



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI « HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ARCHÉOLOGIE »

Laboratoire de recherche : Centre André Chastel

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art moderne et contemporain

Présentée et soutenue par :

Victor GUÉGAN

le : 30 juin 2016

Jan Tschichold et les nouveaux typographes en Allemagne et en Suisse.

Explications de textes (1925-1972)

Sous la direction de :

M. Arnauld Pierre – professeur en histoire de l'art, université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Mme Catherine DE SMET – Maître de conférence, université Paris 8

Mme Maria STAVRINAKI – Maître de conférence, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

M. Olivier LUGON – Professeur ordinaire, université de Lausanne

Jan Tschichold (1902-1974), typographe et théoricien de la typographie, est célèbre tant pour son œuvre, l'une des plus remarquables du XX^e siècle dans ce domaine, que pour la rupture formelle qui scinde son travail en deux corpus en apparence inconciliables avec deux catégories traditionnelles de l'histoire de l'art : modernisme et traditionalisme. Dans les années 1920, il est en Allemagne, l'un des plus ardents défenseurs et principal théoricien de la « Nouvelle Typographie », une conception avant-gardiste de la discipline, anti-ornementale et fonctionnaliste, influencée par les théories du Bauhaus, des dadaïstes, des futuristes et des mouvements De Stijl et constructivistes. Après avoir émigré en Suisse suite à l'arrivée au pouvoir des nazis, il devient à partir de la fin des années 1930, un érudit de la tradition de l'imprimerie européenne, replaçant la typographie du livre au centre de ses préoccupations. Les connexions entre ces deux mondes sont habituellement rares, voire inexistantes. Comment expliquer cette rupture ? Au-delà du changement stylistique, peut-on articuler les deux périodes du typographe dans un même mouvement ?

Répondre à ces questions nous est apparu doublement ardu. Tout d'abord, nous avons découvert que Tschichold ne s'est pas limité, dans sa pratique professionnelle, à des travaux de conception typographiques ou même graphiques : il exerça en tant que dessinateur de caractères de labeur et de fantaisie, maître de calligraphie, concepteur d'affiches, théoricien, enseignant et pédagogue, conseiller artistique, directeur éditorial, traducteur et collectionneur érudit, bibliophile fin connaisseur de l'histoire de l'imprimerie. Cette pluridisciplinarité au sein de son activité professionnelle pose la question de ce qui doit entrer ou non dans notre objet d'étude pour comprendre la rupture qui traverse sa carrière : ne doit-on pas examiner ses travaux dans l'ensemble des domaines pour mieux saisir l'évolution de son point de vue sur la pratique typographique ? Souhaitant questionner le parti pris des précédentes études historiographiques sur Tschichold, consistant à isoler et à concentrer les recherches sur le corpus de travaux de conception et de dessin graphiques et typographiques, nos recherches proposent, au contraire, de tenter de comprendre la rupture dans l'œuvre du typographe, en l'intégrant dans un ensemble d'activités plus vaste. En adoptant cette démarche, il nous est apparu deux obstacles épistémologiques majeurs : une difficulté à définir ce qu'est l'activité typographique au XX^e siècle, et par conséquent ce que l'on entend par « Nouvelle Typographie » dans les années 1920 ; une difficulté à déterminer précisément l'activité de conception typographique au sein de processus de conception et de production de plus en plus complexes, spécialisés, mécanisés et automatisés.

Après avoir abandonné notre première idée de fonder notre grille d'analyse sur une définition « technique » de la typographie, soit l'impression en relief à partir de caractères mobiles telle qu'elle s'est développée à la suite de l'invention de Gutenberg (cette définition nous obligeait à exclure de notre étude un certain nombre de travaux de concepteurs conçus grâce à des procédés d'impression en creux ou à plat) puisse être pertinente et refléter le projet de la Nouvelle Typographie, nous avons proposé d'étudier l'activité typographique comme « art de la reproductibilité technique ». Nous nous sommes demandé en effet si l'introduction des procédés photosensibles, l'intégration de la photographie et des clichés non seulement comme médium d'illustration mais aussi au sein des techniques de reproduction (similigravure, photolithographie, etc.) n'a pas entraîné une double révolution, d'une part artistique et esthétique au sein des avant-gardes artistiques des années 1920, d'autre part économique et sociale, par les valeurs de normalisation et de standardisation que portent les procédés de production ne s'appuyant plus sur l'artisanat mais sur un principe de reproductibilité technique. Dans « Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ? », c'est bien ainsi que Tschichold présente le phénomène :

On désigne sous l'appellation de « Nouvelle Typographie » les efforts persévérants de quelques jeunes créateurs, surtout en Allemagne, en URSS, en Hollande, en Tchécoslovaquie de même qu'en Suisse et en Hongrie. Les débuts de ce mouvement remontent en Allemagne jusqu'au temps de la guerre. On peut considérer la « Nouvelle Typographie » comme un résultat du travail personnel de ses initiateurs. Toutefois, il me semble plus exact de l'envisager comme un produit du temps et de ses nécessités, sans vouloir aucunement déprécier l'œuvre remarquable et la force créatrice des services rendus par les promoteurs sur la base de leur individualité¹.

Si le premier phénomène a été relativement bien documenté par les historiens de l'art, le second a été peu interrogé. Nous avons néanmoins pu nous appuyer sur les recherches de l'Anglais Robin Kinross qui est sans doute le premier chercheur à mettre en évidence une nouvelle figure du typographe répondant à de nouveaux besoins économiques, de nouveaux processus de production, ainsi qu'à une nouvelle organisation du travail et à proposer une méthode de travail pour envisager cet épisode dans le cadre d'une histoire d'un modernisme typographique qui commencerait à la fin du XVII^e siècle. Pour dépasser la contradiction apparente entre les pôles « moderniste » et « traditionnaliste », l'historien de la typographie propose en effet de centrer notre attention sur les écrits des typographes avec au moins autant d'attention que sur leurs travaux de conception. L'historien détourne son regard des objets manufacturés pour s'intéresser avant tout aux processus dans lesquels s'intègre le travail typographique et aux personnalités qui ont marqué le monde de l'imprimé – dont en particulier Tschichold –, et leur rapport à la typographie. Il entend par personnalités, les professionnels, les artistes et les lettrés qui se sont distingués, au-delà de leur pratique de composition et de conception, non simplement par le caractère artistique de leurs travaux et les connexions qu'ils entretenaient avec les différents courants artistiques, mais par la reconnaissance sociale, économique, littéraire et politique qu'ils ont pu acquérir à travers des activités d'éditeur, de lettré, de bibliophile, d'enseignant, de plumitif ou encore de théoricien. Kinross pose en effet comme hypothèse de recherche que les productions textuelles des différents acteurs de la typographie sont au moins aussi fondamentales à analyser que celles des travaux graphiques produits :

L'aspect original de notre approche tient au déplacement de notre attention des produits finis (et de leurs plates reproductions) aux idées ayant présidé à leur réalisation [...]. Cette place importante accordée aux idées fait écho à l'essence même de la modernité : plutôt que de se cantonner à une simple description des pratiques et produits, il s'agit de réfléchir aux pratiques, à leur description et à leur classification. De ce point de vue, il apparaît évident que le sujet d'une telle histoire se fonde autant sur ce que les intéressés ont pu exprimer à propos de leur pratique que sur ce qui en est issu. [...] Placer l'accent sur la pensée et l'intention possède aussi l'avantage de dégager une vue d'ensemble plus claire par rapport à une démarche privilégiant les seuls produits finis [...]².

Cette démarche nous semblait d'autant plus adaptée que Tschichold, à la fin de sa carrière, en 1972, se considérait justement comme un homme de lettres :

Deux hommes se distinguent parmi ceux qui ont le plus fortement mis en mouvement la typographie du vingtième siècle : Stanley Morison mort en 1967 et Jan Tschichold. Les deux

¹ Jan Tschichold, « Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ? », *Arts et métiers graphiques*, n° 19, sept. 1930.

² Robin Kinross, *La typographie moderne*, Paris, B42, 2012.

ont écrit beaucoup, et des livres riches et variés. Les deux ont été des maîtres de la *praxis*, les deux ont dessiné des caractères typographiques et on travaillé durant toute leur vie aussi bien comme concepteurs que comme écrivains. [...] Comme Morison, Tschichold est un *man of letters* dans un double sens : si celui-ci écrit un anglais splendide, Tschichold écrit également un « allemand exemplaire – jamais un mot de trop » et les deux sont des maîtres de la calligraphie³. »

Le résultat de notre enquête, augmentée d'un fonds d'archives inédit, la bibliothèque de travail du typographe récemment acquise par la Kantonsbibliothek Vadania St. Gallen, suggère que le phénomène de la Nouvelle Typographie se définirait avant tout par une configuration socioprofessionnelle inédite : des artistes et des poètes, se détournant du tableau de chevalet ou de la forme poétique en vers, investissent le champ de la conception d'imprimés, et impulsent de nouvelles méthodes de construction de l'espace imprimé, en impulsant notamment de nouvelles relations entre texte et image. Il découle de cette intervention de non professionnels de l'imprimé trois nouveautés majeures : premièrement, la photographie devient un élément de composition typographique à part entière ; deuxièmement, il s'ouvre de nouvelles possibilités de dialogue entre le texte et l'image ; troisièmement, il se développe un courant de conception publicitaire fondé sur des logiques dites « optiques » qui déconstruisent l'ordre du lisible au profit d'une stimulation et d'une dynamique rétinienne. L'originalité de l'épisode de la Nouvelle Typographie tel que Tschichold le théorise repose, nous semble-t-il, dans la revendication de ne plus penser l'art typographique comme le filleul de l'architecture et des arts décoratifs, mais de l'inscrire dans la continuité de la révolution des peintres modernes depuis le développement de la photographie. Si l'on se fonde sur cette hypothèse, la Nouvelle Typographie, en tant que courant artistique dans le domaine de l'imprimé, devient relativement aisée à circonscrire dans le temps : elle commencerait en Allemagne avec les premières revues dadaïstes autour de 1917 et déclinerait dans les deux dernières années 1920, lorsque sont posées, de manière plus frontale, les questions de l'efficacité de ces nouvelles méthodes dans ce qui reste la forme la plus usitée de l'imprimé, le livre, dont la clarté et l'harmonie sont dues avant tout à l'élaboration d'une architecture du lisible. Le numéro de *Die Form* publié en juin 1929 sur l'architecture de l'imprimé témoigne en particulier d'un retour à l'analogie plus classique de la typographie à l'architecture, tout en suggérant que les positions les plus radicales de Tschichold, totalement absentes de cette publication, sont marginalisées au sein du Deutscher Werkbund, l'association la plus dynamique dans la modernisation des processus de production. Peu avant les années 1930, une scission se fait en particulier sentir entre deux groupes de « typographes » : ceux qui s'orientent vers le livre et deviennent critiques envers les thèses de la Nouvelle Typographie et ceux qui se concentrent essentiellement sur la conception d'affiches ou d'ouvrages se faisant le relais de partis pris avant-gardistes dans le domaine de l'art et de la construction. Mais il s'agit alors d'une deuxième phase que Max Bill différencie par exemple de la Nouvelle Typographie en la nommant « typographie fonctionnelle ». C'est parce que Tschichold prend ses distances avec cette seconde phase que les historiens de l'art et du graphisme affirment, à juste titre, que le typographe, à partir de ce moment, se détourne définitivement de la révolution esthétique qu'il a initiée. Nos recherches et nos lectures suggèrent néanmoins que c'est moins le

³ Reminiscor [J. T.], « Jan Tschichold : praeceptor typographiae », *Typographische Monatsblätter*, n° 91, pp. 288-319. Reproduit dans *Jan Tschichold, Schriften 1925-1928*, p. 416.

désintérêt du typographe pour l'art moderne⁴ que la conviction que l'incursion d'artistes et d'avant-gardistes non professionnels dans le domaine de l'imprimerie a rempli son rôle et que la situation de l'imprimerie allemande, à la fin des années 1920, ne nécessite pas d'être poursuivie.

Pour comprendre la manière dont s'articulent les deux périodes de Tschichold, qui n'est pas artiste mais professionnel dans le domaine de l'imprimé, il convenait donc de quitter l'histoire des avant-gardes pour envisager l'apport de ces artistes et de la révolution avant-gardiste dans une histoire économique plus large : la recherche de réponses aux problèmes que posent les nouvelles méthodes de production capitalistes et mécanisées ainsi que les bouleversements que celles-ci entraînent dans l'organisation du travail. De ce point de vue, la Nouvelle Typographie peut être considérée comme une face parmi d'autres, d'un mouvement de réforme plus général à l'œuvre dans tous les domaines concernés par les processus d'industrialisation, particulièrement dynamique pendant la République de Weimar, jusqu'à la crise boursière de 1929. Deux éléments apportés par notre étude suggèrent en particulier que la Nouvelle Typographie se comprend comme la phase liminaire d'une « approche rationaliste » (R. Kinross) de la production d'imprimés plus globale : la lecture que Tschichold fait de la modernité picturale, interprétant les nouvelles méthodes de construction de l'espace pictural comme l'acceptation, par les artistes, des lois de calculabilité et de reproductibilité technique qui fondent le nouvel appareil de production industriel mécanisé et automatisé ; les débats autour de la publicité, de l'imprimé et de la normalisation économique dans le Deutscher Werkbund et le principal organe de publication de ce groupement constitué essentiellement de concepteurs, d'entrepreneurs et d'architectes, la revue *Die Form*. Comprise dans la continuité des débats de ce dernier périodique, l'évolution de Tschichold est loin d'apparaître comme un cas isolé et devient moins spectaculaire. La référence aux peintres modernes reste présente, mais a tendance à s'estomper au profit de l'analogie plus classique, déjà présente aux époques gothiques et baroques par exemple, entre typographie et architecture.

Du point de vue de cette approche rationaliste centrée sur l'industrialisation des processus de travail, les deux périodes de Tschichold peuvent se comprendre dans une certaine continuité : l'émergence d'une nouvelle figure typographique qui agit antérieurement à l'imprimeur, comme un ingénieur ou un architecte, pour à la fois préparer, rationaliser les processus de production et garantir la qualité du produit, soit la clarté et la facilité d'usage pour le lecteur. Après avoir proposé une normalisation de l'ensemble des formes typographiques, de la carte de visite en passant par l'affiche, jusqu'aux prospectus publicitaires, Tschichold se rend compte que la principale difficulté qui reste à résoudre dans cette opération est le cas du livre. Les lois « optiques » de la Nouvelle Typographie sont ici impuissantes à organiser et à unifier, en dehors peut-être, de la jaquette, l'espace imprimé qui respecte avant tout un ordre de la lisibilité. Ainsi, Tschichold se rapproche alors d'autres « non professionnels » de la typographie : les éditeurs et, de manière plus général, les lettrés qui maîtrisent les codes typographique et les règles essentielles à la clarté orthotypographique d'une page. Dans ses articles le typographe regroupe, dès le début des années 1930, les bonnes pratiques et la procédure que le concepteur doit suivre afin de bâtir un livre fonctionnel et unifié. Autour des années 1940, il établit, pour chacun des éditeurs avec qui il travaille, des documents répertoriant succinctement, sous forme de liste, les principales règles à respecter pour l'unité de la composition. Après avoir alerté sur les dangers d'utiliser plusieurs systèmes de composition différents dès son manuel *Typographische Gestaltung*, il compose le Sabon, après qu'un comité

⁴ Jan Tschichold et sa femme, Edith, restent amis avec de nombreux avant-gardistes qu'ils ont rencontré pendant les années, en particulier Hans Arp, Kurt Schwitters, Willi Baumeister, deviennent également amis avec le peintre Ben Nicholson.

d'imprimeurs a décidé en 1960 la création d'un caractère pouvant être utilisé sans dégradation dans toutes les techniques de composition : Monotype, Linotype, fonderie traditionnelle. Les formes et contreformes des caractères, les approches et la chasse – cette dernière devant néanmoins d'être plus économique que le Garamond du XVI^e siècle –, sont pensées pour pouvoir être exactement les mêmes, respecter les contraintes de fabrication et d'usage des trois systèmes de composition principalement employés avant l'avènement imminent de la photogravure : Monotype, Linotype, composition traditionnelle à la main. Quelle que soit la période discutée, Tschichold s'engage donc au service d'une approche rationnelle de la typographie. Dans la première période cela signifiait d'imposer la forme typographique, la normalisation des formats DIN et la création d'une typologie de formes correspondant aux différents usages des imprimés à partir des expérimentations des artistes ; dans la seconde, il s'agissait davantage de clarifier et d'unifier l'image du texte, en adaptant et en intégrant le travail mené par les typographes réformateurs et le mouvement des presses privées faisant suite aux Arts & Crafts, au sein des processus industriels servant à une production de masse. Tschichold se distingue donc à la fois des partisans de la Nouvelle Typographie et d'intellectuels réformateurs comme William Morris ou Bruce Rogers, essentiellement par son positionnement socioprofessionnel. En utilisant la grille que propose Howard Becker dans *Les Mondes de l'art*, on aboutit en effet à la conclusion qu'il se conduit à la manière d'un « professionnel intégré », cherchant à être en adéquation avec les besoins des processus de production et refusant qu'un typographe soit considéré comme un créatif, alors que les avant-gardistes qui sont à l'origine de la révolution moderniste peuvent être davantage identifiés à la figure du « franc-tireur » qui se démarque par des activités ou des prises de position innovantes et transgressives et que les lettrés réformateurs, souhaitant contrôler l'ensemble du processus d'impression en faisant notamment l'acquisition de petites presses manuelles, peuvent être considérés comme des « outsiders », dans le sens où ils dévient et se mettent en marge des lois qui se sont imposées lors de l'industrialisation des processus de production.

Cette approche socioéconomique de la carrière de Tschichold ne doit pas nous détourner des propres justifications du typographe, mais de les mettre davantage en perspective. Elle doit en particulier permettre de questionner la spectaculaire politisation du débat sur la typographie, dans les années 1920 en Allemagne comme dans la Suisse des années 1940 : c'est bien par des accusations sur le manque d'éthique des nouveaux processus de travail et le caractère prétendument autoritariste issu d'une culture militarisme prussienne et germanique de la Nouvelle Typographie, l'apparentant à la violence des adversaires du national-socialisme, que Tschichold explique avant tout son rejet du modernisme et, plus généralement, de la notion de progrès technique. S'inscrivant dans une culture humaniste inscrivant l'imprimé dans une logique, certes rationaliste, mais surtout civilisatrice, il défend une conception à la fois universaliste de l'espace public et fondée sur la conviction de l'existence d'une aristocratie intellectuelle reproduisant le modèle de la République des lettres. Se réclamant d'une certaine non-conformité, soit d'une capacité à penser par soi-même, à exister en tant qu'individu et d'un droit à la désobéissance, Tschichold poursuit non pas un projet de standardisation économique et industrielle, mais un projet de normalisation sociale mettant en avant l'éducation et l'usage de la raison par chaque individu membre d'une communauté. Tschichold prône notamment, de la part du concepteur typographique, une retenue stylistique et ornementale qui pourrait s'apparenter à une « retenue émotionnelle », théorisée par Norbert Élias comme l'un des fondements d'un processus de civilisation définit comme la pacification des rapports entre les individus d'une même société à partir d'une discipline des corps et des émotions.

Nous postulons donc, suite à nos recherches, que si l'articulation entre les deux périodes de la carrière de Tschichold n'a pu être correctement saisie jusqu'à présent, c'est que le rôle de la typographie comme instrument régulateur d'interactions sociales autour de l'objet imprimé n'a pas été assez questionné, alors que l'appel de Tschichold à suivre une « émancipation typographique » des styles qui dériverait directement d'un mouvement plus général d'émancipation des individus de la domination de l'ordre politique et social suggérait que cette question était centrale dans l'horizon de sa pratique typographique. Autrement dit, nous ne considérons pas la discipline typographique comme relevant uniquement la gestion de la forme et de la technique imprimée : elle tient également de la mise en place d'une norme sociale spécifique qui fait de l'espace imprimé un espace de pouvoir. Afin de mieux prendre en compte cette dimension civilisatrice de la forme typographique, nous nous demandons si le travail des sociologues et, en particulier, les analyses de Norbert Elias sur la retenue émotionnelle dans le cadre du processus de civilisation ne pourraient pas nous être utiles pour comprendre la retenue ornementale et stylistique à laquelle appelle Tschichold, quelle que soit la période de conception. Nous nous demandons ainsi s'il ne serait profitable d'ajouter à l'aspect formel, économique et socioprofessionnel à l'étude du travail de Tschichold et, plus généralement, de l'histoire de la typographie, un nouveau champ d'étude : considérer l'espace imprimé comme le lieu d'une « étiquette », dans le double sens que revêt ce terme : la conception des écriteaux que l'on met sur les objets pour reconnaître ce qu'ils sont, très probablement en référence aux petits écriteaux en parchemin qu'on plaçait au Moyen-Âge sur les sacs de procès avec les noms des différents parties prenantes de l'affaire ; le respect ou la fabrication des formes cérémonieuses dont les particuliers usent entre eux, d'après le cérémonial de cour qui correspond à la manière de gérer et d'organiser des textes longs, ayant souvent une dimension informative, littéraire ou scientifique⁵. La première définition nous semble en effet détenir, en germe, les questions qui sont celles de l'organisation de la partie extérieure des imprimés, des couvertures de revues ou de livres par exemple, des faire-part de naissance ou de décès, des brochures promotionnelles, alors que la seconde souligne l'existence d'une logique d'ordre et de clarté qui soutient toute retranscription écrite d'un texte d'une certaine longueur, le besoin de normes partagées par l'ensemble des lecteurs pour pouvoir comprendre le texte, au-delà de la question de l'alphabétisation. Elle est également une forme qui légitime le discours, celui qui le prononce devenant un « auteur », terme qui partage des racines étymologiques avec le terme d'« autorité ». Dans ce second sens, la typographie a pour mission de proposer des codes reconnaissables par l'ensemble d'une communauté de lecteurs, afin de garantir la clarté et la lisibilité du propos et de valider le discours par une forme institutionnalisée. Cette définition nous semble mieux correspondre à la manière dont Tschichold, quelle que soit la période concernée, appelle le typographe à retenir ses émotions au profit de l'établissement de règles et de la recherche de lois, inscrivant sa pratique dans un processus de normalisation de l'espace imprimé qui s'oppose à toute quête de créativité.

⁵ Nous nous appuyons ici sur la définition que le dictionnaire Littré donne de ce terme : Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, t. 2, d. e. f. g. h. i.*, Paris, Le club français du livre, 1957.