8vo. À cause d'un problème d'équilibre entre la forme et le fond, cette revue a longtemps été perçue comme un simple support d'expérimentations typographiques et de mises en pages (fig.12). Selon Sara Garcin, le problème est que le texte n'a jamais été un prétexte pour les graphistes-éditeurs et que « des textes très importants et fondateurs ont été publiés

7. « Il [le typographe] peut élever une verrière d'une merveilleuse beauté, mais qui perd son utilité comme fenêtre ; c'est-à-dire qu'il peut employer une police riche et superbe comme les caractères gothiques qui sont à regarder pour eux-mêmes, mais non à travers. » WARDE Béatrice, *Le Verre de cristal ou la typographie devrait être invisible* (1932), reproduit en ligne sur *Index Grafik*, 14 juin 2016, [<http://indexgrafik.fr/le-verre-en-cristal-ou-la-typographie-devrait-etre-invisible/>].

dans cette revue⁸. » Dans le cas de la revue *Super Paper*, le fond peut être vu comme une matière aux expériences de Mirko Borsche. D'ailleurs, nous pouvons nous interroger sur les liens existants entre le fond et les formes graphiques et typographiques. Comme pour le numéro cent-trente-et-un de *Super Paper*, le choix d'une typographie *Fraktur* et d'une mise en page déconstruite ne justifie pas les textes abordant le sujet du streaming ou encore d'*Internet* (fig.7). De plus, les choix graphiques et typographiques de ces revues entraînent une expérience de lecture inconfortable, ce qui rend l'accès au contenu parfois délicat. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur la vocation de ces revues ; devons-nous les considérer comme des supports faits par des graphistes pour les graphistes, ou peuvent-elles s'adresser à un plus large public ? *Super Paper*, distribuée gratuitement dans toute la ville de Munich, nous montre que ces contenus éditoriaux aux mises en pages expérimentales peuvent être des objets de vulgarisation graphique très stimulants.

→ La revue graphique et culturelle est une forme éditoriale qui s'est révélée par le passé et encore aujourd'hui comme un terrain d'expression riche pour les designers graphiques, un espace ouvert où ils ont pu s'affranchir des normes macrotypographiques et microtypographiques en vigueur. Même si parfois, cette plateforme expérimentale néglige les fondamentaux d'ergonomie de lecture, elle permet d'entrevoir de nouvelles formes d'expression et de pratiques typographiques. Regroupant image, typographie, texte de labour, la revue imprimée constitue l'objet par excellence pour une pratique expérimentale du design graphique. Selon Jeffery Keeley, ces formes servent à alimenter la recherche du design graphique et typographique « non dans une vision

8. GARCIN Sara « Octavo expérimentation vs lisibilité », *Strabic*, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [<https://strabic.fr/Octavo/>].

moderniste de résolution de problèmes mais plutôt comme pratique culturelle⁹. »

Alors qu'en France, ce type de revue n'était jusqu'à lors que peu développé, nous constatons une émergence de revues graphiques provenant des écoles d'arts appliqués et de design. Les étudiants imaginent et créent de nouvelles revues mêlant forme et fond comme la revue *Radial*, conçue et éditée par l'École Supérieure d'Art et Design du Havre-Rouen. Ces initiatives amènent finalement à se demander ce qu'apportent les étudiants et leur lieu d'apprentissage – les écoles d'arts appliqués et de design – à la revue.

ANNEXES

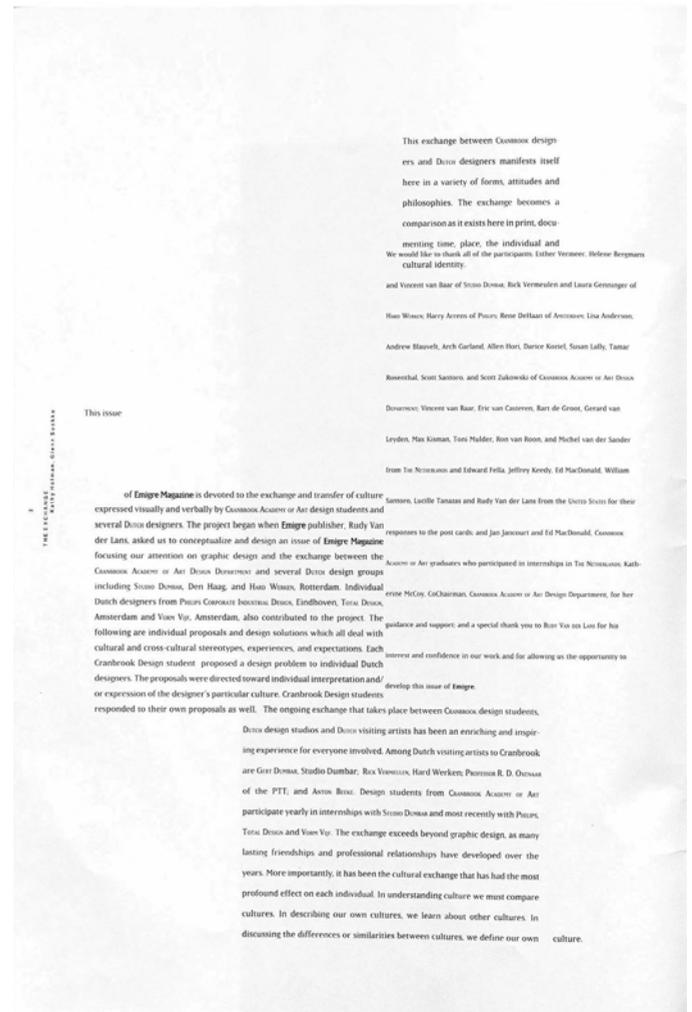


Fig.1. Rudy VanderLans et Zuzana Licko, *Emigre* n°10: Cranbrook, 1988, 43x29 cm, p.2-3

9. AIN Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne. Art et histoire de l'art*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2018, p. 78.

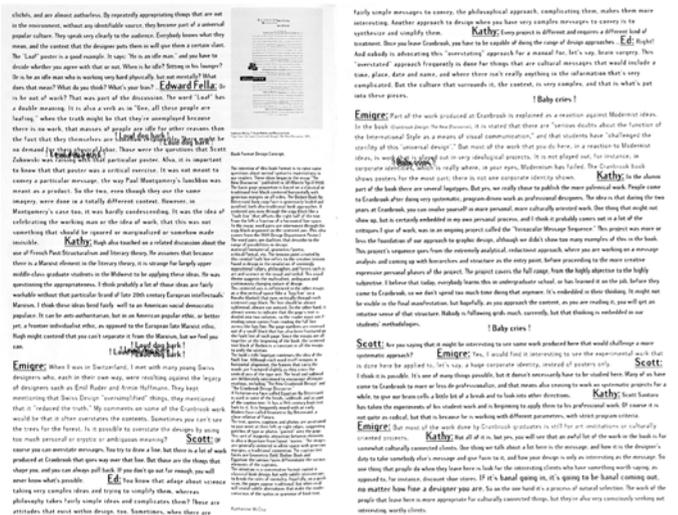


Fig.4. Rudy VanderLans et Zuzana Licko, Emigre n°19: Starting from Zero, 1991, 43x29 cm, p.10-11

loafing," when the truth might be that they're unemployed because there is no work, that masses of people are idle for other reasons than the fact that they themselves are somehow responsible. There might no demand for their physical labor. Those were the questions that Scott Zukowski was raising with that particular poster. Also, it is important to know that that poster was a critical exercise. It was not meant to convey a particular message, the way Paul Montgomery's lunchbox was

fairy simple message to convey, the philosophical approach, complicating them, makes them more interesting. Another approach to design when you have complex messages is to try to be systematic and to try to be clear. Kathy: I'm not sure if that's a different approach or a different kind of treatment. But you have Emigre, you have to be capable of doing the range of design approaches. Ed: Right! And adding in abstracting this "narrative" approach for a manual feel, let's say, brown copy. This "narrative" approach frequently in some ways that are cultural messages that would include a more plain, done and more, and where there's not really anything in the information that's very complicated. But the culture that surrounds it, the context, is very complex, that's what's put into these pieces. I Baby cries!

Emigre: Part of the work produced at Emigre was explained as an exercise against Modernist ideas. In the book (designing type) by Emigre, it is stated that there are "various studies about the function of the International Style as a means of visual communication," and that students have "challenged the sterility of this 'universal design.'" One aspect of the work that you do have, in a reaction to Modernist ideas, is working with the text in very unorthodox ways. It is not played out, for instance, in a way that's usually seen in your work, Emigre and her kind. The Central book shows posters for the most part, there is not one corporate identity shown. Kathy: In the album that Emigre did, they were very systematic, program-driven work as professional designers. The idea is that during the two years of Emigre, you can make yourself in more general, more culturally oriented work, the thing that might not show up, but certainly included in your general practice, and I think it probably comes out in a lot of the company's line of work, was an ongoing project called the "Visual Music Sequence." The project was more or less the foundation of our approach to graphic design, although we did show some examples of this in the book. The project's essence came from the interests of cultural, subculture groups, when you are working on average analysis and coming up with headlines and creating at the very point, before producing to the more creative personal personal pieces of the project. The project covers the full range, from the highly abstract to the highly concrete. I think that takes, probably from the an anthropological point, it has found it in the job, before they come to Emigre, so we don't spend much time doing that system, as you express the system, as you realize it, you will get an entire sense of that structure. Kathy: Following your work, correctly, but that thinking is not what we do ourselves, not that. I Baby cries!

Scott: So you saying that it might be interesting to see some work produced here that would challenge more systematic approaches. Emigre: Yes, it would be interesting to see the experimental work that is done here as well, but it's not a high-resolution identity, instead of systems only. Scott: I think it's possible. It's not of course, but it doesn't necessarily have to be created here, it's been done by Emigre in more or less professional, and that means also involving work or sometimes posters for a while, so you can have calls to do a book and to do a book in other directions. Kathy: Scott Licko has taken the experience of his creative work and is beginning to apply this to his professional work. It's not so much as a school, but that because he is working with different partners, with other programs. Emigre: But part of the work done at Emigre is to do for an institution or a cultural project. Kathy: And all of it, in fact, you will see that an individual of the work the book is for somewhat culturally oriented clients. But they're talking about a lot here in the message and how it is the designer's duty to take something that's message and put it into it, and how you design with an intention in the message. For one thing, that people who have been a look for the interesting clients who have something with some, an approach to, because, around their stories. If it's a brand going on, it's going to be brand coming out, so maybe some time a designer gets into, to see the use of a pattern of social culture. The work of the people that have been more appropriate for culturally oriented things, but they're also very strongly working out interesting, wealthy clients.

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

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

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

the shell is this way we able to create visual images of shells, which are things very unusual for us we know to the shell itself except that the shell is here, whereas the images of it are formed elsewhere. possibility on retina, an image there. fore presupposes a retina, which in turn presupposes a complete system stemming from an eye. the shell. I also produced this image-not one, of course, but many, because with particular form, which is very different because it was not had given it, the only one I could not it. Since the shell had a form, all the worlds also changed, in terms that it is the form of the world as it had been without a shell plus the form of the shell. And that had great consequences because the vibrations of light, striking bodies, produce other effects from them, color first of all, namely, that I used to make stripes with which vibrated in way from the rest, but there was also the fact that enters into a special relationship of volumes with all volumes, all phenomena I couldn't be aware of, though they existed.

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

Fig.5. Rudy VanderLans et Zuzana Licko, Emigre n°21: New Faces, 1992, 43x29 cm, p.12



Fig.10. François Havegeer et Sacha Léopold, Revue Faire n°26, 21 Octobre 2020, Éditions Empire, 21x29,7 cm, p.4-5



Fig.11. François Havegeer et Sacha Léopold, Revue Faire n°25, 7 Octobre 2020, Éditions Empire, 21x29,7 cm, p.10-11

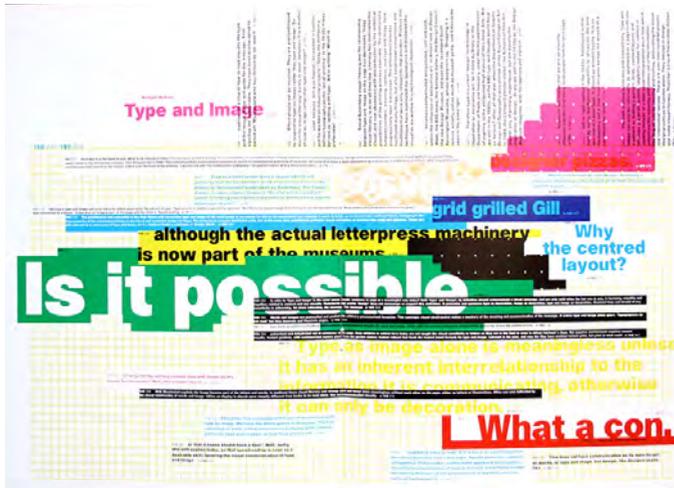


Fig.12. 8vo, *Octavo Journal of Typography*, n° 7, 1990, double page

BIBLIOGRAPHIE

AÏN Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne. Art et histoire de l'art*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2018, p. 78.

HOCHULI Jost, *Le détail en typographie* (1987), Paris, Éditions B42, 2015.

Encyclopædia universalis France, *Encyclopædia Universalis*, corpus 16, Nation-Orchidales, Paris, Encyclopædia universalis, 1990, p.450

POYNOR Rick, *Transgression : graphisme et postmodernisme*, Paris, Pyramid, 2003, p.18-69

TSCHICHOLD Jan, *La nouvelle typographie: un manuel pour les créateurs de leur temps* (1928), Paris, Entremonde, traduit de l'anglais par Philippe Buschinger, Françoise Buschinger, 2016, p.97-120

VANDERLANS Rudy, entretien avec Zuzana Licko, *Emigre* n° 15, 1990, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.emigre.com/Essays/ZuzanaLicko/Emigre15].

DOOLEY Michael, «Critical Conditions: Zuzana Licko, Rudy VanderLans, and the Emigre Spirit», *Graphic Design USA* n° 18, 1998, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.emigre.com/Essays/ZuzanaLicko/Emigre15].

BUQUET Benoît, «Emigre. Plate-forme d'expérimentation et de diffusion. Retour sur une aventure éditoriale au cœur des mutations du design graphique», *Tombolo*, 2012, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/emigre-plate-forme-d-experimentation-et-de-diffusion-retour-sur-une-aventure-editoriale-au-coeur-des-mutations-du-design-graphique/]

MILNER Daphne, «Super Paper is the Cultural Journal with Regular Design Overhauls by Bureau Borsche», en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://www.itsnicethat.com/articles/hubertus-becker-super-paper-publication-150518].

TUCKER Emma, «Mirko Borsche's Cult Street Publication Super Paper Gets a Provocative New Look», *AIGA Eye on Design*, 2015, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://eyeondesign.aiga.org/mirko-borsches-cult-street-publication-super-paper-gets-a-provocative-new-look/].

HAVEGEER François, LÉOPOLD Sasha, «Regarder le graphisme», *Revue Faire*, 2017, en ligne, consulté le 28 novembre 2021, [https://revue-faire.eu/fr/].

WARDE Béatrice, *Le Verre de cristal ou la typographie devrait être invisible* (1932), reproduit en ligne sur *Index Grafik*, 14 juin 2016, [http://indexgrafik.fr/le-verre-en-cristal-ou-la-typographie-devrait-etre-invisible/].

REMERCIEMENTS

Merci

Aux professeurs

Nina Bigot, Léonord Conte, Yasmine Damiens,
Olivier Koettlitz, France Latournerie, Bastien Sion,
Cédric Villain pour leur accompagnement et
leurs corrections

À mes camarades de classe pour leurs précieux conseils

À ma mère pour ses relectures.

La revue culturelle, un terrain d'expérimentation
graphique fertile

ROBART Lisa
Promotion 2021-2022
DN MADe 3
Mention Graphisme, spécialité Édition Multisupports

Imprimé à l'ÉSAAT de Roubaix en 4 exemplaires
en janvier 2022

Typographies :

Happy Times at the IKOB New Game Plus Edition de
Lucas Le Bihan, fonderie Velvetyne, 2018

Bluu Next Titling de Jean-Baptiste Morizot et Julien
Imbert, fonderie Velvetyne, 2019

