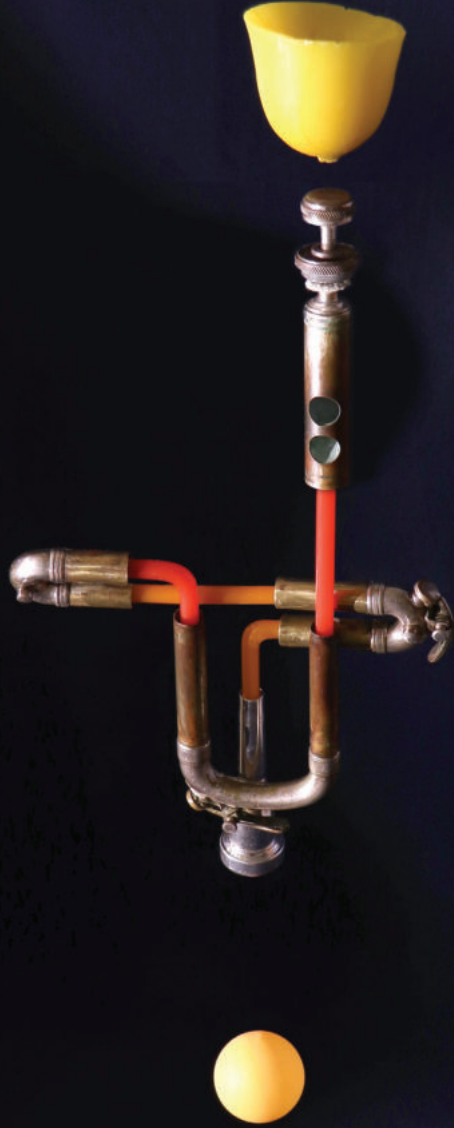


Notes bleues sur musique noire

Écouter et regarder l'histoire

The Listener's Digest

23,6 × 34,3 cm, 2019 © Arnaud Braibant
Photographie issue du workshop
conduit par Antti Ahiluoto en février 2019.



Notes bleues sur musique noire

Notes bleues sur musique noire

Écouter et regarder l'histoire

Arnaud Braibant - 2019

Arnaud Braibant

Mémoire de recherche en design graphique

Sous la direction d'Élisabeth Charvet et Sophie Clément

Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués

Design éco-responsable

Cité Scolaire Raymond Loewy, La Souterraine

2018-19



Avant-propos p.04

Introduction p.06

Annexes

**Arbre du jazz
sud-africain** p.09

**Chronologie
historique
de l'Apartheid** p.12



**Un engagement
graphique contre
l'oubli historique** p.20

1.1.
Le jazz, un métagenre
musical complexe p.23

1.2.
La collection, une accumulation
de la connaissance p.33

1.3.
Une imagerie musicale controversée p.43



**Entre plaisir d'écoute
et compréhension
historique** p.58

2.1.
Une historicité éclipsée
par le divertissement p.61

2.2.
Un rapport temporel problématique p.71

2.3.
Le rituel, un moyen d'introduire
l'écoute historique ? p.85



**Vulgariser l'histoire
musicale du jazz
à travers le festival** p.104

3.1.
Métaboliser l'histoire du jazz p.106

3.2.
Une dernière édition au festival
de l'arboretum de la Sédelle p.112

3.3.
Construire une transmission
eurythmique p.121



Conclusion p.132



Bibliographie p.143

Remerciements p.153

Je suis particulièrement fier d'avoir grandi dans une famille où l'écoute musicale est l'essence même d'une journée normale. Fasciné par mon père qui jouait du saxophone, dès l'âge de 6 ans débuta ma passion pour la musique jouée et vivante. J'ai eu mon premier saxophone à 6 ans.

À 13 ans, alors que je commence à vivre une période d'exploration musicale de plus en plus poussée, je me sens las de presque 7 ans de conservatoire. Je déplore l'engouement unilatéral d'un apprentissage technique de la musique trop rigoureux en dépit de la satisfaction que la musique peut procurer lorsqu'elle est jouée ou entendue. Ainsi, j'entreprends de quitter définitivement le conservatoire puisque la formation ne me permet pas de m'affranchir du solfège tout en conservant ma pratique instrumentale. Je continue alors dans une classe d'apprentissage dite « jazz » pour quitter le solfège. Les photos et les diverses affiches illustrées accrochées au mur de la salle de cours d'à peine 7m² me fascinent et développent mon imaginaire du jazz lors de nos sessions. Ma culture graphique d'adolescent s'est laissée embarquer par le fait de jouer entouré d'images, liant le son et l'image.

De manière quotidienne je me sens passionné par l'histoire. Je n'avais jusqu'alors pas fait de rapprochement entre ces deux passions jusqu'à ce que je comprenne qu'il existe souvent un manque de compréhension ou de connaissance historique vis-à-vis de la musique que l'on écoute. Actuellement je me demande comment ce manque pourrait être comblé pour offrir un plaisir plus intense à ceux qui l'écoutent.

Avec la démocratisation digitale des supports d'écoute et de notre facilité actuelle d'accès à la musique, nous vivons une explosion culturelle musicale indéniable. Chacun d'entre nous a la chance d'écouter ce qu'il veut, où il veut, quand il veut. Et cela, parfois même à son insu. Cette mutation culturelle et technologique ne nous fait pas pour autant oublier l'existence du jazz en tant que genre musical puisque de très près comme de très loin, il semble connu de tous. Son accessibilité semble parfois très ambiguë puisqu'elle est partagée entre une représentation populaire d'une part, et élitiste d'autre part. Il est difficile à cerner du fait de sa longévité qui en fait l'un des plus anciens genres musicaux toujours actifs, et de sa prolifération créatrice. Il peut alors paraître difficile à assimiler, tant dans l'historicité qu'il représente que dans la multiplicité des genres qui le composent. Il est évident que peu d'entre nous sommes aptes à partager leurs connaissances le concernant, mis à part une brochette d'invétérés qui nous l'espérons, se reconnaîtront à travers ces lignes. Ici nous posons une question à ceux qui connaissent le jazz et à ceux qui ne le connaissent pas ; n'avez-vous jamais ressenti l'envie d'accroître le plaisir musical de votre écoute en connaissant l'histoire véhiculée par celle-ci ?

Ce genre musical imprégné de la culture africaine a émergé en Amérique du Nord à la fin du XIX^e siècle. Il connaît un renouveau avec son apparition en Afrique du Sud dans les années 1950 à travers un contexte ségrégationniste présentant des similitudes avec celui de ses origines aux États-Unis. Il est de ce fait intimement lié à la condition noire, et plus particulièrement si l'on considère l'Afrique du Sud, marquée par l'oppression de la politique de l'Apartheid. Or, il semble que la plupart d'entre nous ne connaissent que trop peu ou pas

le jazz dans son entité, encore moins le jazz sud-africain qui pourrait dans la compréhension de son histoire, nous offrir une intensification du plaisir d'écoute.

L'objectif de ce mémoire de recherche en design étant d'apporter une proposition concrète et réalisable d'une transmission de la connaissance historique liée au jazz sud-africain, il visera une étude d'une juste médiation de la connaissance et du plaisir musical en faveur d'un public non connaisseur en matière de jazz.

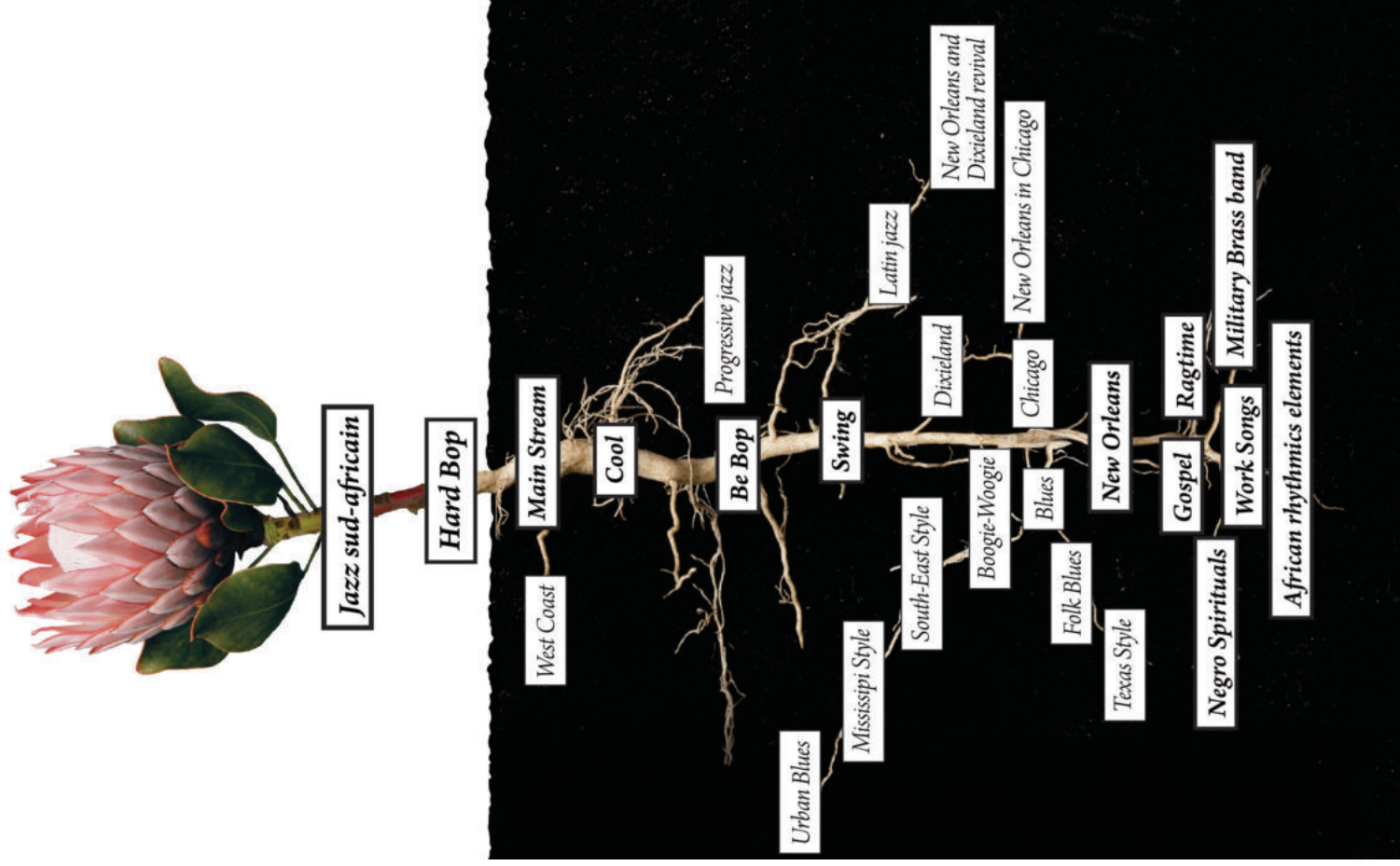
Ainsi, si le jazz représente un enjeu majeur de l'histoire, sachant que les plateformes musicales de streaming et que notre écoute divertissante actuelle de la musique gomme la dimension culturelle et historique musicale, est-il alors possible de produire des formes graphiques exprimant la connaissance historique liée au jazz sud-africain ainsi que les enjeux sociaux que représente cette musique pour un public non averti de jazz ?

Nous pourrions d'abord répondre à ce questionnement en prenant en compte l'intérêt majeur du designer graphique de travailler à l'introduction de la connaissance historique liée au jazz, soulevant des intérêts culturels, historiques, propres à la musique et de surcroît à la création en design graphique. Cette recherche tâchera de comprendre de quelles manières la connaissance peut être contenue et transmise et saisir là où la transmission échoue pour en tirer des leçons. Dans un second temps nous verrons qu'il existe dans l'écoute musicale une domination peu visible mais bien présente du plaisir d'écoute sur la recherche de compréhension de la part de l'auditeur, amenant à une perte de la dimension cognitive dans le rapport à la musique. Enfin nous pourrions à partir de nos recherches et constats, établir une méthodologie de travail en design qui permette au design graphique de réaliser une transmission historique du jazz sud-africain en utilisant le plaisir d'écoute comme tremplin dans la recherche de formes propres à transmettre

l'histoire. Cette méthodologie s'appuiera en premier lieu sur une juste vulgarisation de l'histoire dans une mise en scène festivalière, permettant au public d'avoir accès au plaisir musical et à la connaissance historique habituellement éludée.

Ce parcours nous amène à interroger comment la transmission historique du jazz sud-africain par le design graphique peut être l'occasion de restaurer la concentration liée à l'écoute musicale. Comment cette révolution culturelle peut-elle devenir l'occasion de repenser le rapport temporel à travers lequel sont goûtées les productions de design graphique ? L'objet de cette recherche portera un intérêt sur de la musique et de l'histoire sous un angle culturel mais également sous l'angle sociologique. Elle questionnera effectivement la mise en condition de l'auditeur dans le but de lui ouvrir visuellement la dimension historique de ce qu'il écoute via la création de design graphique.

Arbre du jazz sud-africain



1949



© DR.

Le gouvernement sud-africain déclare les mariages interraciaux interdits. Un mouvement de résistance, des grèves et des manifestations ont été lancés par l'ANC (African National Congress).

1952



© DR.

Le gouvernement Afrikaaner oblige les Sud-Africains noirs de plus de 16 ans à ne pas voyager sans laissez-passer. Ainsi, les différentes communautés d'Afrique du Sud ont été séparées les unes des autres en plusieurs territoires.

1953



© DR.

La ségrégation fait rage. Il sépare les noirs des blancs. Cette séparation empêche les noirs et les métis d'avoir accès à toute une gamme d'infrastructures publiques comme les fontaines d'eau, les plages, les bancs, les places de bus, etc. qui sont fréquentées par les blancs. Tout est séparé.

1955



© DR.

1960



© DR.

1962



© DR.

Sophiatown était une banlieue multiraciale proche de la banlieue blanche de Johannesburg. Les décrets ségrégationnistes blancs de 1950 ont empêché les ménages interraciaux de vivre ensemble. Le 9 février 1955, 2000 policiers armés interviennent pour déloger les populations. La communauté noire est déplacée dans la région de Soweto.

Le 21 mars 1960, la population noire d'Afrique du Sud a manifesté contre la loi sur le laissez-passer obligatoire pour entrer dans certains secteurs réservés. 7 000 personnes ont manifesté dans les rues jusqu'à ce que la police ouvre le feu. 249 personnes perdent la vie dont 29 enfants.

Nelson Mandela, l'un des leaders les plus affirmés de l'ANC et de sa branche armée, a été arrêté le 5 août 1962 par la police sud-africaine. La police accuse Nelson Mandela de sabotage, de trahison, de liens avec le communisme et de complot contre le pays. Il est condamné à la prison à vie.

1976



© DR.

Le 16 juin 1976, des manifestations d'étudiants ont eu lieu dans les rues de Soweto (la banlieue noire où la population de Sophiatown a été déplacée) contre un ordre promulguant l'afrikaans - langue colonialiste européenne en Afrique du Sud - comme langue d'apprentissage. Ce décret efface les 8 langues du pays. La population noire s'est révoltée, la police et l'armée sont intervenues et ont tué entre 100 et 1 000 personnes, principalement des enfants.

1986



© DR.

Il y avait 8 000 prisonniers politiques dans les prisons sud-africaines en 1986. Le gouvernement décide d'assouplir les lois sur les laissez-passer. Les noirs sud-africains peuvent se déplacer librement dans la ville.

1989



© DR.

En 1989, Frederik De Klerk remplace P.W. Botha à la tête du Parti national, qui avait jusque-là abordé une politique ségrégationniste. Il accélère le processus post-Apartheid avec une constitution réunissant les 4 principaux groupes ethniques en Afrique du Sud. En 1990, il décide de libérer des prisonniers politiques, dont Nelson Mandela. De Klerk quitte sa fonction en 1994 suite aux élections et rejoint le gouvernement de Mandela.

1994



© DR.

Nelson Mandela a été libéré sans condition en 1990. Élu président de l'ANC en 1991, il a entamé des discussions avec le gouvernement sud-africain pour faire une transition post-Apartheid. Il est devenu le premier natif sud-africain président d'Afrique du Sud en 1994.

Un engagement graphique contre l'oubli historique



« *We won't move!* », *Sophiatown in defence*, 1955 © Jürgen Schadeberg.
En 1954, le gouvernement de l'Apartheid était déterminé à démolir Sophiatown, la banlieue multiraciale de Johannesburg. Le Congrès national africain (ANC), encouragé par Nelson Mandela, a fait campagne vigoureusement pour résister, comme on le voit ici en train de dire : « Nous ne bougerons pas ». Lorsque la police est arrivée le premier jour, les gens ont frappé et tapé avec des pierres et des barres de fer contre les lampadaires et Sophiatown a fait écho avec défiance.

1. Le Jazz, un métagenre* musical complexe

* On définit un métagenre comme un genre musical qui en englobe d'autres, servant à les décrire.

Défini par Alain Rey comme une « musique d'un genre né aux USA de la rencontre des cultures musicales africaine et européenne, d'abord propre aux Noirs puis devenu rapidement interracial [...] »¹,

le jazz est aujourd'hui considéré comme une pièce majeure de l'histoire de la musique. Le terme <jazz> englobe actuellement un ensemble de genres musicaux caractérisés par les paramètres rythmiques et musicaux précédemment cités qui deviennent néanmoins de plus en plus vagues à situer pour la majorité d'entre nous. Ils sont souvent avantageusement qualifiés de <jazz> pour peu qu'ils soient dotés d'instruments associés originellement au jazz ; nous évoquerons bien évidemment le saxophone, le piano, la contrebasse et la trompette principalement. Il faut ici effectuer un bref rappel de l'histoire des origines du jazz.

Issu des *Work Songs* chantés par les esclaves noirs, le jazz trouve son origine dans une catharsis des problèmes raciaux. L'abolition de l'esclavage en Amérique* donne à la population noire de nombreux droits et libertés autrefois inaccessibles, il faudra toutefois attendre les années 1960 pour que la ségrégation raciale légale disparaisse des États-Unis. Si l'abolition sud-africaine quant à elle date de 1833, il faut attendre la fin de l'Apartheid en 1994 pour voir la ségrégation disparaître juridiquement

* L'abolition de l'esclavage aux États-Unis prend effet le 18 décembre 1865 par la mise en place du 13^e amendement définissant que « Ni esclavage, ni aucune forme de servitude involontaire ne pourront exister aux États-Unis[...] ».

¹. *Dictionnaire Culturel en Langue Française*, Alain Rey, Éd. Le Robert (2005)

Le jazz agit dans son aspect primitif - vers 1870 - comme la survivance et la synthèse de la culture sonore noire africaine, dans les foyers pleins à craquer de la Nouvelle Orléans où se retrouvent danseurs et musiciens afro-américains². En voyant le jour dans le sud des États-Unis, il emprunte des sonorités et des rythmes inspirés de musiques traditionnelles africaines. Des instruments comme le saxophone, la trompette ou le piano seront intégrés par la suite dans les diverses formations musicales.

Depuis un siècle et demi, les pratiques instrumentales ont très nettement évolué. Sommes-nous en capacité d'expliquer grâce au recul historique que nous avons, les raisons d'une telle complexité issue des divergences actuelles parmi les genres établis dans le jazz ? Le jazz s'est considérablement étoffé depuis plus d'un siècle. Il constitue un arbre dense, feuillu, riche et complexe par la multiplicité de ses genres (cf. *Arbre du jazz sud-africain*). Soulignons ici que le jazz a donné naissance à certains genres musicaux actuels. Nous pensons bien entendu au Rock'n'Roll, à la Soul, à la House ou au R'n'B. Seule l'innutrition* musicale

* Selon Émile Faguet, l'innutrition est l'« inspiration inconsciente d'un artiste qui puise dans la culture dont il s'est imprégné » (1898).

apportée par chaque artiste - la variation stylistique et les ajouts appliqués à chaque mouvement descendant - peut expliquer la constitution du jazz en tant que métagenre. Les innovations techniques instrumentales jouent également

un rôle majeur dans la mutation stylistique du jazz qui conduisent d'une certaine manière à sa complexification et à la densification de ses genres. Il a ainsi ouvert le champ des possibles en matière de métissages culturels et musicaux. Aujourd'hui, il est en nette progression en ce qui concerne la place qui lui est accordée dans le paysage de l'écoute des auditeurs. C'est le cas outre-Manche où l'utilisation de services de plateforme de streaming musical directement intitulé « jazz » a connu en 2018 une augmentation de 108% dans le public de moins de 30 ans³. En tant que genre élargi, le jazz est de plus en plus prisé. Mais cela n'implique en rien

2. *Le Jazz*, André Schaeffner, Éd. Jean Michel Place (1926), p. 96

3. *Les services de streaming notent un engouement pour le jazz parmi les jeunes générations*, Le Bureau Export Londres (2018).

une intensification de la connaissance historique liée à ce genre musical. Plus spécifiquement, le rapport à la population noire est à la base de cette musique. Si l'on se fixe sur cette facette de l'histoire du jazz, le jazz sud-africain apparaît comme un retour de l'histoire de la naissance américaine de ce genre musical.

Une question majeure se pose lorsque nous abordons le thème de l'afro jazz en provenance d'Afrique du Sud. Effectivement, nous pouvons nous demander dans quelle mesure le jazz s'inscrit dans une dimension sociopolitique majeure pour la population noire. Notons que si le jazz est né de la culture noire et qu'il s'est ensuite déployé dans un grand nombre de styles musicaux portant plus ou moins des signes de son origine, l'ensemble de ces créations entretiennent souvent un lien très ténu avec la question raciale. La descendance de l'afro-jazz est en quelque sorte un retour aux sources où dans l'histoire du jazz, on opère via l'exploration stylistique, un retour sur le continent d'origine des esclaves qui firent naître le jazz. À mesure que le jazz s'est fait connaître, il a évolué et s'est positionné en fonction des nuances accordées à la reconnaissance plus ou moins marquée de la condition noire. Cette accession aux droits fut d'autant plus délicate en Afrique du Sud pour la population noire. Né de cette oppression raciale, le jazz entretient des relations ambiguës avec ceux qui ont vécu cette musique puisque s'est développé au départ, un public majoritairement noir, puis émerge dans les années 1920 un public

* Les *Lois Jim Crow* favorisent malgré l'abolition de l'esclavage en 1865 - la ségrégation raciale dans certains États des États-Unis d'Amérique à partir de 1876. Elles sont abolies en 1964.

populaire américain blanc. D'une manière significative, les lois Jim Crow* bafouent sévèrement la volonté de réussite noire américaine. En dehors de toute question d'acceptation du jazz d'un point de vue musical, la ségrégation entreprise aux États-Unis s'en prend à toute ambition d'origine afro-américaine de produire quoi que ce soit.

* En ce sens il est par exemple interdit aux États-Unis de composer des Jazz Bands racialement mixtes.

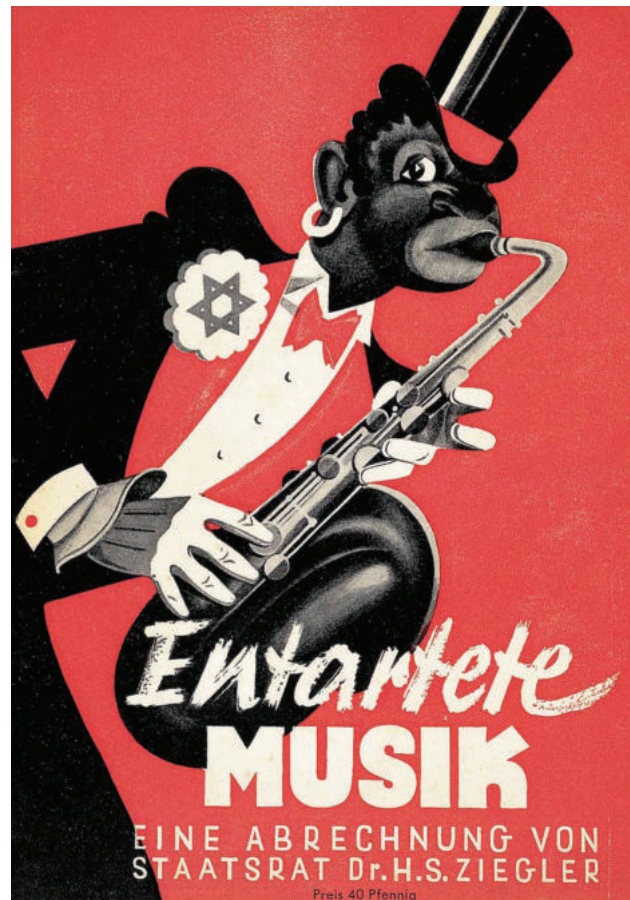
C'est pour cette raison que Red Rodney, trompettiste blanc de Charlie Parker se faisait passer pour un albinos dans les concerts d'États du Sud.

Les groupes de musique ne peuvent être mixtes, ils sont soit noirs, soit blancs*.

Nous pouvons ainsi nous interroger sur la réception du jazz aux États-Unis - son pays d'origine - au début du XX^e siècle qui semble de manière morale très paradoxale, et dans un second temps

questionner sa pratique en Afrique du Sud à la fin du XX^e siècle qui opère un retour de la culture noire africaine raffinée. La popularité du jazz aux États-Unis est en réalité si importante que des Jazz-Bands blancs américains s'approprient cette musique de manière à être, au détriment des musiciens noirs, déclarés auteurs du premier disque de jazz enregistré sur le marché du disque. *L'Original Dixieland Jass Band*, est ainsi en 1917 le premier Jazz-Band à être édité en tant que groupe de jazz avant toute formation musicale noire. Il y aura néanmoins une reconnaissance à juste titre du jazz en tant que musique associée à la culture noire à partir des années folles où, Big Bands et orchestres seront démocratisés grâce à l'apparition d'un rythme dit < Swing > en Amérique du Nord puis en Europe.

De ce fait, si l'acceptation du jazz fut racialement délicate en Amérique du Nord, nous pouvons observer le scénario qu'a offert l'Europe du jazz dans la première moitié du XX^e siècle. Il semblerait que la popularité de ce genre musical s'accroît à mesure que la dimension sociale de l'avènement de ce type de musique s'estompe. Le jazz reste une œuvre sonore populaire qui est à cette époque socialement ambivalente voire prohibée. C'est notamment le cas lorsqu'il émerge dans l'Europe de l'Entre-deux-guerres pour être repoussé par l'Allemagne nazie puis banni de manière définitive en 1943. Considéré comme « Entartete Musik » (fig.1 ↗), il est par la suite contrôlé en Europe occidentale pour des raisons raciales par les principes nazis suite à l'occupation allemande. C'est de cette interdiction contrôlée que naît l'aura spécifique du jazz lorsque les soldats alliés libèrent l'Europe, et quand cette musique massivement diffusée devient librement associée



↑ (fig.1) *Entartete Kunst*, affiche pour l'exposition sur l'art dégénéré de Düsseldorf, 14 x 20 cm, 1938 © DR.

* Le jazz est par la suite banni d'URSS - de 1947 à 1953 - en étant considéré comme « musique de l'Ouest » à cause du lien qu'il opère avec les États-Unis, pays où il prospère de façon considérable.

* Hugh Masekela s'exile au Zimbabwe dans les années 50, son ex-compagne Miriam Makeba est contrainte de partir pour les États-Unis à partir des années 60. Ils reviennent tous deux en Afrique du Sud à la fin de l'Apartheid en 1991.

* « En Afrique du Sud, depuis l'Apartheid, le mot *township* désigne des quartiers habités par les populations de couleur (< noirs > et < coloured >). L'un des exemples les plus célèbres en est le quartier de Soweto à Johannesburg, dont le nom est l'acronyme de South Western Township », selon Solène Baffi et Jeanne Vivet (« L'Afrique australe : un ensemble composite, inégalement intégré à la mondialisation »), 2017.

de gomme laque qui diffusera le jazz et en fera le premier genre physiquement véhiculé⁴. C'est ce dispositif technique qui permet ainsi le déploiement massif de cette musique, et donne la possibilité de connaître le jazz dans les milieux à la fois populaires et élitistes. L'attachement à la performance *live* et à la festivité du jazz encore présent aujourd'hui peut s'expliquer par le développement antérieur de lieux emblématiques qui ont favorisé la publicité du genre musical à travers une transmission ritualisée et répétée. Sa diffusion s'effectue par ce même attachement sensoriel de la part de ses auditeurs. On peut ainsi potentiellement expliquer que le succès du jazz dans la première moitié du XX^e siècle laisse apparaître

à la célébration et à la fête dans l'imaginaire collectif*.

Contrôlée en Afrique du Sud jusqu'en 1991, la pratique du jazz pousse certains musiciens à s'exiler à cause de l'engagement politique anti-Apartheid énoncé dans leurs musiques*. C'est dans cette démarche de résistance que le jazz sud-africain prend naissance dans les années 50, faisant des musiciens, des chanteurs et des interprètes féminines appelées < songbirds >, les traducteurs de l'actualité des townships*.

Comment et pourquoi le jazz est-il passé du rang de musique dite < populaire > à musique < savante > tout en conservant cette frontière indéfinie ? En quoi ceci affecte-t-il l'amour qui lui est porté ainsi que le désintérêt pour l'histoire qu'il transporte ? Il est clair que le jazz génère un engouement sensoriel. Il est explicable que le jazz soit à la fois considéré comme musique populaire et comme musique savante par sa contemporanéité avec la naissance du 78 tours, disque composé

une scission à la fin des années 1940 entre deux jazz. Ils se regroupent d'une part en un registre musical populaire logé sous la coupe du Swing et d'autre part en un registre musical spécifiquement technique dit < élitiste > ou < savant >. C'est en se faisant un bref aperçu du type de public spécifique au jazz que l'on peut comprendre l'ambiguïté de cette frontière qui ne permet donc pas de placer ce genre musical dans une case. En prenant en compte le début

* Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne, étude menée par le Centre Régional du Jazz en Bourgogne, Wenceslas Lizé et Olivier Roueff, 2010.

de recherche qui est menée par le *Centre Régional du Jazz* en Bourgogne* de manière proportionnée, nous pouvons comprendre que le public de jazz se distingue en quatre parties distinctes :

→ les *occasionnels* (38 %), qui écoutent de manière restreinte du jazz, mais qui représentent la plus grande proportion à faire partie des manifestations
 → les *jeunes sorteurs* (28 %), juvéniles et curieux écoutent ce genre à l'occasion de festivals ou de sorties nocturnes
 → les *cultivés éclectiques* (16 %), amateurs de jazz pour sa seule existence en tant que musique
 → les *jazzophiles cultivés* (18 %), qui possèdent des disques, connaissent l'histoire de cette musique et se tiennent régulièrement informés des actualités du jazz.

On peut alors comprendre que le détachement de la substance cognitive historique du jazz soit délayée par une écoute majoritairement de néophyte basée intégralement sur le plaisir auditif. Ironiquement on peut constater en nous fondant sur l'étude de Wenceslas Lizé et Olivier Roueff que les auditeurs de jazz peuvent être massivement représentés - à 66 % - par ceux qui ne le connaissent que de très loin. Ces auditeurs ne sont pas réellement catégorisés pour leur manque de curiosité, puisqu'ils considèrent d'autres genres musicaux et font preuve d'une appétence musicale et culturelle plutôt fournie. Or, s'ils s'intéressent à une multitude d'artistes, ils ne possèdent potentiellement pas une ressource cognitive historique étendue sur chacun des genres qu'ils affectionnent. Ils ne semblent pas pour

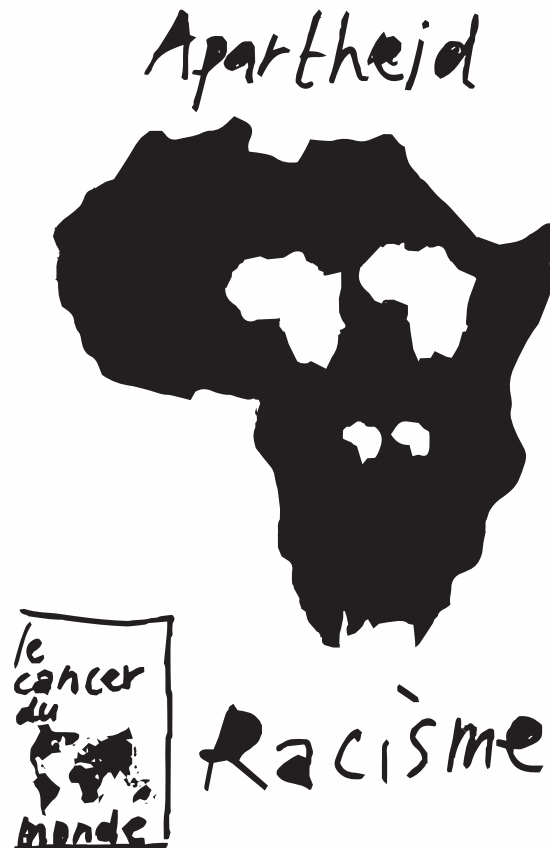
4. *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?* Guillaume Kosmicki (Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006)

autant désintéressés d'en apprendre davantage. Toutefois ce manque de connaissances met en exergue la perte de la dimension cognitive de ce genre, qui tend à plonger dans l'oubli la résistance par la musique face à l'oppression raciale et sociale intensive subie par les populations noires jusqu'à une époque assez récente comme en Afrique du Sud. En nous appuyant sur l'affiche du collectif Grapus impliqué dans la cause humanitaire de façon universelle, nous pouvons affirmer que l'« Apartheid [est le] cancer du monde » (fig.2 →). On peut comprendre grâce à ce visuel que le territoire qui semble avoir le plus souffert est l'Afrique du Sud, culturellement déchiquetée. Comprend-on ce fait si l'on écoute du jazz sud-africain ? Ce message politique n'entretient aucun lien avec le jazz. Rien ne relève du divertissement : tout y est politique.

Finalement, il est temps de nous demander à quelle échelle il est important pour le design graphique d'intervenir dans la restauration de la connaissance historique du jazz. Le design graphique peut-il permettre dans sa pratique un enrichissement du plaisir musical d'une dimension cognitive ? D'après Florent Vicente « [...] le design graphique ne sauve pas le monde. En revanche il accompagne les pratiques [...] »⁵, alors pourquoi ne pas le convoquer dans la restauration des connaissances historiques inhérentes au jazz ? Le graphisme pourrait-il devenir la clé d'un accès et d'une compréhension aux ressources cognitives du jazz sud-africain pour le public non averti de ce genre musical ? Comment le design graphique peut-il organiser un passage du plaisir sonore musical à la mise en lumière de l'histoire de l'Apartheid et du plaisir cognitif ?

Si le design graphique accompagne les pratiques humaines, il doit être en mesure de sauvegarder la mémoire des personnes qui ont subi l'Apartheid pour en comprendre leur substance. C'est ainsi qu'il pourrait agir de manière éco-responsable, en promouvant la dimension sociale de l'art et ici sous une forme spécifique de résistance manifestée par le jazz sud-africain. Il ne faut effectivement pas perdre de vue que

5. « Cartonera et expériences éditoriales autonomes », article écrit par Florent Vicente, extrait de l'ouvrage collectif *.txt 2*, Éd. B42 (2015)



↑ (fig.2) *Apartheid, racisme, le cancer du monde*, affiche sérigraphiée 120 x 80 cm, Grapus, 1986 © DR.

le jazz dans son ensemble présente un rapport intime avec la condition noire aux États-Unis - terre américaine - connue populairement, ainsi qu'un rapport plus discret avec le vécu de la condition noire en Afrique du Sud, terre africaine. Il s'agit alors de pouvoir s'approprier la dimension cognitive de l'histoire de ce jazz à travers le ravissement musical pour mieux en saisir la dimension historique. L'étude historique semble donc ici être un des leviers d'entrée du rétablissement de la connaissance de la part socioculturelle trop peu connue lié à l'afro jazz, elle pourrait être rétablie par plusieurs procédés que nous allons aborder par la suite.

2. La collection comme accumulation cognitive

Le jazz est un mille-feuille historique et culturel complexe à comprendre qui peut très vite devenir difficile d'accès pour certaines personnes si elles ne parviennent pas à dépasser l'obstacle de l'appréciation musicale. Car dès l'écoute avant d'aborder la dimension historique, le jazz est une musique déstabilisante pour celui dont l'oreille reste quelque peu trop conventionnelle. En hiérarchisation interne de la compréhension du jazz, il peut se dégager trois typologies de connaisseurs : le néophyte, l'amateur et le collectionneur⁶.

Comment se forme le bagage cognitif du collectionneur et comment se caractérise sa collection ? Quel type de raisonnement peut-on observer de sa part pour constituer sa collection ? Quel bénéfice la collection permet-elle à la compréhension du jazz ainsi qu'au rétablissement de son historicité ?

En prenant en compte la définition donnée par Alain Rey, la collection donne lieu à la « [...] réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, scientifique, historique, une valeur provenant de leur rareté, ou rassemblé par goût de l'accumulation »⁷. Nous pouvons alors déduire que la collection fait état de recensement d'une accumulation d'objets tangibles. Elle donne à voir une entrée en matière sincère et cohérente sur le plan de l'aspect physique des objets collectés par rapport à une histoire. Cet agglomérat matériel peut alors possiblement offrir un témoignage temporel, historique et culturel qui transcende son aspect figé. Cette concentration matérielle ne jouirait pas de la même reconnaissance sans la volonté de classification et d'ordination des objets selon des critères

6. La légitimité du jazz et des musiques savantes. Des statistiques sur les publics à la critique en ligne, par Wenceslas Lizé (2016)

7. Définition du mot « Collection », Le Dictionnaire Culturel en Langue Française, Alain Rey, Éd. Le Robert (2005).

précis, établis par le collectionneur lui-même. Ces critères établissent des échelles de valeurs des artefacts qui font de chacun un objet tout à fait banal ou inversement, rarissime. Il est évident que le jazz possède des artefacts que chacun peut citer puisque la collection de jazz est majoritairement constituée par son principal véhicule de diffusion : le disque. La collection peut être légitime dans le rétablissement de la connaissance historique du jazz étant donné que ses différents artefacts*

* On considérera l'« artefact » comme « phénomène d'origine humaine, artificielle : produit de l'art, ou de la technique humaine. », extrait de la définition d'Alain Rey dans *Le Dictionnaire Culturel en Langue Française*, Alain Rey, Éd. Le Robert (2005).

connexes au jazz (affiches, flyers, brochures, tickets de concerts) offrent une suggestion sonore et musicale. La hiérarchisation de la collection peut être en amont entamée par la sélection des artefacts que le passionné choisit ou refuse d'accumuler. Le collectionneur de jazz peut ainsi par la connaissance de chacun des artefacts qu'il détient, devenir créateur

d'une restitution technique et historique du genre et en offrir un témoignage concret. Sa démarche prospective désigne un intérêt profond d'agrandir sa collection qui doit pour autant être délimitée⁸. Toutefois, la collection représente une expression et un déploiement très privé de la part du collectionneur, ce qui rend difficile la diffusion de l'histoire du jazz à des individus néophytes.

Cependant nous remarquons le potentiel d'une diffusion basée sur la collection et nous allons examiner comment la collection peut prendre le contre-pied de la dématérialisation actuelle des œuvres sonores où la musique n'est plus forcément associée à une pochette d'album. Il est vrai que cette dématérialisation empêche d'une certaine manière la confrontation visuelle puisqu'il n'y a plus l'obligation de relation physique avec le disque et donc avec sa pochette. Les collectionneurs ont de nos jours une démarche active et contemplative de l'accumulation de disques, à la fois matérielle et immatérielle. En effet, ils peuvent collectionner un disque pour l'intérêt matériel qu'il représente et/ou pour le contenu musical du disque. Il s'agit d'un bien d'expérience. Nous pouvons dire que le collectionneur de jazz est alors

8. *Faire collection ! parole au graphisme*, conférence et intervention d'Alain Ménard, Centre Pompidou, Paris, 17 décembre 2015.

quelqu'un qui accumule matériellement et immatériellement des artefacts qui génèrent plusieurs niveaux de sens. À l'égard du mode d'écoute que l'on observe de nos jours, est-il possible d'accepter sous la terminologie de « collectionneur » quelqu'un qui est passionné et connaît le jazz mais ne le possède que de manière virtuelle par le biais de son ordinateur ou d'un support dématérialisant la musique ?* Cette démocratisation permet

* Actuellement, lorsqu'elle n'est pas possédée sous la forme d'un disque ou virtuellement, la musique se trouve à la demande sur internet par le biais de plateformes de streaming musical - comme Deezer et Spotify - qui permettent d'écouter la musique que l'on veut pour peu qu'elle s'y trouve.

une certaine accessibilité à la musique et à la culture, tout en ayant semble-t-il le pouvoir de s'adresser à chacun par le biais d'algorithmes générant de nouvelles propositions en fonction des goûts de l'utilisateur. Il est possible de penser que cette personnalisation de l'espace virtuel offre une vision aseptisée et restreinte à travers l'interface numérique.

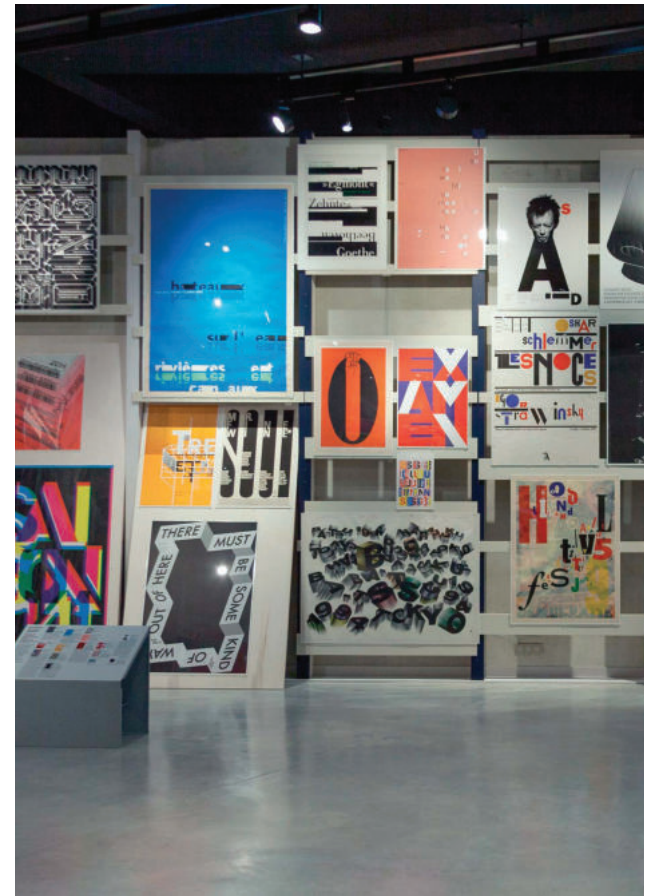
Cette dématérialisation promet la possibilité d'une accumulation infinie et donc un nouveau type de collection, mais cette relation à la musique exclut l'aspect tactile et matériel. Notons que la sélection algorithmique de cet agglomérat culturel détermine en grande majorité l'expérience de l'utilisateur en fonction de son appétence musicale, ceci au détriment de l'histoire ou de la symbolique véhiculée par chaque musique. L'aspect cognitif historique est alors occulté de cette nouvelle forme de collection. En comparaison, le collectionneur devient fascinant dans son intervention passionnée à l'inverse de ce que l'on pourrait connaître avec le streaming musical.

Ainsi, demandons-nous de quelle façon le savoir inhérent à une collection peut être véhiculé et diffusé. Si ces collectionneurs semblent être les gardiens de la mémoire du jazz, on peut alors imaginer révéler les savoirs que rassemble leur accumulation. Le collectionneur doit-il nécessairement incarner la figure de passeur de mémoire, du fait qu'il représente une mémoire vive historique ? Vincent Perrottet⁹ effectue un parallèle entre sa propre compréhension de sa collection de design graphique et l'univers musical où « pour la musique, un musicien comprend

9. *Faire collection ! Parole au graphisme*, Vincent Perrottet, Centre Pompidou, Paris (2015)

ce qu'il écoute parce qu'il comprend la musique ». Il y a alors un rapport évident de compréhension par rapport à ce que le créateur a voulu générer et ce que le récepteur en saisit. Il explique ainsi que « la singularité [du créateur] s'incarne dans l'objet produit, c'est une offrande à l'autre ». C'est en cela que Vincent Perrottet devient un récepteur averti où sa fascination pour le support visuel et la compréhension qu'il en a sont guidées par sa pratique de l'affiche. Sa critérisation de sa collection est ainsi conduite par son propre goût et l'harmonie qu'il crée dans l'accumulation d'affiches. Il semblerait ainsi que dans ce cas la collection soit axée sur la volonté compulsive de combler le désir de satisfaction du collectionneur ayant un désir d'objet. Cette volonté d'accumuler qui se déploie dans les objets graphiques est réalisée de manière très différente chez le graphiste néerlandais Jan Van Toorn¹⁰ qui possède une collection graphique ordonnée selon une logique de rareté, de chronologie ou de thématique des éléments accumulés. Puis vient le temps de la médiatisation, déployant un moment de partage de la connaissance contenue par les objets présentés. On peut déduire que le choix de critérisation de Jan Van Toorn représente un fil conducteur issu d'une réflexion délivrant un propos. Inversement, puisque la relation entretenue par V. Perrottet avec le support imprimé reste très subjective et intimement liée à une question de choix personnels, est-il possible de dire que l'articulation des artefacts entre eux par leur médiatisation représente une mise en scène du portrait du collectionneur ? Cette médiatisation sous le signe du partage d'une vision orientée fut la thématique de l'exposition inaugurale du Signe de Chaumont intitulée *La Collection* (fig.3 →), afin de dévoiler et prendre en considération un pan de culture graphique détenue par la ville à ses propres habitants . Par cette accumulation de productions imprimées, *La Collection* offre une ouverture sur d'autres domaines et tient le spectateur - essentiellement un public ne possédant pas une grande culture graphique - responsable de lui-même puisqu'on l'oblige à penser l'affiche en fonction de la thématique dans laquelle elle se trouve et ainsi la « faire voir » et lui « donner à penser ». Il peut alors s'en dégager un aspect holistique qui demande face à la collection

¹⁰. *Dutch Profile: Jan Van Toorn*, documentaire vidéo



↑ (fig.3) *La Collection*, le Signe, Centre National de Graphisme, Chaumont, septembre 2016. D'après l'article « Faire voir et donner à penser » de Véronique Vienne dans la brochure de présentation. 2016 © DR.

de manière plus générale, de créer un lien et un accès vers des champs connexes pour interpréter au mieux les pièces collectées. La collection serait une pratique spécifique ouvrant à une compréhension générale de l'histoire.

* « Je débarrasse les magasins de disques pour les mettre chez moi, autrement dit j'entasse sans jamais pouvoir les écouter parce que je n'ai pas le temps. Ça fait partie de la démence de la collection, de l'accumulation des objets, des êtres et des choses, des souvenirs des autres. Parce que ma vie n'a, somme toute, qu'assez peu d'intérêt. Je m'intéresse au jazz parce que le jazz est la seule musique qui prouve que l'homme est libre dans ce bas monde. [...] Ces collections inutiles font en sorte que j'arrête ma mort en la fixant dans les souvenirs. Je suis une bibliothèque vivante inutile et totalement absurde mais somme toute pas plus absurde que de ne rien collectionner du tout. »

Extrait INA d'une interview de Jean-Christophe Averty en 1973

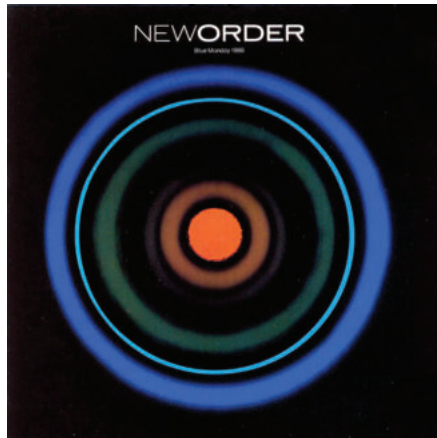
La collection comme accumulation engage une volonté de recueillement, voire d'immortalisation. Si l'on en croit les propos de Jean-Christophe Averty, fameux collectionneur de disques de jazz, qui collectionne pour « [arrêter sa] mort en la fixant dans les souvenirs. »*, la collection entraîne par sa matérialité une sélection personnelle d'artefacts qui perdure dans le temps pour elle-même. Cependant la collection de jazz ne semble posséder qu'une trop faible charge vivante et ne peut restituer la dimension festive présente au sein du jazz et dans la musique en général. Bien qu'elle transporte une dimension cognitive considérable, son rôle reste limité

Or, c'est dans la vivacité du moment présent que se trouve l'essence même de la musique. S'intéresse-t-on ainsi dans la collection de jazz davantage à la dimension artistique et musicale ou à l'objet de collection que le disque représente ? Pourquoi les collectionneurs et certains auditeurs préfèrent-ils acquérir un objet tandis qu'ils pourraient l'écouter de façon virtuelle ? En questionnant davantage le disque comme objet tangible graphique, on peut comprendre que la création visuelle présentée par la pochette vient implémenter l'aspect le plus vivant de la création musicale. Elle peut permettre une interaction et rendre une forme intangible - la musique - palpable et compatible avec des imaginaires en rapport avec la musique véhiculée par le support qu'est le disque.

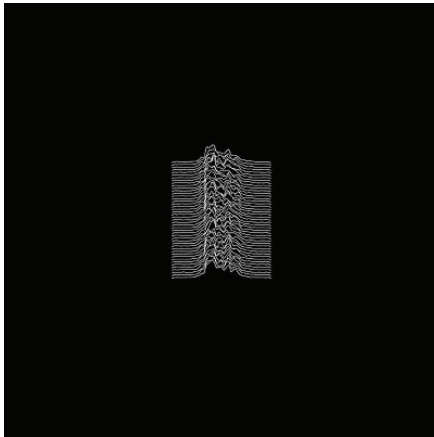
Quelle est la capacité de la création graphique musicale à compléter et à enrichir l'écoute que l'on peut avoir d'un disque ? Lorsqu'on collectionne de la musique, on collectionne aussi du graphisme. Si l'on se fie aux propos de Peter Saville¹¹ - designer graphique britannique, cofondateur du *Factory Records* et créateur de nombreuses pochettes d'albums dont celle de l'album *Unknown Pleasures* (fig.4 ↓), de Joy Division - c'est le design graphique qui est augmenté par la musique et non pas l'inverse. Saville explique « Si vous prenez le visuel de *Blue Monday* (fig.5 ↓) pour New Order et que vous l'envoyez en carte postale, peut-être que 1 % de la population l'appréciera. Mais à partir du moment où il devient le visuel qui représente le disque de New Order, tout le monde l'aimera » (traduit par nos soins). Saville construit sa démarche de création dans un parti pris artistique où son et image s'enjoignent par compénétration. Nous pouvons alors nous questionner sur le rôle du design graphique dans la conception de formes visuelles qui enrichissent l'écoute musicale. La création graphique associée à la création musicale se doit-elle d'être nécessairement plaisante et acceptable pour le public qui la reçoit ? Est-ce là le rôle complémentaire que doit jouer le graphiste dans la création des formes qui interviennent dans la compréhension du monde ? À l'inverse de Saville, le graphiste et typographe britannique Jonathan Barnbrook prend pour exemple son propre travail de pochette ainsi que ses dernières créations pour David Bowie qui ont déstabilisé le public¹². Il explique ainsi que les images qu'il façonne sont réalisées afin que les attentes graphiques du public ne soient pas nécessairement comblées mais bousculées, comme cela peut être le cas pour la création du concept de la pochette de l'album *Blackstar* (fig.6 ↑) de David Bowie. Barnbrook souhaite déstabiliser le public et avoir une création graphique qui lui semble la plus adéquate pour enrichir la musique véhiculée par la création visuelle. On peut penser à partir de cette vision créative que le design graphique permet une entrée en matière dans la musique, de l'enrichir et de la savourer davantage. L'augmentation de ce ravissement est-elle suffisante pour introduire et comprendre la connaissance de l'histoire intimement liée à la musique ?

¹¹. Interview de Peter Saville sur la communication et les pochettes d'albums.

¹². Interview de Jonathan Barnbrook Design Duo, 2017



↑ (fig.4) *Blue Monday*, pochette du disque de New Order, par Peter Saville, 1983 © DR.



↑ (fig.5) *Unknown pleasure*, pochette du disque de Joy Division, par Peter Saville, 1983 © DR.



(fig.5) ↗ *Black Star*, livret interne du disque de David Bowie, par Jonathan Barnbrook, 2016 © DR.

↑ *Black Star*, livret interne du disque, 2016 © DR.

← *Black Star*, pochette du disque, 2016 © DR.

Si les deux graphistes partagent deux points de vue différents en ce qui concerne l'association du travail visuel au travail sonore à travers l'élaboration d'une pochette de disque, ils semblent toutefois permettre une transcendance du son par l'image afin de rendre la musique visuellement identifiable. Ainsi, le visuel engendré par la pochette de disque représente-t-il nécessairement une passerelle entre le contenu sémantique de l'œuvre musicale et celui qui la tient entre ses mains ? En quoi cet enrichissement créatif et visuel de la part du design graphique pourrait-il entamer un processus de compréhension de ce que l'on écoute ? À quel niveau du message visuel cela se produit-il ? Est-il possible sur le plan du discours de jouer sur de tels mécanismes lorsque ce qui est à médiatiser relève de l'histoire ? Il serait bon d'approfondir notre étude du jazz en tant qu'objet visuel afin de saisir au mieux l'utilisation des codes visuels émis et leurs subtilités graphiques liées à la musique.

3. Une imagerie musicale discutable

Le collectionneur opère d'une certaine manière un travail de sélection dans le choix des artefacts qu'il met en avant ou non. Bien sûr, cette mise en avant agit comme une synthèse du jazz et de la musique. Il existe une création préliminaire graphique relative à la conception de pochettes ou d'autres supports de médiation du jazz qui ne suivent pas les principes de posture de design

* On entendra ici < cliché > en tant qu'idée exprimée plastiquement, véhiculée comme un lieu commun se rapprochant du stéréotype.

évoqués par Peter Saville ou Jonathan Barnbrook. Il serait alors intéressant de questionner l'utilisation du cliché* dans l'image de jazz. Au fil du temps, le jazz a développé un vaste territoire graphique comportant un certain nombre

d'invariants qui parfois ont participé à la définition d'un ensemble de clichés. Le cliché fait intervenir des lieux communs que chacun peut comprendre et s'approprier pour saisir certains signaux. Ces lieux communs sont massivement utilisés de telle sorte qu'ils produisent

en chacun de nous une passerelle complaisante et commode sans pour autant être adéquate. Entre l'ignorant et l'univers qui doit lui être communiqué, la passerelle se construit.

Ces lieux communs sont des générateurs d'images populaires au sein de l'imaginaire collectif, ils offrent une variété de propositions de clichés dans le jazz que l'on peut classer selon plusieurs catégories.

On peut déterminer ainsi au moins cinq représentations différentes du cliché par :

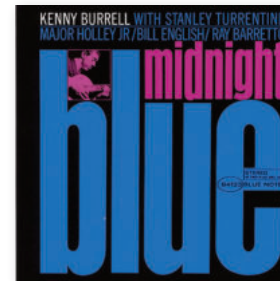
- la représentation instrumentale prédominante (fig.7 ↵)
- la création d'ambiances relatives aux night-clubs et à la culture underground (fig.8 ↵)
- un jeu par l'ornementation typographique appuyée (fig.9 →)
- un camaïeu de bleu établi par le label musical Blue Note (fig.10 ↵)
- une dimension musicale traduisant la vibration sonore (fig.11 ↵),
- une recherche synesthésique entre sonorité et graphisme (fig.12 ↵), ou historique (fig.13 ↵).



↑ (fig.7) *Birth of the cool*, pochette de l'album de Miles Davis 1957, © DR.



↑ (fig.8) *Jazz Composers Workshops*, pochette de l'album Vol.1, 1956 © DR.



↑ (fig.9) *Birth of the cool*, pochette de l'album de Miles Davis, 1957 © DR.



↑ (fig.10) *Blue Train*, pochette de l'album de John Coltrane, 1958 © DR.



↑ (fig.11) *Soweto*, pochette de l'album de Dollar Brand, 1994 © DR.



↑ (fig.12) *Goodness*, pochette de l'album de Houston Person, 1969 © DR.



↑ (fig.13) *Colonial Man*, pochette de l'album de Hugh Masekela, 1976 © DR.

La pochette d'album du trompettiste sud-africain Hugh Masekela intitulé *Colonial Man* (fig.13 ↑), relate et dans le texte et dans l'image, la relation d'oppression coloniale infligée par les Anglais puis de manière subjective, son exil à travers différents pays afin de fuir l'Apartheid. Pour la création de l'image, il se tient lui-même en uniforme d'amiral de la Royal Navy sur son bateau, prêt à débarquer, accompagné de son bugle à portée de main. On peut déduire que l'interprétation humoristique du contexte historique colonialiste vise à dénigrer l'oppression raciale subie.

* Alex Steinweiss est à proprement parler le créateur de la pochette de disque telle qu'on la connaît maintenant. Il est le premier directeur artistique de Columbia Records à partir de 1939. En 1940, il propose à ses directeurs le concept de pochette pour pouvoir créer un packaging pour le disque, destiné à améliorer les ventes.

l'ambiance du disque sans peut-être même l'avoir écouté. Il arrive que l'essence même du cliché subsiste dans la volonté des années 50 à vouloir refléter l'esprit de l'époque¹³ en créant une image qui s'inscrit dans une temporalité et dans un certain état d'esprit. Ainsi, nous pouvons nous demander si le cliché de jazz tel qu'on le connaît ne serait pas empreint d'une nostalgie certaine, dans la pochette mais également dans la création d'affiches. On peut penser que c'est dans un élan nostalgique que certains des auditeurs écoutent du jazz. Toujours est-il que s'ils sont actuellement si souvent

Du fait de leur manque d'éclaircissement de la dimension historique existante dans la musique, les clichés peuvent être remis en question. C'est en tâchant de comprendre leur contexte de création d'origine qu'on peut comprendre leur utilisation antérieure et actuelle.

Effectivement, c'est avec l'apparition de la pochette de disque telle qu'on la connaît aujourd'hui - d'après une idée d'Alex Steinweiss* - les clichés sont établis à partir des années 1940 et 50. Face au succès des disques magnifiés par la pochette chez *Columbia Records* au contexte des prémices de la consommation de masse, les autres maisons de disques ont recours au même procédé et très vite la demande de conception graphique de pochettes de disques explose. Il est alors demandé à des agences de réaliser rapidement et efficacement des visuels pour faire vendre les disques. Le rythme de création graphique s'accélérait à défaut de laisser place à la réflexion narrative induite par chaque nouvel album, c'est ainsi que des codes systématiques de l'ordre du cliché apparaissent pour indiquer

utilisés actuellement, ces clichés permettent une passerelle et un accès de tout un chacun à un univers pour lequel la culture historique et musicale personnelle du jazz n'aurait pas été fondée. Nous pouvons dire qu'un paradoxe réside dans la création visuelle du cliché puisqu'elle permet un tremplin de médiation pour le néophyte et le public non averti, toutefois elle ne satisfait aucunement les exigences de transmission historique propres au genre musical par l'image simplifiée qu'elle incarne puisqu'elle l'éclipse ou la dilue. Ainsi, nous sommes amenés à nous questionner précisément ; de quelle façon les clichés contribuent-ils à effacer la complexité du langage historique du jazz ?

De manière générale la conception de ce genre de codes sous forme de recette a favorisé la mise en place d'une certaine compréhension où le public de jazz, les néophytes et les personnes non averties peuvent réceptionner l'image et comprendre de quel genre musical il s'agit. En dépit de leur aspect réducteur, les clichés eux-mêmes véhiculent dans leur plasticité un concept et parfois une notion historique. Effectivement on peut penser que certains des clichés opèrent un transfert de sens, comme la fabrication d'une image relative à l'ambiance d'un night-club, qui permettra à l'auditeur d'être en capacité de découvrir de façon sommaire la dimension festive et contextualisée d'un lieu de jazz tandis qu'il écoute la musique chez lui. Cette volonté s'inscrit dans un esprit d'association des formes à leur fond. En se basant sur ce que dit Jean-Christophe Averty¹⁴, si « le fond commande la forme », alors la forme peut permettre en se dessinant de convoquer le fond pour que l'image ait un sens même s'il est incompris par celui qui regarde. Les images clichées sont sémantiquement incomprises puisque non questionnées par le public tandis que le cliché offre à voir quelque chose de flagrant, poussé à la limite du *kitsch* par manque de surprise formelle. Pourquoi est-ce que la création graphique dédiée au jazz est-elle si discrète dans les formes aptes à dire l'histoire et les combats sociaux qu'elle a accompagnés ? Pourquoi n'assume-t-elle toujours

13. « Habiller le Jazz », article extrait du livre *Pour une critique du design graphique* p. 35-47, par Catherine de Smet (2012).

14. « Je déplaie et je déplore », interview de Jean-Christophe Averty, archive INA (1968)

pas une image plus militante comme peut le faire l'image du rap incessamment étiquetée de l'avertissement *Parental Advisory Explicit Content* ? Le fait que le jazz tende à devenir un art de plus en plus populaire permettrait-il de faire évoluer les exigences et les codes de la création graphique de ce genre musical complexe ? Si la dimension historique et sociale semble présente dans les textes et dans les musiques de jazz, elle est pourtant majoritairement absente des visuels qui les accompagnent. On peut affirmer que la création graphique associée au jazz subit un échec en matière de diffusion politique et questionnante. De là, on est amenés à se demander si cet arrière-plan social est compatible avec le fait de traduire la texture du son et l'ambiance musicale ?

Il nous est possible de voir des pochettes évoquant une certaine historicité avec un humour décalé comme peut le faire Hugh Masekela (fig.13 ↑). Pourtant la création graphique semble se prémunir de tout engagement historique et politique dans sa relation au jazz en créant un mur en opposition au réel avec l'usage du cliché.

À l'inverse de la complaisance dont certaines maisons de disques peuvent faire preuve dans la survivance de l'utilisation du cliché de jazz, le studio français de graphisme Helmo quant à lui souhaite donner de nouvelles définitions graphiques au jazz. C'est à travers leur création d'affiche pour le *Jazzdor Festival* qui a lieu depuis maintenant 17 ans que le studio entame une réflexion qui prend le contre-pied de ce qui se fait usuellement en termes d'habillage du jazz. Dans sa production d'affiches pour le *Jazzdor*, le studio Helmo (figs.14 a et b ↓) privilégie l'usage de la d'une forme d'improvisation où seul le thème reste le même et agit comme base constante. La possibilité d'entrevoir une image qui sort des codes graphiques préétablis par le cliché se dessine. Elle reprend la tradition du <thème> et du <chorus> de manière à constituer des invariants qui se répètent - l'utilisation typographique - agissant comme thème, et des variables - l'univers chromatique visuel - opérant comme chorus¹⁵. Ce genre de pièce graphique peut finalement faire se rencontrer deux catégories de collectionneurs puisque ces affiches intéressent potentiellement les collectionneurs

de jazz et les amateurs de graphisme. Il paraît évident que le festival est animé par sa propre festivité et la multitude des artistes qui le constituent dans son temps unique, tandis que le disque s'inscrit dans une temporalité multiple, il est publié puis ré-écoutable à discrétion dans un espace-temps indéfini. Sachant que le festival représente possiblement moins d'enjeux en termes de déception, il serait pertinent de se demander s'il n'est pas plus évident de penser un effet de surprise concernant l'image de jazz à travers l'affiche d'un festival, renouvelée chaque année plutôt que par la pochette d'album s'inscrivant comme un concept unique. La configuration événementielle du festival permettrait-elle alors de sortir du cliché de jazz ? Pourrait-elle devenir un moyen parmi d'autres de véhiculer l'histoire contenue dans la musique ?

On peut voir que le studio Helmo introduit un nouveau point de vue visuel du jazz en offrant une recherche au sujet d'une actualisation de l'affiche de jazz comme support graphique indépendant des clichés habituels. Lorsqu'on pense à la façon dont est pratiquée l'écoute musicale de nos jours, il est difficile d'exclure le nouveau média représenté par les plateformes de streaming musical, dernière mutation du support musical. Malheureusement, c'est amèrement que l'on constate que la production visuelle musicale reste considérablement mal utilisée sur ces nouveaux supports de médiation. Effectivement l'accès à la musique n'a jamais été plus développé qu'à notre époque. Pourtant on semble perdre la substance narrative d'un album au profit d'une pochette qui incite la sélection de l'auditeur à choisir tel album plutôt qu'un autre à partir d'une minuscule vignette sans avoir un recto/verso à manipuler. L'utilisation de la musique virtuelle n'engageant financièrement à rien en comparaison de l'achat d'un disque par l'auditeur qui s'effectuera davantage en soutien ou pour l'obtention d'un objet des créateurs musicaux qu'il estime.

C'est une dynamique du produit jetable pour l'œuvre musicale qui est entamée avec l'utilisation de ces plateformes, puisque l'auditeur peut se permettre de basculer d'une musique ou d'un album à l'autre.

15 « De Séries en séries », article de Pauline Vasseur, publié dans la revue *En Cène* n°24, DSAA Raymond Loewy, La Souterraine (2018).



↑ (fig.14 a) Jazzdor festival 2015, affiche pour le festival Jazzdor de Strasbourg 120 x 176, par le Studio Helmo, 2016 © DR.



↑ (fig.14 b) Jazzdor festival, affiches pour le festival Jazzdor de Strasbourg, 120 x 176 par le Studio Helmo, 2002 à 2007 © DR.

* Si l'on s'attarde sur le fonctionnement de services tels que celui de Deezer (fig.15 →), la pochette joue un rôle prépondérant dans le choix d'écoute du disque. Elle prédomine dans la hiérarchisation des informations qui sont communiquées à l'utilisateur, parfois même au détriment de la clarté du nom des musiciens (fig.16 ↘). La hiérarchisation des éléments en trois temps guide l'utilisateur dans sa navigation : la vignette illustrative faisant office de pochette de disque (incomplète) est l'élément le plus visible et le plus tape-à-l'œil - le nom de l'album proposé suivi du nom de l'auteur de l'album - les artistes connexes potentiellement en relation avec l'album proposé ou l'artiste qui l'a composé, ainsi que quelques titres supplémentaires de la discographie de l'artiste.

décontextualise partiellement l'écoute et donc son historicité.

* Les plateformes de streaming musical telles que *Deezer* ou *Spotify* sont en libre accès à condition d'une inscription (gratuite). L'utilisation n'est pas payante pourvu qu'elle puisse diffuser des publicités après un certain temps d'écoute. Elles réduisent considérablement l'espace de l'interface sur l'écran.

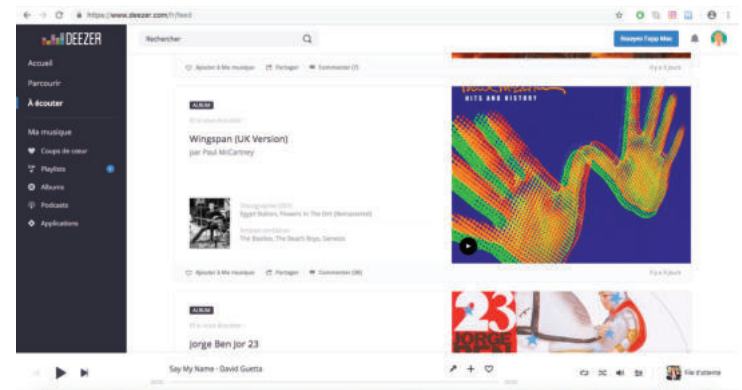
L'abonnement (payant) permet quant à lui la suppression de la coupure publicitaire pour jouer pleinement du service lié à ce genre de plateformes.

une tentative de compréhension du fonctionnement de cet outil virtuel et des pratiques sociales qui lui sont propres, directement

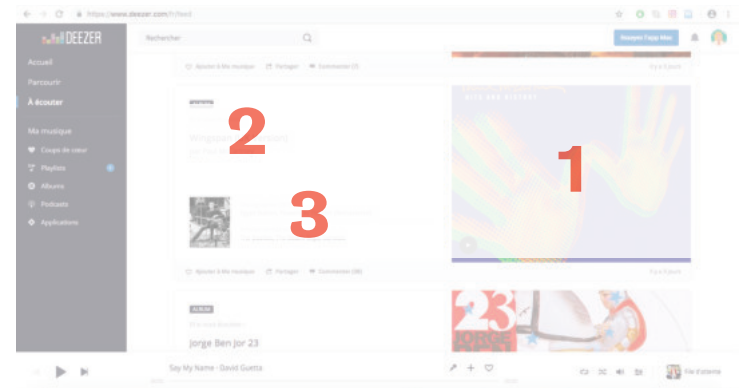
Il nous est donné de supposer que la pochette de disque présentée sur ce type de plateforme agit comme un stimulus pour l'œil, incitant à cliquer dessus et donc, à basculer d'album en album sans s'y attarder*. C'est ainsi que l'on retrouve l'érosion de la dimension cognitive de ce qui est écouté et même du rapport synesthésique. La rapidité d'utilisation et le manque de confrontation matérielle à un support palpable propre au disque lorsqu'il doit être changé ou retourné, empêchent un questionnement prononcé de la part de l'auditeur. Nous pouvons ajouter que le fait que la plateforme musicale puisse se trouver sur le même support que celui sur lequel nous pouvons regarder des vidéos, jouer à des jeux ou faire des achats, à savoir l'ordinateur ou le mobile,

La musique devient alors peu à peu un fond sonore et malgré la ténacité de son existence, existe de moins en moins en tant qu'objet*.

Cette structuration permet bien entendu de rythmer visuellement les formes qui deviendraient mornes s'il s'agissait d'un agencement purement typographique et textuel. Le propos général est à nuancer puisqu'il ne s'agit pas d'un réquisitoire contre les plateformes de streaming musical mais bel et bien



↑ (fig.15) L'interface de la plateforme Deezer. (2018)



↑ (fig.16) Hiérarchisation de l'interface de la plateforme Deezer, 2018 © Arnaud Braibant.

liées à la consommation actuelle de la musique. En effet ce type d'outil n'est pas sans intérêt puisqu'il permet à chacun de pouvoir découvrir de nouveaux musiciens, de nouveaux albums et pourquoi pas de nouveaux genres. Il interroge toutefois quant à la dimension historique présente dans un disque même dans son aspect le plus banal. N'est-il pas important dans une discothèque aussi importante de pouvoir tourner, ouvrir ou regarder la pochette du disque en détail pour y glaner quelques informations comme ses

* C'est ce que la plateforme de recensement d'argus de disques *Discogs* tente de faire. En revanche il n'est pas possible d'y écouter de musique.

dates de production ou les différents

musiciens qui y ont contribué* ?

Dans le même registre on pourra reprocher que d'un point de vue graphique, la communication des œuvres sonores diffusées sur les plateformes de streaming

musical n'utilise pas ce nouveau support virtuel de diffusion pour créer un renouveau de la < pochette > de disque.

Effectivement, pourquoi la pochette se devrait-elle de rester carrée - initialement conçue en proportion à contenir un disque - dans la présentation qui nous en est faite, tandis que le champ des possibles est ouvert voire illimité ?

C'est dans ce contexte de réflexion que j'ai entamé une recherche plastique sur un reconditionnement visuel accompagnant la musique avec le projet *Zoo-tropics* (fig.17 →). Cette démarche fait intervenir des zootropes destinés à augmenter l'écoute musicale par leur construction visuelle. Chaque zootrope est la volonté d'une synthétisation d'une image clé véhiculée par une chanson. Il s'agit de proposer une immortalisation active et sensible de la musique. Cette immortalisation passe par une interprétation graphique sensible et synesthésique. Il est ainsi nécessaire de changer chaque zootrope à chacun des changements de piste pour découvrir de nouvelles suggestions graphiques, ceci réutilisant le principe du changement de face de disque. S'ils sont utilisés pour chaque musique d'un album, ils sont d'abord contenus au sein de cylindres neutres qui ne communiquent que l'essentiel de l'album : titre, année de production, musiciens, chansons, etc.



↑ (fig.17) *Zoo-tropics*, Arnaud Braibant, 2018 © Arnaud Braibant

Ce projet a été mené pour approcher un questionnement quant à la place de la pochette en tant qu'emballage destiné à la vente. Et si la pochette d'album devenait neutre pour ne plus influencer le choix d'une musique ? L'aspect neutre de l'emballage conduirait-il à révoquer les pratiques habituelles de classification de la collection, et le disque serait-il tout autant savouré ? Comment diffuser des informations sur l'histoire ?

La relation espace-temps qu'entretiennent à la fois les zootropes et les cylindres est similaire à celle d'un disque dans son utilisation puisque le contenant est délaissé pour son contenu le temps de l'écoute, puis regagne sa fonction de protection, d'emballage après utilisation. Quel rôle le contenant devrait-il alors jouer, celui d'emballage protecteur ou de révélateur synesthésique ? Est-il réellement possible de transmettre l'histoire tout en proposant une synthèse visuelle des idées et sensations que véhicule un album ? En faisant un parallèle avec l'incapacité actuelle des plateformes de streaming musical à déployer un nouveau concept d'habillage visuel malgré les diverses possibilités, l'utilisation du graphisme ne devrait-elle pas davantage être amplifiée pour dépasser un aspect utilitaire qui se borne à la composition de leur interface et à l'énumération des albums par la présence visuelle de leur pochette ? En fin de compte, que cherche vraiment l'utilisateur dans l'usage de ce type de plateformes hormis l'accès aux musiques qu'il souhaite écouter ou découvrir ? Si l'accès à ces plateformes est guidé par leur capacité à ressusciter ce que le disque nous donne, on peut regretter que leur fonctionnement quant à la répartition entre le son et l'image ne soit pas plus inventif compte tenu du média à travers lequel elle l'exprime.

Bien que les plateformes de streaming musical n'en fassent pas état, malgré des débuts peu fructueux en raison d'un acharnement racial, le jazz a su exister et briller jusqu'à devenir suffisamment puissant. Il a ainsi de ce fait remis en question une condition noire opprimée insuffisamment reconnue. Bien qu'il ait subi dans sa construction graphique une mise en forme souvent basée

sur le cliché effaçant en partie la dimension cognitive de l'histoire qu'il véhicule, sa charge culturelle se doit d'être rétablie, défendue et écoutée pour la dimension éthique qu'elle représente. C'est en ce sens que les passionnés et les amateurs constituent un point de sauvegarde de la culture du jazz. Or, il serait nécessaire de pouvoir opérer une médiation entre ceux qui ne connaissent pas et le patrimoine à connaître.

Le fait d'être dans un lieu propice pour écouter de la musique tel qu'un festival ou un événement, où on ne choisit pas la musique, permettrait-il d'avoir une ouverture culturelle plus curieuse ? Les plateformes de streaming musical, offrant des possibilités inégalables en termes de créations graphiques nouvelles seraient-elles le terrain à investir pour le rétablissement de l'histoire véhiculée par le jazz sud africain ? Avant de pouvoir trouver des réponses précises à ces questionnements, nous devrions nous intéresser aux diverses autres raisons ayant généré l'absence de l'explication culturelle de la musique. Cet éclaircissement est intimement lié à la condition humaine et à l'écoute contemporaine de la musique.

Entre plaisir d'écoute et compréhension historique



The entrance to the PTT building in Johannesburg, South Africa, reserved for non-whites only, 1950 © Paul Almay.
(« L'entrée du bâtiment des PTT à Johannesburg, en Afrique du Sud, est réservée aux non-blancs uniquement »).

1. Une historicité éclipsée par le divertissement ?

Si le jazz est de manière contemporaine un véhicule discret de sa propre histoire, il est en réalité éclipsé par sa dimension divertissante qui est en quelque sorte la cause principale de sa propre perte cognitive historique. Cet aspect divertissant du genre musical est en partie dû à l'amnésie générale face à l'histoire qui fut le tremplin de sa création sonore. La musique est par essence liée au divertissement, induisant une distraction de la part de celui qui l'écoute. C'est en cela qu'elle offre une multitude d'événements festifs tels que des concerts ou des festivals, graphiquement médiatisés par des affiches. Nous pourrions dans cette partie du mémoire examiner comment s'effectue chez l'auditeur, la répartition entre ce qui découle du plaisir et ce qui attire sa réflexion sur le plan historique. Nous tenterons alors de comprendre de quelle manière nous pourrions aborder l'écoute en sachant que notre volonté est de pouvoir combiner l'écoute dans une rencontre avec la dimension historique contenue dans le jazz sud-africain.

Comment s'insère notre pratique d'écoute musicale dans une époque actuelle qui s'inscrit en tant que société de consommation et de divertissement ? De quelle manière le divertissement opère-t-il un détournement de l'attention de l'auditeur quant à la portée historique de ce qu'il écoute ?

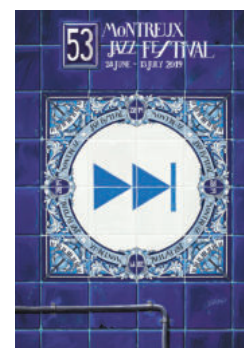
Selon Blaise Pascal « Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance,

son vide. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir. »¹⁶. Si l'on considère ces réflexions, nous pourrions ainsi déduire une cause et une raison liée à l'existence du divertissement chez l'homme. La cause étant l'existence de l'homme lui-même qui opte pour l'éviction d'un rapport trop direct à sa condition mortelle conduisant à la vacuité de l'existence humaine. Et si « rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près » il est alors peut-être préférable de s'éloigner de cette réalité en restant détourné de cette imperfection. Effectivement si le divertissement peut être considéré comme un moyen d'avoir notre attention déroutée de quelque chose, il agit à être de manière individuellement indifférent et de se détourner de ce qui nous occupe. Si l'on considère la hiérarchisation des différents types d'auditeurs de jazz, on peut aisément comprendre que le collectionneur semble être le plus armé pour voir et entendre le jazz. D'une certaine façon, il est celui dont l'intérêt va au-delà de la beauté musicale la beauté musicale et son aspect divertissant. En suivant une réflexion cohérente en ce sens, le néophyte ou le non-public de jazz seraient quant à eux attirés par la facette la plus divertissante du jazz, se cantonnant à une dimension populaire et accessible de cette musique, éludant la compréhension historique de la musique. En ce sens nous pourrions attribuer aux festivals et aux événements de jazz dans leur composante festive et animée, une dimension divertissante et donc davantage accessible à tout un chacun.

En prenant en exemple le trio d'affiches produites pour l'édition 2019 du *Montreux Jazz Festival* réalisées par l'illustrateur espagnol Ignasi Monreal (fig.18 ↗), nous comprendrons que l'aspect distrayant de la musique amène à un détournement de la portée historique du jazz. La représentation pictographique ici entraîne une référence aux modes d'écoute actuels. Effectivement, le graphiste défend¹⁷ ici le parti pris d'une création originale en utilisant la faïence traditionnelle ibérique qui puisse avoir une pérennité symbolique. Il fait appel à l'événement que peut devenir un musicien jouant dans le métro, évoqué par les carreaux de faïence pour donner une nouvelle interprétation

¹⁶. *Les Pensées*, Blaise Pascal (1662), p.53-57 et p.76-81

¹⁷. *Montreux Jazz Festival dévoile trois nouvelles affiches*, Interview d'Ignasi Monreal, Le Matin



↑ (fig.18) Affiches de la 53^e édition du *Montreux Jazz Festival*, 120 × 176 par Ignasi Monreal, 2019 © DR.

à cet héritage culturel. La confrontation des *azulejos* ibériques, à l'aspect numérique des boutons *play, stop, forward* vient créer un exotisme graphique. Or, bien que le visuel projette notre imaginaire dans une représentation musicale urbaine, la subtilité historique utilisée semble discutable. Effectivement, la faïence laisse penser un artefact culturel intimement lié à la culture ibérique. Cette mise en situation crée alors un non-sens historique par rapport au jazz et par rapport au festival se trouvant en Suisse. Ce non-sens est appuyé par la dimension divertissante qui est générée à travers l'incarnation de l'animation populaire du musicien de rue. Toutefois le divertissement musical semble être la raison de tels rassemblements et offre l'éventualité d'une meilleure attention. Le divertissement à travers l'écoute musicale peut-il laisser entrevoir une autre forme de plaisir qui ne soit pas sensorielle ? Le divertissement inhérent au plaisir d'écoute peut-il devenir un levier et permettre une entrée en matière quant à l'apport d'un regard historique lié à la musique que l'on écoute ?

Il serait intéressant de chercher à comprendre de quelle manière le divertissement déclenche le plaisir d'écoute et comment celui-ci peut être augmenté ou complété par certains processus graphiques existants. Comment est configurée dans l'écoute contemporaine, la relation entre l'écoute et la vision ? Quels sont les différents types d'écoute et que révèlent-ils sur notre rapport à la connaissance historique de la musique ? Selon Gilles Lipovetsky¹⁸, le monde dans lequel nous vivons est une « explosion musicale » du simple fait que de manière collective nous sommes amenés à entendre de la musique dans des lieux publics de manière non consentie, banalisant notre relation à la musique. Toutefois cette écoute n'est pas la plus aboutie en termes de compréhension. En nous appuyant sur les travaux de recherche de Clémence Reliat sur le conditionnement de l'écoute¹⁹, nous pouvons tenter de classer les types d'écoute musicale à partir des travaux du psychanalyste Guy Rosolato²⁰. En effet, lorsque l'écoute est volontaire de la part de l'auditeur,

elle peut être qualifiée de quatre manières :

- écoute analytique, elle correspond à une écoute technique et assidue de la part d'un musicien averti ou un connaisseur analysant les procédés instrumentaux présents
- écoute esthétique, elle est la plus commune, basée sur l'appréciation en fonction du goût et du jugement de ce qui est qualifié subjectivement de < beau > ou non
- écoute hypnotique, elle constitue le relâchement de celui qui écoute dans un élan d'exaltation intérieure
- écoute évocative, plus profonde que l'écoute hypnotique, elle est basée sur l'association intime entre la musique et des souvenirs vécus.

Dans tous les cas c'est l'auditeur qui semble déterminer sa posture d'écoute et ainsi accéder à cette concentration. Il est intéressant de comprendre que les modalités spatiales de l'écoute et la mise en condition dans la technicité du son ou du confort d'écoute sont à prendre en compte et induisent l'accès à l'un choisis d'un des quatre types d'écoute. On pourrait alors déduire une association entre les postures d'écoute, le type d'auditeur et les lieux inhérents à l'écoute musicale.

De telle sorte que l'on peut affirmer que l'écoute analytique peut concerner le collectionneur ou le musicien averti et que le néophyte ou le non-public de jazz réalise son écoute sur des critères purement intimes de l'écoute esthétique. Les écoutes hypnotiques ou évocatrices paraissent beaucoup plus personnelles ; elles sont déclenchées chez l'auditeur via un système de référencement de musique personnel en fonction de sa culture et de son attachement intime à la musique. On pourra alors penser que le collectionneur se voit être un diverti-attentif qui s'approprie ce qu'il écoute de manière technique et cognitive, tandis que le néophyte, l'amateur ou le non-public de jazz développeront une tendance d'écoute basée sur l'appréciation personnelle conduisant à un jugement intime et subjectif.

18. *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gilles Lipovetsky, Éd. Gallimard (1983).

19. *Conditionnement de l'écoute en vue d'une modification sensible de l'état émotionnel*, mémoire de fin d'études, par Clémence Reliat (2016), p.37-38

20. *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, PUF, Guy Rosolato (1993), p.187-194

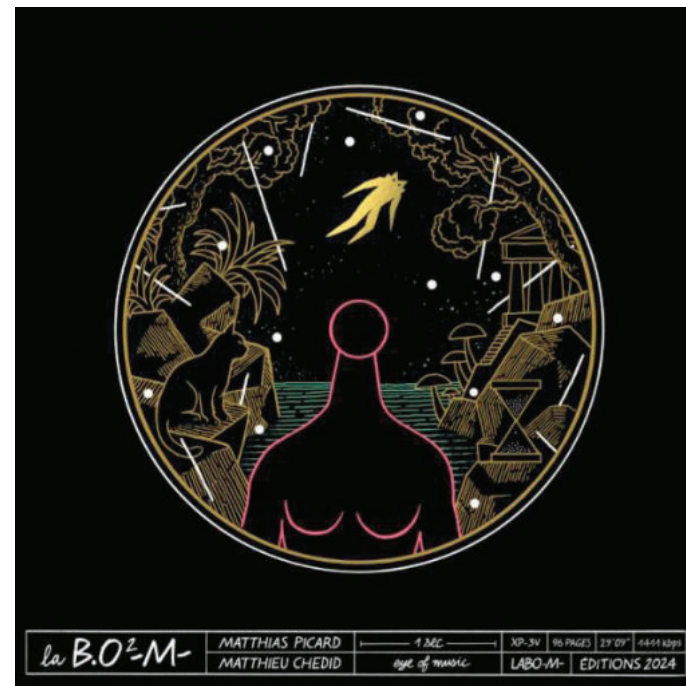
Il est possible de déduire que l'industrie musicale façonne le goût des auditeurs au détriment de la transmission de l'aura tragique cachée de certains morceaux. Pour autant, est-ce que l'écoute musicale esthétique et divertissante peut devenir un moyen d'accéder à la même dimension cognitive qu'une écoute analytique ? Et ce, en conservant le plaisir intime entretenu avec la musique de la part du public qui s'en imprègne ? Quelle part du jazz sud-africain le design graphique doit-il imager pour conserver une transmission de l'histoire qui lui est intrinsèque ? Pour le comprendre, tâchons de saisir de quelle manière l'image peut intervenir dans notre écoute et en quelles proportions dans la société de divertissement dans laquelle nous évoluons.

Le rapport au plaisir synesthésique dans la création visuelle qui habille la musique représente une constante exploration d'accompagnement et d'augmentation du son par l'image. Nous pourrions nous demander à cette occasion, quand solliciter les yeux pour mieux accéder à la création sonore ? S'il n'existe

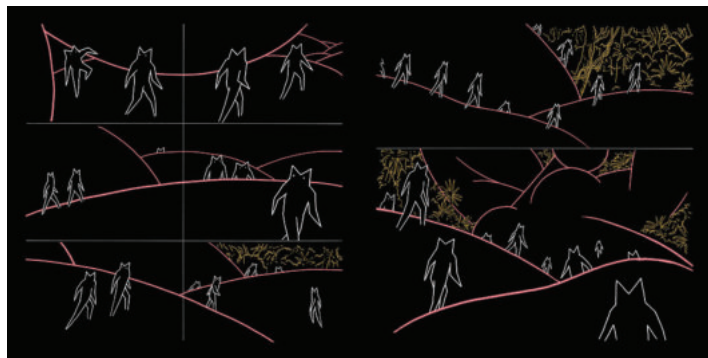
pas de réponse unique à cette question, en revanche une multiplicité de propositions est envisagée*.

Cet aspect divertissant de la musique propose une écoute musicale responsable et active en associant le Voir à l'Entendre dans la même temporalité et dans un univers graphique très précis. On peut alors penser que le divertissement musical opère à ce niveau une entrée en matière expressément décontextualisée de la vision cognitive historique de la musique, mais offre une appropriation artistique et sensible de l'œuvre. Il est possible de déduire que l'association synesthésique entre le Voir et l'Entendre avec pour but une fête des sens, amène davantage à un éloignement de la

* La création musicale et graphique intitulée *La B.O.²-M-* (fig.19a et b → ↓) (se prononçant « La B.O. de M ») propose un objet graphique d'un rêve musical de Matthieu Chedid sous forme de bande-dessinée, permettant d'être lu, regardé et écouté simultanément. Cette création réunie la volonté d'une association synesthésique entre la poésie des paroles et de la musique de Matthieu Chedid, et des visuels créés par l'illustrateur Matthias Picard. Cette correspondance artistique met en avant une temporalité unique, confiant à l'auditeur-lecteur la responsabilité de tourner les pages en fonction de ce qu'il ressent.



↑ (fig.19a) Photos du livre disque *La B.O.²-M-*, réalisé en musique par Matthieu Chedid et en image par Matthias Picard 26 x 26 cm, impression en 4 Pantone, 2015 © DR.



↑ (fig.19 b) Photos internes du livre disque *La B.O' -M-*, réalisé en musique par Matthieu Chedid et en image par Matthias Picard 26 × 26 cm, impression en 4 Pantones, 2015 © DR.

connaissance historique qu'à sa compréhension. Malgré tout, est-il possible de conserver le même niveau d'implication de la part de celui qui écoute par l'augmentation du plaisir auditif par le graphisme ? En somme, si l'on amène l'auditeur à considérer la partie historique du son qu'il goûte, peut-on toujours s'appuyer sur les effets synesthésiques ? La responsabilisation de l'auditeur par sa manipulation du bien expérientiel que représente cet objet graphique nous permet-elle d'entamer une transmission quelconque possible ? Si cette création originale ici permet

de consacrer une temporalité égale entre ce que l'on regarde et ce que l'on entend pour en saisir le sens, peut-on envisager une stratégie de création en design qui s'appuierait sur une exigence couplant le temps du regard et le temps de l'écoute ?

* Pour comprendre certains concepts qui seront par la suite énoncés, définissons tout d'abord les termes suivants :

→ écouter : désigne une application à entendre, à diriger son attention vers des sons, des paroles

→ entendre : d'une façon moderne et courante, il s'agit de percevoir par le sens de l'ouïe, de s'appliquer à écouter et de manière plus ancienne, désigne la perception du monde par l'intelligence et par l'interprétation

→ regarder : il s'agit de faire en sorte de voir, de s'appliquer à voir.

→ voir : percevoir quelque chose par les yeux, par le sens de la vue

→ montrer : faire voir, mettre devant les yeux pour présenter, déployer de sorte à laisser voir de telle sorte qu'un observateur puisse voir et regarder.

2. Une configuration temporelle problématique

Aujourd'hui on relève que le fait de pouvoir prendre le temps de regarder est de plus en plus rare. Le rythme actuel qui s'imprime dans nos vies sur le plan collectif ou individuel repose sur une cadence inconfortable*. Comment prendre le temps de regarder lorsque l'œil se trouve tiraillé, sans cesse sollicité ? On remarque une première conséquence à cette sollicitation visuelle récurrente : une difficulté à déclencher une attention réflexive et une concentration s'installant sur la durée.

* En réaction au problème de la pollution visuelle et graphique des villes, le graphiste Malte Martin opère en « basse tension » (fig.20 ↗). Son travail devient un silence au milieu du bruit visuel permettant d'accorder une pause au regard dans la jungle graphique urbaine et quotidienne. Pour ce faire, c'est en utilisant de manière générale le détournement de codes graphiques préexistants comme les panneaux de signalisation routière (fig.21 ↘), le mapping urbain (fig.22 ↘), la création d'une identité visuelle (fig.23 ↘) douce mais impactante questionnant le spectateur-passant qu'il parvient à conférer une valeur sémantique appropriée à ses productions. Malte Martin intervient dans cette optique directement sur site pour contextualiser sa production et confronter le passant à celle-ci

dans nos vies privées et notre intérêt personnel. La temporalité accordée à l'image et à sa compréhension s'accélère de plus en plus, nous commençons alors à être confrontés à des « images

21. Contact, pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver, Matthew B. Crawford, Éd. La Découverte (2016)



↑ (figs.20, 21) Ici tu es nulle part précisément, Pantin, Malte Martin, 2005 © DR.



↑ (figs.22) *Mots Publics à Saint Blaise, ici je suis ailleurs*, Paris, Malte Martin, 2008 © DR.



↑ (figs.23) *Cessez d'obéir, c'est un ordre!*, affiche pour le Théâtre de l'Athénée, Paris, Malte Martin, 2010 © DR.

poubelles »²². Ensuite on le sait, le paysage visuel serait selon Perrottet lourd, envahissant et surtout de piètre qualité. La temporalité est un concept inhérent à l'écoute musicale, elle n'est pas en revanche imposée en matière de relation à l'image. Autant le format temporel des œuvres musicales est déterminé par l'auteur, autant le temps qu'il faut accorder à la réception du message visuel n'est pas induit par l'image à regarder. Le temps accordé à l'action de voir est très fluctuant.

Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, la matière sonore et la musique connaissent une « explosion » envahissant notre zone intime, il est difficile de lutter de manière physique contre l'intrusion sonore. Globalement, nous pouvons penser que chacun de nous a su développer à sa manière une adaptation à son milieu de façon à dépasser cet inconvénient et par conséquent adopter une attitude passive face à la pollution sonore déployée. Si nous transférons cette démarche à l'explosion visuelle que nous subissons, nous pouvons déduire que la surproduction de visuels et d'« images poubelles » repose sur le fait de créer des visuels qui permettent une lecture de fond la plus rapide possible pour se démarquer des autres images présentes. En ce sens, nous pouvons penser que le spectateur urbain lambda ait également développé une passivité et un manque d'implication face aux images déployées; la quantité anesthésie l'acuité. Or, la création graphique tout comme l'écoute musicale demande un temps considérable pour être sentie et comprise. Est-il alors plus adéquat d'utiliser une respiration graphique ou de créer une surenchère des formes produites pour se faire entendre et comprendre ?*

Comment la production en design graphique impose au regardeur un temps d'observation incontournable ? Afin de créer une démarche réflexive et accomplie de la part du public, est-il envisageable de laisser une frontière entre le support et le regardeur ? Quelle échelle temporelle doit-on accorder à celui qui reçoit l'image pour qu'il puisse en comprendre le sens ?

22. Faire collection ! Parole au graphisme, Vincent Perrottet (28 novembre 2015), Centre Pompidou, Paris.

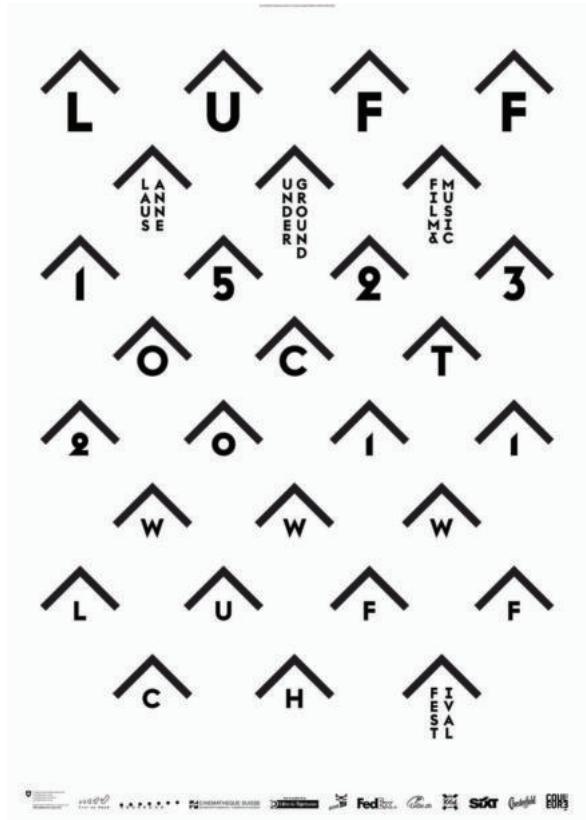
Dans l'*Évolution Créatrice*, Henri Bergson définit le temps comme composition de successions. Il prend l'exemple du temps de préparation d'un verre d'eau sucrée à base de morceaux de sucre. Il en déduit que la durée de relation face à l'attente de la fonte du sucre est relative à la durée du temps immatériel qui « coïncide avec mon impatience » de sorte que le rapport au temps matériel soit dépassé par le temps vécu. Afin d'illustrer le propos de H. Bergson, nous prendrons en exemple le travail du graphiste suisse Demian Conrad pour l'édition 2011 du festival LUFF (fig. 24 ↓) (Lausanne Underground Film and Music & Festival) pour lequel la démarche de création a été totalement libre, uniquement régie par la thématique *Search and destroy*. Le cheminement inspiré du mouvement *Fluxus** appelle, par la superposition simultanée de deux affiches l'une sur l'autre, à venir déchirer par soi-même la première affiche pour faire apparaître la seconde. Cette méthode donnant lieu à une évolution temporelle de l'apparition de la seconde affiche exige la participation active du public et de son investissement personnel dans l'acte de déchirure, tout en créant une identité commune à l'ensemble des affiches qui ont été collées. Ainsi, le public prend lui-même

* *Fluxus* est un mouvement d'art contemporain des années 1960 en partie initié par George Maciunas, questionnant le statut de l'œuvre d'art et de ses créateurs. Ce mouvement appelle à responsabiliser le public en l'initiant à la participation des productions ainsi considéré comme un mouvement d'art-distraction.

possession de l'espace d'affichage et agit dessus, il peut d'une manière collective ou individuelle, interagir avec l'explosion visuelle.

Le rapport à la durée et au temps, inhérents à cette expérimentation est visible par la déchirure. On peut penser qu'en passant devant le même panneau plusieurs fois par jour, une évolution du support pourra être constatée

ou différenciée selon les lieux d'affichage. Ce type de réalisation est davantage explicable dans le concept que dans le choix graphique et iconographique des affiches. De ce fait, on peut dire que cette succession d'actions constituée d'attentes et de rebondissements, façonne un paysage graphique unique et collaboratif au sens où le public y aura ajouté sa propre action.



↑ (figs.24) Affiche prédécoupée pour le *LUFF Festival* de Lausanne 78 × 100 cm, Demian Conrad 2011, © DR.



↑ (figs.24) Affiches superposées et déchirées pour le *LUFF Festival* de Lausanne, 78 × 100 cm Demian Conrad, 2011 © DR.



↑ (figs.24) Affiches superposées, Demian Conrad vient lui-même gratter quelques affiches pour initier la manipulation collective le *LUFF Festival* de Lausanne, 78 x 100 cm Demian Conrad, 2011 © DR.

Un transfert de ce type de dispositif d'action commune est-il possible dans la transmission des savoirs historiques liés au jazz ? Afin de donner la possibilité d'agir et de réfléchir le support, l'idée serait d'initier la possibilité d'agir et de réfléchir grâce à la manipulation du support. Comment y associer le temps d'écoute musicale ?

Ce scénario proposant une participation au support visuel qui constitue le paysage graphique urbain est pertinent dans notre questionnement au sens où il offre un aspect très spontané de l'implication personnelle du public - et du non-public - du festival *LUFF*. Il permet de mettre en retrait le flux de conscience de pensée relatif à l'esprit humain. Effectivement, mis en avant dans les écrits de Virginia Woolf*, le *Stream of Consciousness* ou *Flux de conscience* est une représentation du flux continu de pensée cérébrale conduisant à traduire

* Virginia Woolf est une auteur britannique du XX^e siècle. Elle est l'une des plus importantes auteurs modernistes parmi le courant *Stream of Consciousness* avec May Sinclair et Dorothy Richardson.

l'inconstance rationnelle de l'énergie cérébrale humaine. L'esprit humain se détourne lui-même de sa propre réflexion par son flux constant de pensées rationnelles ou irrationnelles. Le propos évoqué par Woolf peut être discutable à l'heure actuelle, mais il est

en réalité appuyé par Yves Citton²³ qui évoque également une sollicitation intensive de notre esprit par l'environnement auquel nous sommes confrontés. Il explique que « [il] accorde attention à ce [qu'il] valorise et valorise ce à quoi [il] accorde [son] attention. »²⁴.

Nous pourrions déduire que si nous prenions le temps de valoriser quelque chose par notre attention, alors nous pourrions le voir sous un angle différent. C'est à travers l'évocation de *The Order of the Third Bird*²⁵ (*l'Ordre du Troisième Oiseau*) qu'il pense une stabilisation de l'attention sous forme d'ascèse. Cet ordre est connu pour réaliser des performances d'« activisme attentionnel » en réintégrant de manière singulière l'expérience de la durée inhérente à la confrontation picturale ou architecturale.

²³. Pour une *Écologie de l'attention*, Yves Citton, Coll. La Couleur des idées, Éd. Seuil (2014).

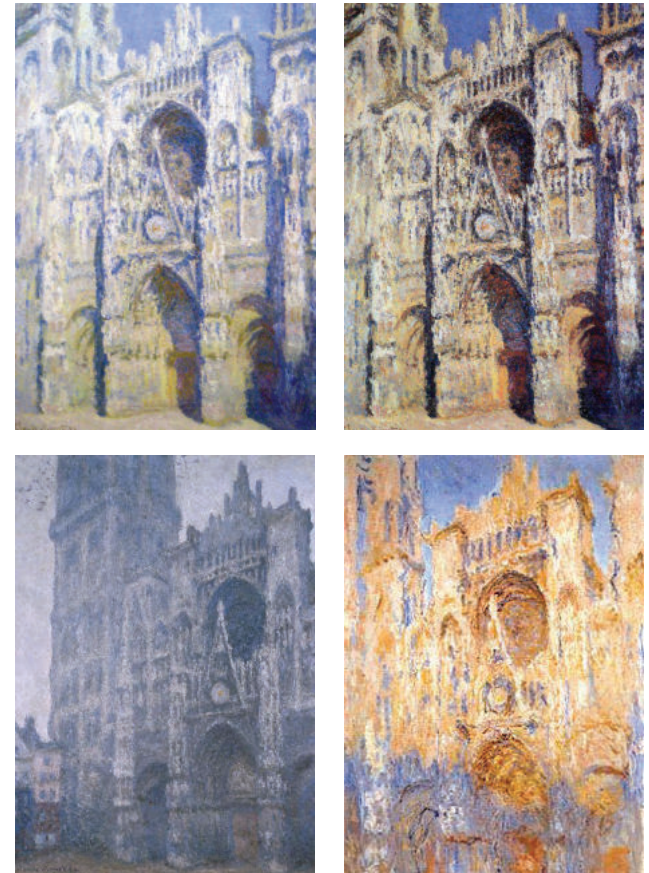
²⁴. Ibid, p.202

²⁵. Ibid, p.221

Les membres de l'Ordre agissent de manière à se placer devant des tableaux ou des bâtiments pour une durée estimée entre 30 minutes et 24 heures, en prenant la position de s'affirmer en tant qu'« infirmiers de l'attention ». On peut alors penser que leur performance n'existe que par l'existence du regard extérieur d'autres personnes, s'interrogeant sur la présence immobile de ces personnes observant la création en question. Dans ce type de cheminement, < regarder > est lié de près à l'agir puisqu'il confère en soi une action. Le choix de la prise de position en tant que spectateur souligne l'importance de l'action de regarder. Afin de représenter cette démarche de manière concrète et active, prenons l'exemple du travail pictural du peintre impressionniste Claude Monet qui, entre 1892 et 1894 a peint la cathédrale de Rouen (figs.25 →) sous tous ses éclairages à diverses occasions. Par la sérialisation et le rapport à la durée dans cette action picturale, Monet sublime et met en lumière la compréhension d'un même sujet dans sa variation. Cette même démarche d'activisme attentionnel prend le temps d'accorder une attention prolongée à un objet et en le valorisant, donne à le penser et à mieux s'en imprégner. Bien que cette action soit louable par la volonté d'attention qu'elle établit, permet-elle une compréhension autre que l'optique du sujet traité ? Si l'on opère un transfert dans le domaine de la création musicale, peut-on penser qu'une juste temporalité d'attention investie par une production graphique puisse délivrer des informations historiques à celui qui l'écoute ?

Par le biais de la réflexion d'Yves Citton, quant à la démarche d'une performance attentionnelle à visée questionnante, nous pouvons nous demander comment il pourrait être possible de restaurer une juste temporalité des durées attentionnelles actuellement malmenées.

De ce fait, peut-on penser qu'une mise en condition de la concentration de l'auditeur-regardeur puisse restaurer une juste temporalité en ce qui concerne sa rencontre avec une pièce de jazz sud-africain ? Cette restauration temporelle peut-elle



↗ (figs.25) a. *La Façade de la cathédrale de Rouen au soleil*, 106 × 74 cm, peinture à l'huile, Claude Monet 1894 © DR.

↑ b. *Le Portail*, 92 × 65 cm, peinture à l'huile, Claude Monet 1893 © DR.

↗ c. *La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil ; harmonie bleue et or*, 107 × 73 cm, peinture à l'huile, Claude Monet, 1892-1893 © DR.

↑ d. *La Cathédrale de Rouen*, 106 × 63cm, peinture à l'huile, Claude Monet, 1893 © DR.

permettre l'appréciation de la forme et du contenu musical pour en saisir sa dimension historique ? Dans quel contexte et de quelle manière pourrait être mise en place la mise en condition afin d'enclencher la concentration, fondée sur une restauration d'une durée juste ? En nous intéressant de près au tableau *En Écouteant du Schumann* de Fernand Knopff (fig.26 ↘) nous observons une représentation de l'écoute musicale reposant sur une certaine concentration dans la mise en condition. À travers ce tableau, la femme assise dans le fauteuil se cache le visage probablement pour obtenir une posture d'écoute du type hypnotique ou évocatif de manière à se sentir transcendée par sa réception. Indéniablement, c'est le calme introspectif de cette personne, confortablement assise qui est mis en avant à travers une scène intime, personnelle et calme. La musique - représentée par le piano - se trouvant en arrière-plan, on peut déduire que ce n'est pas la réification de la musique à travers le piano qui est représentée mais bel et bien les effets procurés par la musique et la façon d'y accéder. On comprend alors grâce au calme de la scène, marqué par un rituel domestique, que la temporalité idéale doit se construire. Si une temporalité considérable semble de mise pour amener au mieux un accès véritable à la concentration et à l'appropriation individuelle lors de l'écoute musicale, comment le design graphique peut-il susciter une relation plus juste au temps consacré à l'écoute ? Peut-on, en se basant sur une sacralisation profane de la musique, entamer une transmission cognitive par le rituel ? On peut aisément observer que l'histoire n'est pas d'ordre émotionnel mais factuel, alors, comment peut-on transmettre des données factuelles tout en établissant une concentration de la part de l'auditeur ? Comment peut-on accompagner l'auditeur vers une compréhension de l'histoire en rapport au jazz sud-africain ?



↑ (fig.26) *En Écouteant du Schumann*, 101,5 × 116,5 cm, peinture à l'huile, Fernand Knopff, 1883 © DR..

3. *Le rituel, un moyen d'introduire l'écoute historique ?*

En nous penchant sur la notion de rite lié à l'écoute de la musique, on peut saisir que la collection dans sa démarche d'acquisition et d'accumulation, entraîne une sacralisation des objets collectionnés. La dimension collective peut être mise en avant par la collection de jazz, mais il est possible de la voir à travers la volonté de transmission de la part du graphiste comme peut l'effectuer le rituel. Claude Rivière définit les rites comme des « conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un rapport corporel [...] à caractère répétitif [...] »²⁶ en utilisant notamment le langage, la gestuelle et ils prennent donc tout leur sens dans la répétition d'action. En étant un élément répété, le rituel profane se détache de la < routine > au sens où il s'inscrit à partir d'une structuration précise à suivre. Il s'engage dans la succession des actions et des étapes qui le composent. Son format génère une prédisposition à se dérouler de telle manière à ce que la durée et l'espace qui lui sont attribués soient circonscrits.

Comment le rituel peut-il créer une activation de la réflexion de l'auditeur ? Dans son aspect collectif, le rituel génère un lien social et engendre une implication particulière de la part de ceux qui y participent. Peut-on affirmer qu'à travers une répétition annuelle et par leur usage codifié, les festivals de jazz représentent des rituels ancrés de manière populaire et ouverte ? Rétablissent-ils d'une quelconque manière la

²⁶. « Les rites profanes », article issu de la revue *Archives de Sciences sociales des religions*, Claude Rivière (1995)

concentration ainsi que l'exigence d'un rapport plus juste face à la durée de ce que l'on regarde et écoute ? Comment est-il possible à travers la structure que représente le festival de générer un rituel profane, qui ouvrirait à une transmission compréhensible de l'histoire du jazz sud-africain à un public non initié au jazz ?

Les festivals de manière générale instaurent des temporalités d'écoute où l'œil peut par ailleurs être considéré comme disponible. L'écoute sur un festival intensifie notre attention car elle se déploie dans un contexte où l'auditeur est captif. Cette captivité lui assigne un double statut qui intéresse le designer graphique : il est auditeur et spectateur. Il écoute et regarde avec une attention intensifiée par le contexte. En se basant sur les propos de Claude Rivière, on peut comprendre aisément que le festival est codifié tel un rituel, il est en majeure partie structuré par les éléments matériels qui permettent d'évoluer à l'intérieur de celui-ci. Ces éléments matériels qui endossent une partie de l'organisation nécessaire au festival sont souvent confiés au design graphique. On nommera certains de ces éléments *éphémères** pour leur capacité à témoigner

* L'*Ephemera Society*, développe un engagement profond de «cultiver et encourager l'intérêt pour les éphémères ainsi que l'histoire qui s'y rattache ; pour en favoriser sa compréhension. Elle définit l'éphémère comme « fait en papier et généralement imprimé généralement bidimensionnel (bien qu'il puisse s'agir d'un paquet ou d'une boîte), généralement éphémère. »

de manière multiple de l'existence d'un événement particulier et temporaire. Ils sont conservés s'ils sont de qualité après leur usage éphémère. En étant présents dans les festivals, ils peuvent incarner la forme de tickets d'entrée, flyers, affiches, tampons ou bracelets, tee-shirts et programmes. Le plaisir de possession de ces objets qui peut nous amener de festival en festival à chercher à les posséder peut nous conduire à toucher ce qui constitue le rituel.

Si le rituel intervient comme un monde à part pour le non-initié qu'il peut juger élitiste ou difficile à pénétrer en premier lieu, on peut constater que le rituel met en avant un esprit de médiation.



↑ (figs.27) Affiches de l'édition 2018 du *Pop-Kultur Festival*, Berlin, 59 × 84 cm 2018 © DR.



↑ (fig.28) Affiche de l'édition 2018 du *Chicago Pitchwork Festival*, 59 × 84 cm 2018 © DR.

↑ (fig.28) Affiche de l'édition 2018 du *Chicago Pitchwork Festival*, 59 × 84 cm 2018 © DR.



↑ (fig.28) Affiches de l'édition 2018 du *Chicago Pitchfork Festival*,
59 × 84 cm 2018 © DR.

Toutefois, il n'est pas rare de voir que la production imprimée relative aux festivals de musique peut parfois engendrer un manque de relation sémantique entre les supports présentés et le type de musique produit lors du festival. C'est notamment le cas de l'édition 2018 du Pop-Kultur Festival (fig.27 ↑) de Berlin qui a fondé l'identité de son festival sur une création généreuse d'affiches basées sur l'utilisation d'images achetées sur *Fotolia*, ayant pour fil conducteur la représentation de la montagne. Il y a dans ce festival et dans ses précédentes éditions, la recherche d'une identité visuelle forte au détriment d'un message cognitif qui relie l'image à la production musicale véhiculée lors de l'événement. Or, si ce type d'écueil est présent dans certains événements, il nous faudra dans notre cas, appuyer un regard plus approfondi quant à la création d'un message qui génère un sens concret, une transmission historique et une juste restitution du plaisir d'écoute. La fragmentation de l'identité visuelle du *Pitchwork Festival de Chicago* (fig.28 ←) pour l'édition 2018, fait le lien entre chaque affiche pour former un visuel unique lorsque toutes les affiches sont réunies. De manière générale, les différents éphémères permettent quant à eux de structurer visuellement le festival dans une temporalité circonscrite. Néanmoins ils rendent possible la conservation matérielle pour infuser le plaisir dans le temps qui suit le festival. Ainsi, leur usage attribue un aspect ritualisé par leur répétition tout en ayant une forme variable chaque année.

En sachant que la matérialisation du festival permet de concrétiser au mieux l'expérience vécue et ainsi de commencer à formaliser le rituel, qu'en est-il de l'expression du corps ? Effectivement, le rituel exige une certaine matérialisation pour créer la responsabilisation active de celui qui vit cette expérience. Il est alors important de noter que la ritualisation corporelle peut jouer un rôle primordial dans le conditionnement de l'écoute et dans la façon d'être transformé par l'événement. En pensant le rituel comme une conduite singulière ou communautaire ayant un rapport corporel, il peut paraître nécessaire de considérer la position qu'occupe le corps dans

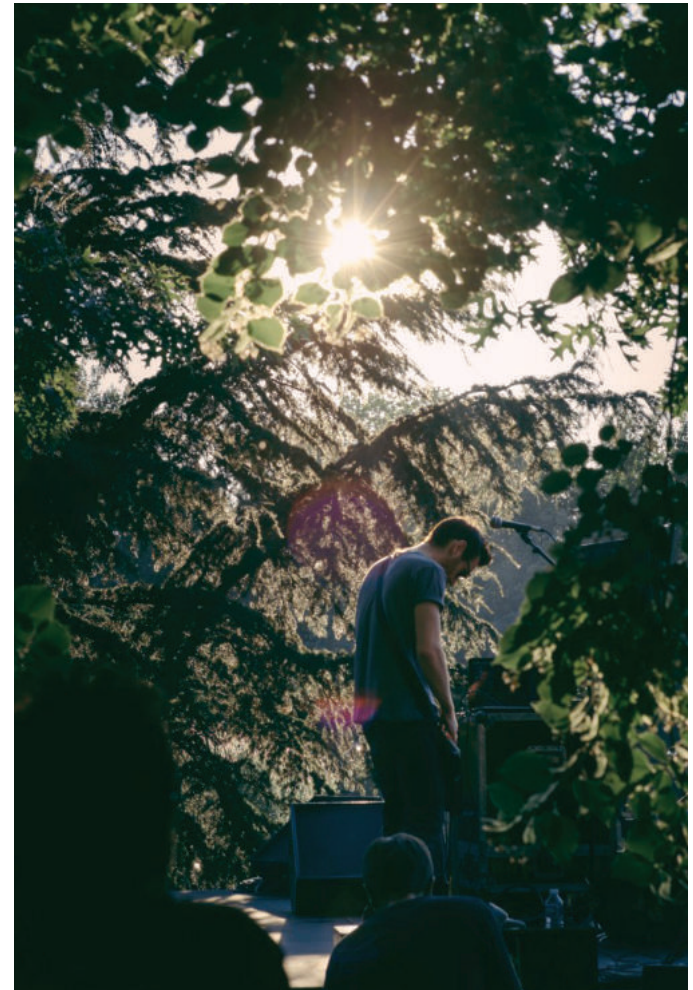
* Le festival *Siestes Électroniques* (fig. 29) est dédié aux cultures émergentes. Créé à partir de 2001 à Toulouse, il reprend le festival sud-coréen axé sur les concerts de musiques électroniques tout en possédant une large ouverture sur d'autres styles musicaux. L'endroit réservé à l'occasion est un jardin sur les berges de la Garonne où les auditeurs peuvent se prélasser dans des transats ou allongés dans l'herbe, en écoutant les musiciens se produire.

l'espace et comment cette intégration favorise une mise en condition adéquate par rapport au lieu et au type d'événement vécu. Effectivement, si l'on pense aux *Siestes Électroniques**, ce festival libère des contraintes physiques et corporelles au profit d'une écoute musicale exceptionnelle. Cet événement se déroule à Toulouse dans le jardin Compans-Caffarelli au plus près de la nature, ainsi la relation que l'on peut avoir face à ce type de lieu mène à un

conditionnement précis de l'expérience. On peut penser que l'existence d'un 17^e millésime du festival engendre une attente protocolaire de détente et de mise en condition proche du rituel dans sa répétition de la part du spectateur. En initiant la possibilité de dépasser l'écoute esthétique pour amorcer un pas vers l'écoute hypnosique au spectateur, une codification façonne l'expérience vécue de cet événement.

Si l'attitude et la position corporelle sont déterminantes pour le conditionnement de l'écoute musicale, le rituel corporel fait partie intégrante des codes établis dans l'animation du concert ou du festival. Essentiellement, les concerts de musiques dites < savantes > donnent à penser une tenue vestimentaire adaptée pour la circonstance qui se veut traditionnellement affranchie de toute extravagance. En devenant porteur de signes, le corps se transforme en un objet de médiation et d'appartenance au collectif. Le marquage corporel peut se manifester aussi par le port de tampon d'entrée permettant l'acceptation individuelle dans et par un collectif.

Cette entrée en matière du corps dans le rite semble avant tout passer par le fait de porter des signes pour être reconnu ou accepté, il est alors nécessaire de penser à la prolongation musicale que le corps exerce par la danse. Cette retranscription du rythme et de la musique par le corps est le résultat visible



↑ (fig. 29) *Les Siestes électroniques* de Toulouse dans le jardin Compans-Caffarelli, 2013 © DR.

d'une expérience sensorielle et transcendante du moment vécu. En admettant que le corps soit partie prenante dans le rituel musical en répondant à la sonorité qu'il reçoit, il semble crucial de ne pas oublier que cette expression corporelle ne pourrait advenir sans l'existence d'un lieu circonscrit qui puisse définir l'aire où se déroule le rituel. Cette spatialisation est renforcée par la codification créée à cet effet grâce au travail signalétique et scénographique venant mettre en scène le lieu du rituel, ici représenté par le festival. Dans cette démarche nous pourrions citer le festival de musique indépendante électro et rock *Minuit avant la Nuit* (figs.30→, 31, 32↓), généreusement enrichi par la signalétique entreprise par le collectif *Formes Vives*.

Cette création visuelle signe une identité forte. Toutefois, il est important de supposer que cet ensemble graphique ne s'inscrit pas dans une recherche de correspondance entre les formes graphiques entreprises et la musique du festival. Si l'on examine globalement la conception visuelle du collectif *Formes Vives*, il ne semble pas que cette conception se démarque stylistiquement d'une autre de leur création de manière formelle. La recette graphique paraît être similaire pour chacune de leur production imprimée ou scénographique comme on peut le voir en comparant leur travail pour *Minuit avant la Nuit* à l'affiche du *Théâtre des 13 vents* (fig.33 ↓), ou la signalétique du *Rucher du haras* (fig.34 ↓) à la signalisation informative de l'échangeur de Vitrolles (figs.35 a et b↓). Les contextes et les gammes colorées changent, le traitement graphique et le lettrage restent sensiblement le même : on s'approche du travail de designer-artiste dans le cadre d'une pratique autocentrée. Comment justifier que les formes plastiquement déployées prédominent sur le message de fond ? Si l'on considère notre objectif, à savoir transmettre entre autres la facette historique du jazz, le designer graphique devra-t-il être dépossédé de sa < patte > au profit de la transmission d'un message qu'il se doit de rendre lisible ?

Ici la charte graphique colorée vivace de l'affiche déclinée en une signalétique de l'événement, génère une cohérence



↑ (fig.30) Affiche de l'édition 2018 *Minuit avant la Nuit* d'Amiens, par le collectif *Formes Vives*, 59 × 84 cm 2018.



↑ (fig.31) Signalétique de l'édition 2018 *Minuit avant la Nuit* d'Amiens, par le collectif *Formes Vives* 2018.



↑ (fig.32) Signalétique de l'édition 2018 *Minuit avant la Nuit* d'Amiens, par le collectif *Formes Vives* 2018.



↑ (fig.33) Affiche de la saison culturelle 2018-2019 du *Théâtre des 13 Vents* de Montpellier, par le collectif *Formes Vives*, 59 × 84 cm 2018.



↑ (fig.34) Signalétique du *Rucher du haras* d'Annecy, par le collectif *Formes Vives* 2017.



↑ (fig.35a) Signalétique pour l'échangeur de Vitrolles par le collectif *Formes Vives* 2013.



↑ (fig.35b) Signalétique pour l'échangeur de Vitrolles par le collectif *Formes Vives* 2013.

environnante avec le lieu par des objets graphiques identifiables. Le contraste intense opéré par un Pantone vert fluo, un noir profond et un bleu électrique donne à voir une identité vivante et profonde. Toutefois, même si l'utilisation de cette gamme chromatique agit comme signe identitaire de cette édition du festival, elle ne génère pas de sens direct avec une représentation musicale de la programmation de l'événement.

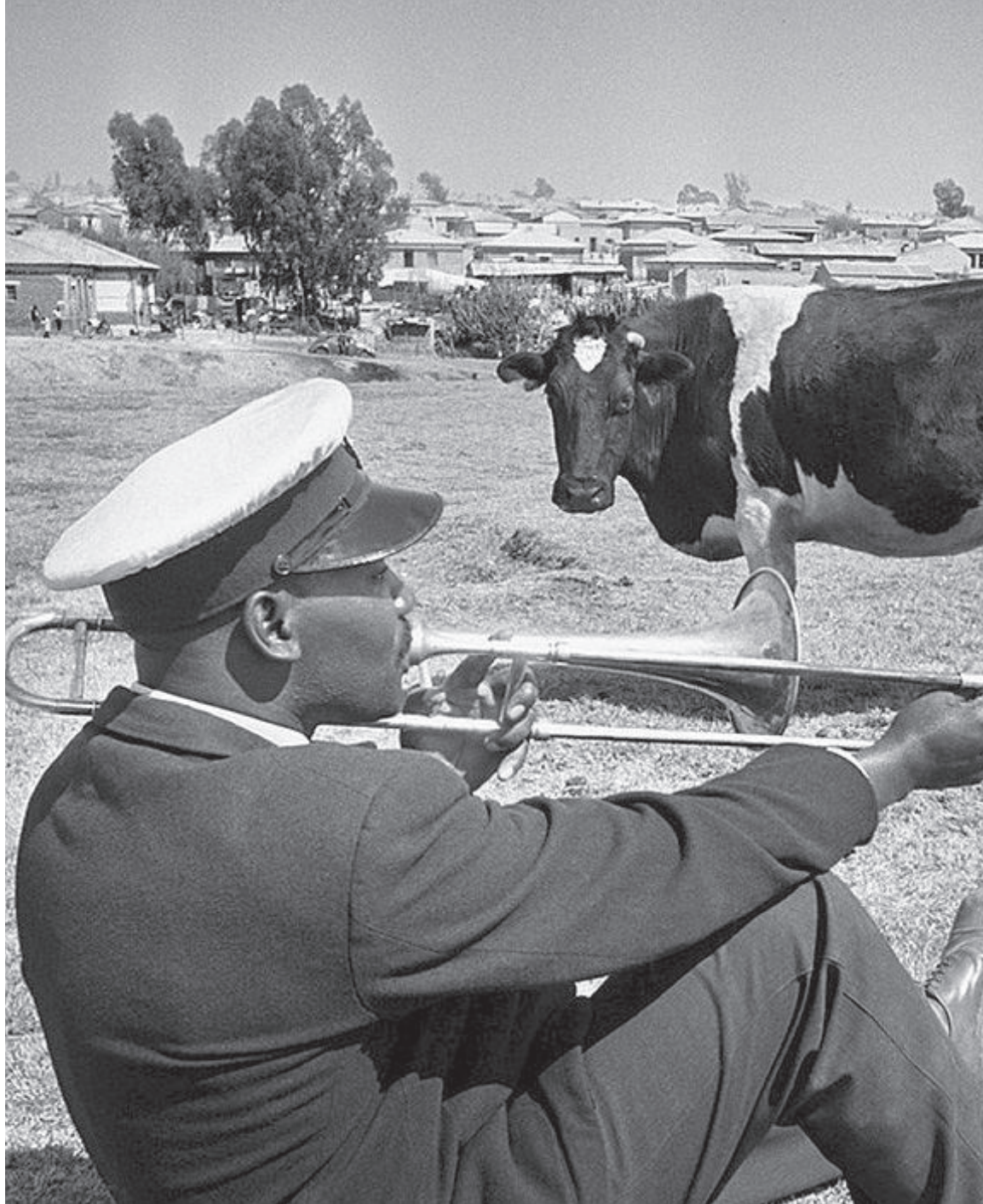
Déclinée pour l'entrée, le programme, la signalétique directionnelle et informative des cabanes et des tonnelles, l'identité visuelle marque chaque lieu déterminant du festival et permet dans cette mise en scène de créer un microterritoire unique pendant une temporalité définie. Elle apporte ainsi une mise en condition particulière à travers l'usage de l'espace augmenté par la signalétique.

Cette spatialité peut d'ailleurs se définir en tant que répertoriation cartographique. La relation vécue à l'espace peut être de l'ordre du parcours lorsqu'elle confronte le corps au lieu dans lequel évolue le festivalier. Effectivement la notion de parcours physique intervient telle l'analogie d'un parcours spirituel ou culturel lié au rituel. Ce protocole permet par le parcours de celui qui marche d'un point A à un point B, un accès à une autre dimension et transforme celui qui accepte les différentes étapes qui composent l'expérience. Le rituel peut paraître similaire à l'expérience de design au sens où dans son scénario, il convoque l'expérience par le vécu et donc la transformation de celui qui la vit.

Précédemment, nous avons vu que le rituel existe à travers de nombreuses formes qui peuvent lui permettre d'associer le moment vécu à une expérience qui transforme celui qui la vit. Dans le cas présent, nous souhaitons mettre en place un scénario qui s'appuie sur le rituel. Le design graphique a l'ambition d'établir des objets graphiques qui instaurent un type de rituel, réunissant l'aspect festif et transcendant de la musicalité du jazz sud-africain tout en révélant l'arrière-plan historique contenu en son sein. En ayant codifié la structuration du rituel, les intentions de design qui seront menées par la suite pourront se diriger vers l'emploi du rituel comme moyen de médiation et de transmission

de l'histoire contenue par le jazz sud-africain, à un public non-connaisseur de jazz. Nous nous intéresserons davantage à la notion de vulgarisation de l'histoire à travers un contexte précis, représenté par le festival et l'implication personnelle de ses festivaliers à travers les savoirs historiques que nous leur permettrons de découvrir. Nous verrons comment le design graphique peut intervenir comme objet à part entière de transmission historique.

Vulgariser l'histoire musicale du jazz à travers le festival



Lonely Brass Player and Cow, 1951 © Jürgen Schadeberg.

Jürgen Schadeberg, photographe allemand émigré en Afrique du Sud dans les années 50 raconte que « En Afrique du Sud, une grande partie de la musique des années cinquante est devenue une forme de défi, un moyen de survie et un symbole de liberté contre le système de l'Apartheid. La beauté du jazz sud-africain, c'est sa crudité où de talentueux musiciens < naturels >, incapables de lire la musique, jouent spontanément, avec créativité et dynamisme. »

1. Métaboliser l'histoire du jazz

Nous avons précédemment vu que le jazz subit une perte de la compréhension de l'histoire qu'il contient et donc de l'échantillon culturel qu'il symbolise. L'amoindrissement de la connaissance historique auquel s'expose ce genre musical ne lui fait pas perdre pour autant son bagage historique, social ou musical. C'est pourquoi la recherche en design qui est menée ici nous invite à introduire la connaissance et la compréhension de ce genre musical complexe.

Il semble de manière évidente, difficile de déployer une réflexion pouvant s'articuler sur le jazz dans son ensemble compte tenu de la longévité de son existence, aujourd'hui en pleine mutation en s'étendant à plusieurs dizaines de sous-genres. C'est pour cette raison que cette recherche se concentre davantage sur la compréhension et la transmission de la connaissance historique du jazz sud-africain*.

* le jazz d'Afrique du Sud est rarement intitulé < Cape Jazz > en référence à la ville de Cape Town, capitale législative d'Afrique du Sud.

L'entrée en matière dans le jazz qui est donc projetée laisse penser une accessibilité plus abordable en ce qui concerne la transmission de l'histoire

véhiculée par le jazz à un public de non-connaisseurs. Manifestement, l'application de cette recherche induira la vulgarisation de la connaissance historique, afin de la rendre lisible et compréhensible à ceux qui ne possèdent pas d'éléments pour la saisir.

Il est nécessaire d'opérer un transfert entre les constats précédemment établis pour élaborer une approche méthodologique appropriée et légitime dans la mise en pratique de cette prospection.

Nous avons pu comprendre auparavant que le jazz en tant que création musicale génère un condensé d'objets existants. Cette matérialité organise la construction d'un patrimoine physique de cette musique, palpable et immortalisée. Toutefois, si la collection permet d'induire un témoignage historique important, seuls les collectionneurs sont en mesure de comprendre la valeur cognitive de ces objets et interviennent davantage en tant que détenteurs plutôt que médiateurs. Confronter la collection à notre objet d'étude nous permet alors de constater que cette accumulation déploie une forme d'hommage et donc une représentation passéiste peu vivante du jazz. Or, si l'on considère particulièrement le Cape Jazz comme création expérientielle, il est important d'inventer une transmission qui puisse s'inscrire dans un contexte festif ancré dans l'événementiel.

La dimension plaisante de l'écoute musicale et particulièrement dans le jazz détériore la transmission de sa propre portée historique. Toutefois elle demeure un procédé mettant en relation la création musicale et celui qui l'écoute par son implication émotionnelle. De cette manière, l'introduction animée au contenu historique du Cape Jazz par le design graphique pourra désigner la dimension divertissante de l'écoute musicale non plus comme une barrière mais comme un tremplin pour intercepter et projeter l'attention du spectateur. Il s'agira d'apporter une compréhension de la musique par l'augmentation du plaisir d'écoute en donnant au spectateur la possibilité de dépasser l'aspect sommaire de son écoute musicale, en lui procurant une entrée en matière historique. En ce sens, nous avons pu voir que la structuration du rituel propose par l'implication individuelle et collective une ouverture vers un conditionnement élaboré de l'auditeur-regardeur pour penser la restauration de sa concentration.

On peut donc affirmer que la formalisation d'un rituel profane de l'écoute musicale donnera la possibilité à un non-public de jazz d'accéder au Cape Jazz. Il sera donc intéressant de voir à travers quels moyens le design graphique peut établir des moyens de mise en forme du rituel par rapport au questionnement posé. Si ces productions proposent une médiation de l'histoire, il est important de prendre en compte la question d'un positionnement personnel en termes de parti pris graphique. Effectivement le travail de création graphique ici est convié à transmettre l'histoire inhérente au jazz sud-africain et ainsi faire état de l'histoire se rapportant à la condition noire durant l'Apartheid. On peut aisément comprendre que cette transmission culturelle et historique engage dans les faits évoqués, une implication émotionnelle et un jugement subjectif à propos des divers événements qui se sont produits. Cette remarque concerne autant celui qui reçoit que celui qui crée l'image. Le graphiste suisse Niklaus Troxler, organise depuis 1966 des concerts de jazz dans la bourgade de Willisau. Officiellement reconnu comme son festival de jazz à partir de 1975, il en crée les affiches (figs.36, 37 → ↓). Pour Troxler « [...] les graphistes intègrent beaucoup d'émotions et de sentiments personnels à leur conception. [...] »²⁷. Ainsi vis-à-vis des attentes que l'on peut avoir, le graphiste doit-il répondre à un engagement personnel ou doit-il se conformer à la neutralité de l'historien ? Si l'on associe ici le travail de l'historien au travail de recherche dont s'enquiert le graphiste, est-il possible de dire que sa tâche doit s'arrêter - dans ce cas précisément - à créer un témoin social mettant à disposition les éléments factuels d'histoire en cherchant à ne pas mettre en place un filtrage personnel de ces éléments ? Qui commande ? La volonté d'une transmission neutre de la connaissance historique du jazz sud-africain ou la restitution d'un message graphique émotionnellement chargé conduisant à saisir subjectivement l'histoire ?

²⁷. *The other side : le congrès de l'Alliance Graphique Internationale s'installe au Mexique*, article du site internet *Étapes* du 9 août 2018.



↑ (fig.36) Affiche de l'édition 1978 de *Jazz in Willisau* (Suisse), par Niklaus Troxler 1978 © DR.



↑ (fig.37) Affiche de l'édition 1978 de *Jazz in Willisau* (Suisse), pour le *Monnette Sudler quartet* par Niklaus Troxler 1978 © DR.

Nous pourrions répondre en affirmant que le but de cette recherche n'est pas d'apporter un message militant ni culpabilisant. Elle conduit une réflexion sur la façon de transmettre la dimension historique du jazz et la manière dont le graphisme peut parvenir à cette fin à travers l'écoute musicale. Si la neutralité d'opinion demeure une composante des objets graphiques dans la production qui va suivre, elle ne signifie pas pour autant l'absence de jugement individuel de la part de chacun à travers les différents faits transmis par les supports. Et par ailleurs, il reste une facette très vivace : celle qui se fonde sur une liaison entre la beauté musicale et le design graphique. Nous sommes donc face à un double objectif.

2. Une dernière édition au festival de l'arboretum de la Sédelle

Il est important d'analyser le festival comme l'une des pistes pratiques les plus appropriées en ce qui concerne la transmission et l'introduction au jazz sud-africain et à l'histoire qui lui est liée. La dimension festive de l'événement permettra de rassembler habilement le plaisir musical et le plaisir cognitif liés à la musique et à sa compréhension.

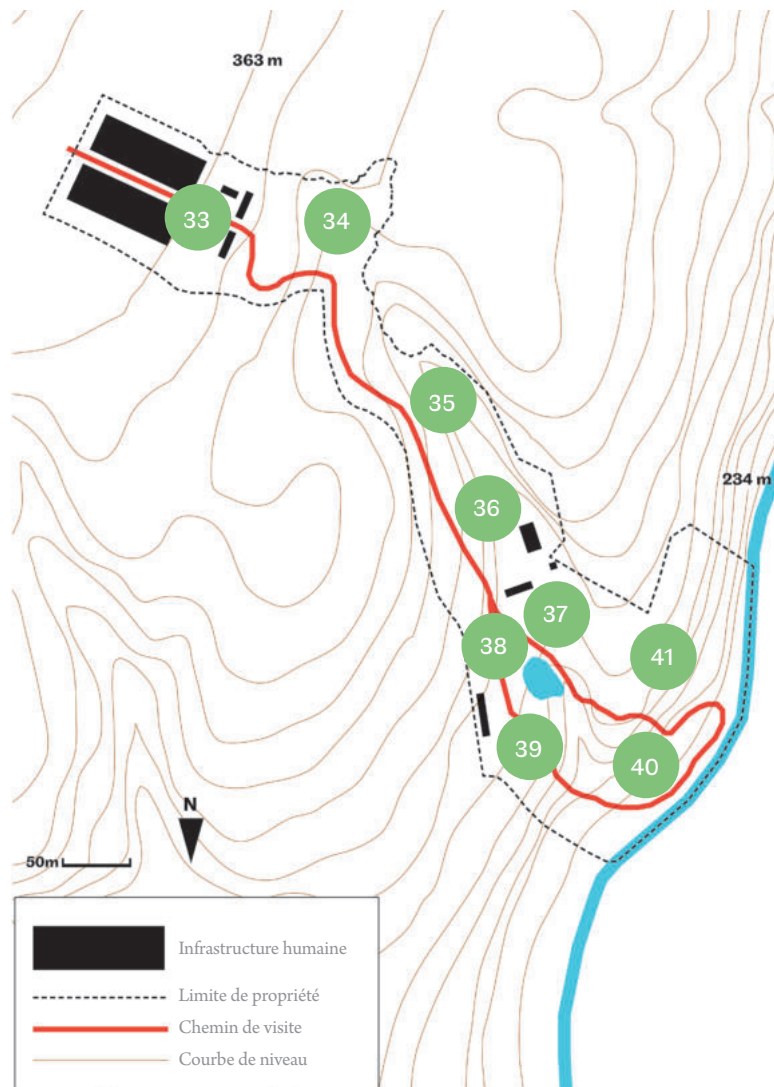
Ainsi, le festival est idéal pour répondre à l'effacement de la compréhension et de la connaissance des formes de l'histoire du jazz en tant qu'objet culturel. On pourra ainsi imaginer la construction d'un festival de jazz sud-africain donnant une place prédominante au design graphique dans la symbolisation d'un rapport à la durée jusqu'alors malmené dans nos attentions visuelle et auditive actuelles.

Afin de pouvoir ancrer cette recherche pratique dans un contexte hors de tout attendu provenant de gros festivals à la réputation massive tels que celui de Marciac ou de Montreux, il est convenu que le lieu où s'incarnera l'objet de la recherche sera inconnu des connaisseurs de jazz. Pour ce faire, proposer une dernière édition du festival de l'arboretum de la Sédelle semble être un lieu propice à un événement traitant du jazz sud-africain, que viendrait découvrir un public non spécialiste du jazz. Effectivement, l'arboretum de la Sédelle est un lieu ouvert au public sur 6 hectares qui accumule en son sein une collection de milliers d'espèces végétales sur 11 hectares. Ce lieu a accueilli à 7 reprises le festival *En Pente Douce*, un festival de musiques du monde

pour les plus curieux des festivaliers. Cet événement s'étend sur trois jours avec plus de 200 festivaliers chaque journée. Le projet est de déplacer le festival sur un autre site à partir de 2019. Mais en attendant, ce festival sera l'instrument du projet visant à articuler le jazz sud-africain à son histoire. L'entreprise d'une dernière édition à ce festival creusoise en l'offrant au jazz sud-africain serait une belle conclusion. Elle permet à l'événement d'être suivi et offrirait un lien subtil entre le jardin creusoise et ses propriétaires, par les habitués du festival *En Pente Douce*.

Dans sa structure, l'arboretum dispose d'espaces publics aménagés et conçus pour une balade végétale, et d'autres structures et lieux destinés à la réception d'événements. On pourra citer du côté végétal la prairie des chênes, la vallée des charmes, le jardin formel, la mare, le jardin des cornouillers, la colline de bruyères, la rive droite de la Sédelle. Du côté des infrastructures prévues pour le public, on pensera au parking, à l'accueil ainsi qu'à l'amphithéâtre de verdure. Chaque lieu végétal peut également être destiné à la réception d'un public pour peu qu'il soit conçu en fonction de son inclinaison de terrain et que l'on prenne en compte la chromie du végétal.

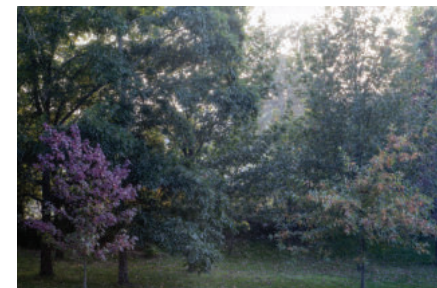
Ainsi, ce lieu naturel à échelle humaine permet d'ancrer la démarche pratique dans un contexte spatial et événementiel concret. La réalisation d'un événement introduisant le plaisir de la connaissance historique musicale dans ce lieu est favorisée avant tout par le conditionnement offert par un lieu unique. La propriétaire du jardin Nell Wanty, botaniste et native d'Afrique du Sud, fait lien avec le territoire d'Afrique du Sud. Il y a une passerelle entre l'idée d'un dernier épisode du festival de l'arboretum et l'objet que l'on cherche à médiatiser graphiquement. Ce jardin donne la possibilité de penser un dispositif adapté à notre recherche, à destination d'un public privilégié. Le jardin en tant qu'espace offre l'occasion de projeter plusieurs points de diffusions sonores et visuelles. Il se rapporte d'une certaine façon au parcours présent dans la structure du rituel par sa grande étendue spatiale. À travers la formation d'un territoire unique



↑ (fig.38) Carte de l'*Arboretum de la Sédelle* (Creuse, France) en 2019.



↑ (fig.39) Accueil, 2013 © Yann Monel.



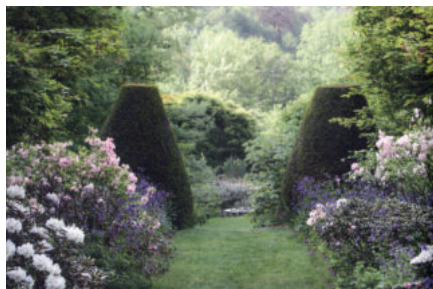
↑ (fig.40) Prairie des chênes, 2013 © Yann Monel.



↑ (fig.41) Vallée des charmes, 2013 © Yann Monel.



↑ (fig.42) Amphithéâtre de verdure, 2019 © Maximin Mirabel.



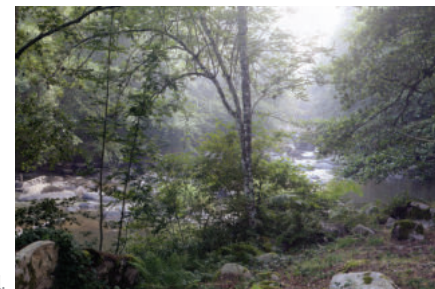
↑ (fig.43) Le jardin formel, 2013 © Yann Monel.



↑ (fig.44) La mare 2013 © Yann Monel.



← (fig.45) Le jardin des cornouillers 2019 © Maximin Mirabel.



→ (fig.46) La Sédelle 2013 © Yann Monel.



↑ (fig.47) La colline 2013 © Yann Monel.

et particulièrement pentu comme celui-ci, on peut rattacher cet espace à l'idée d'un parcours rituel où l'implication physique et corporelle de l'usager est mise en jeu pour atteindre certaines zones. Si l'arboretum entame une mise en condition de celui qui le traverse, il est important de comprendre qu'il jouera un rôle prépondérant dans la diffusion de la musique et de la création graphique déployée. Il faudra donc réaliser une cartographie chromatique du lieu dans le but de penser une charte graphique adéquate à l'environnement qui l'enveloppe ainsi qu'à la thématique de la recherche. Il ne s'agit pas de se fondre dans la nature, mais de pouvoir opérer une transmission cognitive graphiquement riche, compréhensible, en accord avec la thématique de ce qui est présenté, hors de toute fusion chromatique avec ce qui l'entoure. On peut donc penser que certaines tonalités chromatiques comme le vert seront à utiliser avec parcimonie et discernement pour ne pas être confondues avec l'arrière-plan. La répertoriatio chromatique de l'arboretum semble inévitable pour effectuer la réalisation d'un travail de création graphique. Il est également crucial de penser à une répertoriatio cartographique des éléments présents tels que les arbres et autres végétaux au sein

du lieu de manière spatiale afin de travailler en adéquation avec le lieu pré-existant. Comme l'affirme Jonathan Barnbrook il est parfois « important de défier les attentes du public, quitte à créer des débats et des discussions parce que ce qu'on a créé n'était pas ce à quoi les gens pouvaient s'attendre »*.

Si le lieu conditionne l'expérience, on peut penser qu'une transformation de cet espace puisse entraîner une intensification de l'expérience vécue. Or, ici l'arboretum est un espace naturel à respecter qui ne devra pas être physiquement modifié

pour cet événement. On pourra toutefois s'appuyer sur le propos de Barnbrook en se demandant s'il ne serait pas avantageux de défier

* Les habitudes du public ont été bousculées au festival éclectique de musique du Cabaret Vert.

La scène du *Temps des Cerises*, réservée à la musique reggae et dub, est confinée par une immense haie.

La plupart des festivaliers ont été troublés en s'apercevant à leur entrée de l'édition 2016 que l'isolement procuré par ce mur végétal avait été en partie effacé par une création typographique à travers cette haie révélant les mots « cabaret vert » (figs.48 ↗).

La mauvaise surprise est très rapidement devenue un régal visuel lorsque la nuit tombée les lettrages se sont allumés.



↑ (figs.48) Haie du *Temps des Cerises* du festival *le Cabaret Vert* 2016, Charleville-Mézières 2016 © DR.

le public par rapport aux préjugés qu'il peut avoir sur le jazz. Ainsi, est-il pertinent de bousculer le peu de territoire cognitif auquel le non-public de jazz peut se raccrocher si l'on souhaite capter son intérêt ?

3. Construire une transmission eurythmique

L'introduction au jazz et la transmission d'un pan de l'histoire qu'il véhicule peuvent devenir concrètes par le biais du festival. L'objectif en terme de temporalité est de s'appuyer sur une réception qui sur le plan sensible, couplera le Voir et l'Entendre. La construction d'une médiation cognitive entre le spectateur qui écoute, regarde, et les connaissances induites par l'historicité du genre musical doivent être articulées. Elle permettra de conduire à une compréhension de l'écoute par le graphisme en s'appuyant sur le plaisir d'écoute manifesté par le spectateur en surpassant la dimension plaisante. Ainsi, en introduisant la compréhension de l'histoire contenue par la musique, nous tâcherons de restaurer la durée d'attention visuelle et auditive pour le moins malmenée de nos jours.

La concrétisation de cette démarche doit pouvoir répondre à des objectifs précis comme celui de vulgariser l'histoire spécifique du jazz sud-africain à un public qui ne la connaît pas. En outre, elle doit permettre par la création graphique d'apporter une transmission historique et une réflexion sur notre usage de la musique et du graphisme.

Concrètement l'événement du festival rend possible la création visuelle en amont, pendant et en aval de l'instant musical vécu. Nous travaillerons d'abord sur la communication qui promeut l'événement, par des dispositifs donnant des éléments de réponse à notre questionnement ainsi que des moyens qui prolongeront l'expérience vécue et la rappelleront. Si l'on pense un propos en amont de l'événement, faut-il que ce message puisse déjà délivrer une transmission historique à travers les divers supports de communication ? Doit-il conserver une part de surprise ou nécessite-t-il d'interpeller le public par la création d'une

nouvelle forme de festival qui souhaite délivrer le plaisir de la connaissance ? En ce cas, comment rendre attractif un festival de musique où le plaisir cognitif serait la thématique principale sans pour autant véhiculer un univers trop muséal et passéiste ?

En ce qui concerne la communication pré-festival imprimée, elle sera contenue dans la sphère géographique du territoire limousin. Une communication internet pourra rendre possible une diffusion nationale et internationale. On peut penser que de manière logistique, l'édition du festival dédié au jazz sud-africain de l'arborescence peut s'organiser de deux manières dans sa façon de faire intervenir la création graphique et musicale.

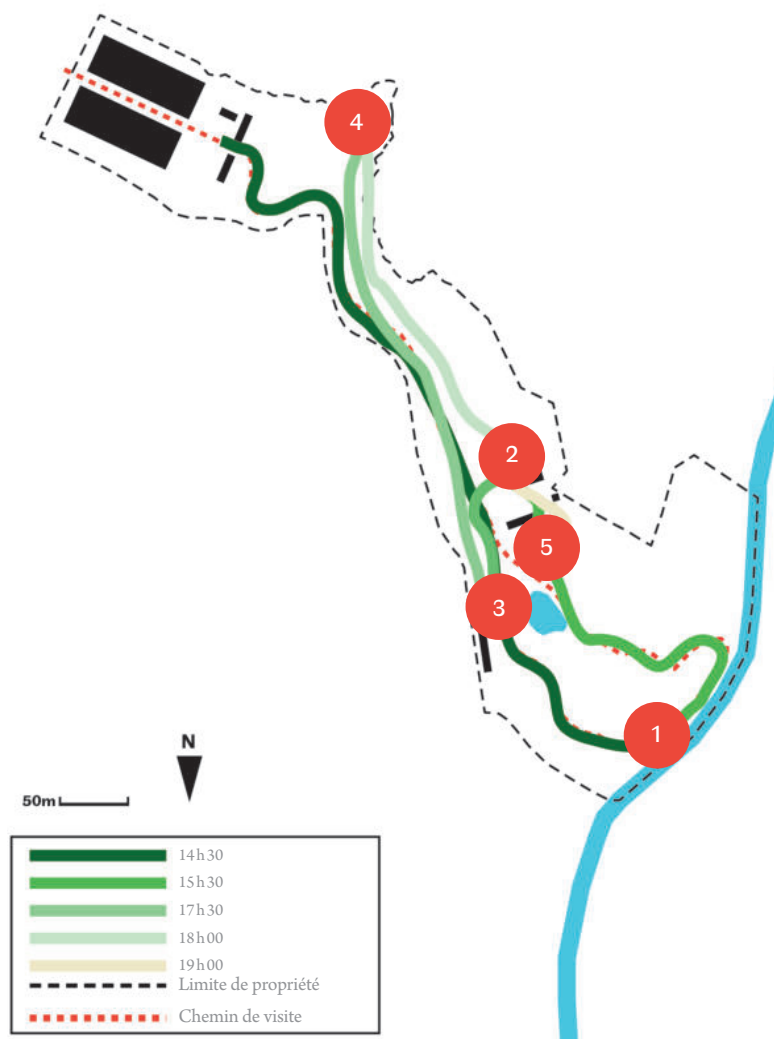
→ Les artistes invités sont des musiciens et groupes de jazz jouant leur propre répertoire sans tenir compte de la thématique de transmission historique engrangée par les supports visuels présents lors du festival. Le festival devient donc un prétexte pour attirer le public vers les supports abordant la dimension historique dans une dynamique assez proche de celle qui anime une exposition dans un contexte muséal.

→ Le festival à part entière est dédié à la thématique de la transmission de l'histoire de la musique qui y est jouée. Il n'y aura pas la possibilité logistique de faire venir certains musiciens sud-africains tels que Masekela du fait de leur décès ou pour des raisons financières évidentes. Ainsi, des musiciens de jazz joueront à partir des paroles de certaines chansons de jazz sud-africain ainsi que de leurs thèmes musicaux comme bases pour en faire naître une improvisation heureuse. Cette structuration permettrait à la fois de faire lien entre ce qui sera entendu et vu, mais également de pouvoir relater une transmission sonore de ce qui a pu se faire et de ce qui peut se créer actuellement. Les invariants thématiques permettent la reprise succincte pour faire part du substrat musical du Cape Jazz. En majorité, le graphisme lorsqu'il ne sert pas une cause ou une action, se manifeste pour penser sa pratique d'une manière autocentrée.

Ici la création graphique dévoile une transmission historique et s'introduit alors à part entière en tant qu'élément du festival.

Dans le deuxième scénario de festival on se rend compte que le design graphique, à l'inverse de son usage habituel, ne sert plus uniquement le festival mais devient à parts égales une moitié constitutive du festival. On peut donc y voir une répartition symbiotique du Voir et de l'Entendre à travers cet événement. Cette manifestation doit alors être régie par un plan d'action efficace réalisé à partir d'axes stratégiques. Il est important de pouvoir rétablir la durée d'écoute et de visionnage des créations musicales et graphiques. Cette restauration de la durée permettra au public de connaître la transcendance de son expérience. Hypothétiquement, elle peut passer par une mise en scène spatiale de la production graphique qui sera initiée. À partir de la répertorisation cartographique des divers flux spatio-temporels de déplacement du public de l'édition 2016 du festival (fig.49 ↓) *En Pente Douce* et d'autres éditions, nous distinguons que l'espace le moins sollicité est celui regroupant la colline et la rivière de la Sédelle. Le reste du terrain engage des déplacements répétés du public entre l'amphithéâtre et la prairie des chênes par le public pour naviguer entre chaque spectacle. Cette répertorisation permet de considérer les principaux points de départ et points d'arrivée du public pour saisir où et comment installer des dispositifs graphiques qui puissent capter l'attention du public in situ. Si l'aménagement spatial du lieu et des déplacements du public a pu être pensé auparavant d'une certaine façon, il sert dans cette recherche davantage à l'étude de dispositions pré-existantes que comme une proposition à reproduire.

Il est important de considérer que l'expérience proposée ici pourra s'insérer dans une temporalité de 3 jours de festival. Or, chaque festivalier n'aura sans doute pas la possibilité d'assister aux trois journées de l'événement ou à une journée complète. Il est donc difficile de penser une production graphique articulant la transmission par étapes temporelles.



↑ (fig.49) Carte temporelle des flux de déplacements du public de l'*Arboretum de la Sédelle*, lors du festival En Pente Douce de 2016, (Creuse, France).



← (fig.50) L'amphithéâtre de verdure illuminé 2016 © DR.



→ (fig.51) Le jardin formel 2016 © DR.



↑ (fig.52) La danse de la mare par Dania Nersysian 2016 © DR.

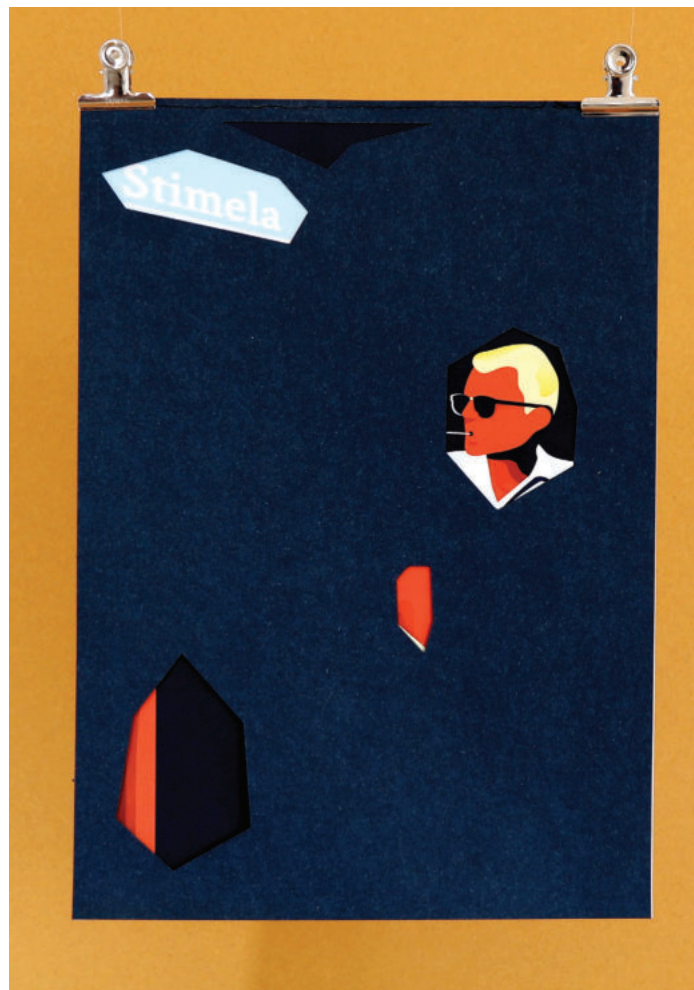
Toutefois, il est possible de remédier à ce genre de problème en déployant des supports qui permettraient de faire un récapitulatif des journées et spectacles passés. Délivrer un support graphique qui pourrait être utilisé par le spectateur pour et en même temps que chaque prestation, dans la même intention que le livret *la BO² M* est concevable. Il pourrait permettre d'intervenir en tant que sous-titres historiques de la musique écoutée. Toutefois, il pourrait être rejeté par certains spectateurs qui préféreront la performance artistique vivante au support figé qui encombre leurs mains.

Dans un souci temporel, il faudra que les dispositifs adaptés ne puissent pas être tous accessibles directement au public au risque qu'ils soient dévoilés en très peu de temps. En ce cas, ils n'auraient plus la possibilité d'apporter la compréhension historique de la musicalité de l'événement et deviendraient rapidement désynchronisés. Faut-il penser les interstices musicaux, les entre-deux de chaque concert comme moments de découverte des objets graphiques par le public ? Ceci exigerait alors le renouvellement régulier des supports graphiques lors des concerts tandis que le public est < divertit >. Nous pouvons présumer que cette disposition peut devenir le moyen de dominer l'immédiateté physiologique du Voir et que, de là le public choisisse de prendre le temps de regarder. Ce type de dispositif doit-il intervenir avant ou après les concerts ? Comment chaque spectateur peut-il comprendre qu'il a devant lui une compréhension historique de ce qu'il va

* C'est dans ce but que l'affiche double face intitulée *Coal Train - Stimela* (figs. 53, 54, 55 *), basée sur la chanson de Hugh Masekela révèle la volonté d'attirer le spectateur vers ce support pour agir et révéler le visuel caché. Cette affiche suspendue donne la possibilité de véhiculer un message double ; ici les visions blanches d'un Afrikaner et noire d'un Sud-Africain concernant un même train en Afrique du Sud.

écouter ou une explication de ce qu'il a prit plaisir à entendre ? Donner un filtre de compréhension de ce qu'on écoute entraîne-t-il forcément une dépréciation de l'œuvre musicale divertissante ?

Susciter l'étonnement ou le questionnement du spectateur* permet de créer une péninsule entre son attention et le support que l'on déploie relatif au message véhiculé.



↑ (fig. 53) Affiche recto verso *Coal Train - Stimela* basée sur la chanson de Hugh Masekela, 2019 © Arnaud Braibant



↑ (fig.54) Affiche recto verso *Coal Train - Stimela* basée sur la chanson de Hugh Masekela, 2019 © Arnaud Braibant.



↑ (fig.55) Affiche recto verso *Coal Train - Stimela* basée sur la chanson de Hugh Masekela, 2019 © Arnaud Braibant.

C'est pourquoi nous pouvons comprendre qu'il soit important de susciter la curiosité, le questionnement et ainsi procurer une implication personnelle du spectateur.

Le double visage du plaisir de l'écoute sera d'une part lié à la beauté sonore et d'autre part au fait de comprendre le jazz sud-africain sur le plan historique. Ainsi il serait pertinent de penser la réalisation de supports recto verso, relatant graphiquement le plaisir musical qu'elle offre et ce à quoi elle se rapporte historiquement pour mieux en saisir sa substance. Par conséquent le plaisir d'écoute et le plaisir cognitif augmentant l'écoute pourraient s'articuler sur un support graphique. Cette double face graphique nécessite l'implication corporelle du spectateur et donne à voir une prise de conscience de l'existence d'une dimension cognitive inhérente à la musique. Cette concomitance support/espace/corps permet d'instaurer la notion de rituel. Le spectateur peut alors avoir l'intuition que s'il souhaite en connaître davantage sur une musique qui aura été jouée et sur sa signification historique, un déplacement vers le verso lui sera nécessaire. Cette action répétée permet de mettre en confiance le spectateur dans la manière d'utiliser les divers supports. Un jeu de transparence peut être envisagé pour lier chaque face d'un même support.

On considérera que le travail figuratif et abstrait de la création graphique illustrée ou typographique peut se révéler pertinent dans la transposition graphique de la musique, invitant à une projection sensorielle plus dense entre musique et graphisme. La photographie n'est pas à exclure puisqu'elle permet d'être associée en tant que représentation du réel. Elle est signifiante en ce qui concerne la représentation de la connaissance historique, la proportion de son usage est à questionner.

Le festival est un rendez-vous auquel on se prépare. Ses codes, la délimitation territoriale qu'il crée, son côté collectif, emportent le festivalier dans un rituel. On pourrait penser que le rituel ait l'obligation d'intervenir à de nombreuses reprises

à temporalités proches les unes des autres. Bien que la fréquence du festival soit annuelle, il est nécessaire de rappeler que sa création temporaire offre une expérience particulière, transcendante et chaque fois différente. **Est-il alors nécessaire de penser une projection du rituel hors du festival ?**

Ainsi, assister à cette répétition donne lieu à un ravivement de la réflexion. L'événement intensifie la transmission des connaissances historiques que la musique initie d'édition en édition. Si cet événement ne devait pas se répéter et avoir d'autres éditions, ne devrait-il pas être plutôt mentionné comme < concert > ?

Cette recherche en design s'est avérée très complexe. Fondée sur la volonté d'une transmission culturelle des connaissances historiques liées à un genre musical tel que le jazz, elle fait apparaître des notions historiques, politiques et sociales difficiles à assimiler. Portée par la musique et de sa dimension historique, elle s'interroge sur l'effacement de la compréhension de la dimension cognitive lié au plaisir musical. Le questionnement interne engage un processus séquencé de la restitution historique de formes culturelles telle que la musique que l'on prend plaisir à écouter mais qui toutefois, révèlent une profonde déchirure sociale peu compréhensible en premier lieu. Dans sa forme, la musique peut être trompeuse et fait référence à une forme sensorielle agréable tout en délivrant un double sens caché. Il devient alors nécessaire en tant que graphiste de donner la possibilité aux gens de comprendre que le plaisir musical peut être augmenté lorsqu'on connaît les couches historiques et le contexte social qui ont vu naître cette musique. C'est pourquoi cette recherche graphique vise la révélation de l'histoire de la condition noire sud-africaine dans la transmission graphique de la musique qui l'a immortalisée. Ce partage culturel instaure un rétablissement de la contemplation visuelle et auditive par la création d'un festival musical et graphique, comme outil de médiation cognitif.

Apprécier et comprendre à travers la transmission, c'est aussi désirer susciter la curiosité pour faire prendre conscience aux gens qu'une interrogation de leur écoute musicale peut augmenter le plaisir par le biais de la connaissance. Transmettre l'histoire contenue et cachée par la musique, c'est la volonté du designer graphique de proclamer une diversité culturelle et de donner l'occasion de la comprendre.

Livres

Blaise Pascal - (1662) *Les Pensées*,
Éditions GF Flammarion (collection Poche),
ISBN 9782080702661

Gilles Lipovetsky - (1983)
*L'Ère du vide. Essai sur
l'individualisme contemporain*,
Éditions Gallimard,
ISBN 2070260534.

Yves Citton - (2104) *Pour une Écologie de l'attention*,
Éditions La Couleur des Idées (Collection Seuil),
ISBN 9782021181425

Guy Rosolato - (1993)
Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture,
Éditions PUF,
ISBN 2130447325

Matthew B. Crawford - (2010)
*Contact, pourquoi nous avons perdu le monde,
et comment le retrouver*, *Éditions La Découverte*,
ISBN 9782707186621

André Schaeffner - (1926)
Le jazz,
Éditions Jean Michel Place,
ISBN 9782858930975

Bernard Stiegler - (2004)
De la Misère symbolique,
Éditions Galilée,
ISBN 9782081270824

Alain Rey - (2005)
Dictionnaire Culturel en Langue Française,
Éditions Le Robert,
 ISBN 9782850363023

Marie-Laure Verroust, Nell Wanty,
 Philippe Wanty, Yann Monel, Gilles Clément - (2013)
La Sédelle, un arboretum dans son
paysage / An arboretum in its landscape,
 Éditions Verlhac
 ISBN 2916954287

Clémence Reliat - (2016)
Conditionnement de l'écoute en vue
d'une modification
sensible de l'état émotionnel,
 ENSLL Louis Lumière, Saint-Denis .

Matthieu Chedid et Matthias Picard - (2015)
La BO² -M-,
Éditions 2024,
 ISBN 2919242466

Vidéos

Design Boom - **Peter Saville on communication**
design and record covers, (2010),
 consulté le 17 juillet 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=VtYQNCExscs&t=1s>

Design Duo 2017 - **Jonathan Barnbrook,** (2017),
 consulté le 21 janvier 2019
https://www.youtube.com/watch?v=DKHT8zr_aI0&t=87s

Submarine -**Dutch Profile : Jan Van Toorn,** (2013)
 consulté le 11 décembre 2018
<https://vimeo.com/68990353>

Centre Pompidou, Paris - **Faire collection ! Parole au graphisme,**
 conférence et intervention d'Alain Ménard (17 décembre 2015),
 consulté le 23 janvier 2019
<https://www.dailymotion.com/video/x3mm487>

Centre Pompidou, Paris - **Faire collection ! Parole au graphisme,**
 conférence et intervention de Vincent Perrottet (18 novembre 2015),
 consulté le 23 janvier 2019
<http://indexgrafik.fr/faire-collection-vincent-perrottet/>

Archives INA - « **Jean-Christophe Averty chez le disquaire** »
 interview de Jean-Christophe Averty (1977),
 consulté le 27 janvier 2019
<https://www.ina.fr/videos/289667431731311/>

Archives INA - « **Je déplaïs et je déplore** »,
 interview de Jean-Christophe Averty (1977),
 consulté le 29 janvier 2019
https://www.youtube.com/watch?v=_e4-kMSGU-o

Articles

Catherine de Smet - (2012)

« *Habiller le Jazz* » *Pour une critique du design graphique : dix-huit essais*,
Centre Pompidou Paris, p. 35-47,
ISBN 9782917855218

Pauline Vasseur - (2018)

« *De Séries en séries* » Revue *En Cène* n°24,
DSAA Éco-responsable Raymond Loewy,
La Souterraine, p.03-08.

Claude Rivière- (1995)

« Les Rites profanes » revue des *Archives de Sciences sociales des religions* n° 92,
Éditions de l'EHESS,
ISBN 2222966329

Vincent catro - (2004)

Jazz: les enjeux d'un support enregistré, Révolutions Industrielles de la musique n°18,
Éditions Gallimard (Collection Cahiers de médiologie),
ISBN 2213621411

Patrick Bazin - (2011)

La Mémoire reconfigurée, Communiquer / Transmettre n°11,
Éditions Gallimard (Collection Cahiers de médiologie),
ISBN 2070762211

Articles internet

Sarah Snaith pour Étapes - (2018)

The other Side : le congrès de l'Alliance Graphique Internationale s'installe au Mexique,
consulté le 9 août 2018
<https://etapes.com/the-other-side-le-congres-de-l-alliance-graphique-internationale-s-installe-au-mexique/>

Pascal Anquetil - (2013)

Le jazz et ses publics, la plus populaire des musiques savantes,
consulté le 2 décembre 2018,
Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles
<https://www.irma.asso.fr/LE-JAZZ-ET-SES-PUBLICS-La-plus>

Le Bureau Export Londres - (2018)

Les Services de streaming notent un engouement pour le jazz parmi les jeunes générations,
consulté le 23 novembre 2018
<https://www.lebureauexport.fr/info/2018/08/uk-les-services-de-streaming-notent-un-engouement-pour-le-jazz-parmi-les-jeunes-generations/>

Guillaume Kosmicki - (2006)

Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?
Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre
des «leçons magistrales» (28 novembre 2006),
consulté le 5 janvier 2019
<http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf>

Florent Vicente - (2015)

«*Cartonera et expériences éditoriales autonomes* », .txt 2,
Éditions B42, Valence,
ISBN 9782917855591

Wenceslas Lizé - (2016)

« *La légitimité du jazz et des musiques savantes. Des statistiques sur les publics à la critique en ligne* », Université de Poitiers

Véronique Vienne - (2016)

« *Faire voir et donner à penser* »

Le Signe, La collection, brochure d'inauguration du *Centre National du Graphisme* de Chaumont

Ressources supplémentaires consultées

Étapes (2015)

Étapes, Musique / Interfaces & design sonore / Affiches de festivals / Identités de clubs / N° 226 juillet-août 2015, Éditions Pyramid, ISSN 17745160

Catherine de Smet, Chris Burke, Philippe Millot, André Baldinger, Alice Twemlow, Gérard Unger, Olivier Lugon, Rémi Jimenes, Teal Triggs - (2017)
Design graphique les formes de l'histoire, Éditions B42, Valence, ISBN 9782917855904

André Hodeir - (1954)

Hommes et Problèmes de jazz, Éditions Parenthèses (collection Eupalinos), ISBN 2863646443

Michel Eyquem de Montaigne - (1580)

Les Essais livre I, chapitre 26, édition de 1637, imprimeur du Roy

Clémence Imbert, Maddalena Dalla Mura ,

Lise Brosseau, Jon Sueda - (2018)

Graphisme en France 2018, exposer le design graphique n°24, CNAP, Paris, ISBN 9782917855218,

Annick Lantenois et Gilles Rouffineau - (2011)

Transmettre l'histoire, Éditions B42, Valence, ISBN 2917855312

Joaquim Paaulo - (2008)

Jazz Covers, Éditions Taschen, Cologne, ISBN 3836556367

Ta-Nehisi Coates - (2016)

Une Colère Noire, lettre à mon fils, Éditions J'ai lu, ISBN 2290134244

Marianne Cornevin - (1982)

La République sud-africaine, Éditions des Presses Universitaires, de France (collection Que sais-je), ISBN 2130376142

Odette Guitard - (1991)

L'Apartheid, Éditions des Presses Universitaires, de France (collection Que sais-je), ISBN 2130433456

Hugo Berkeley - (2017)

Le jazz, arme de la guerre froide, Arte Productions

Un grand merci !

À mes deux co-directrices de mémoire, mesdames **Élisabeth Charvet** et **Sophie Clément** pour leur précieux soutien, leurs relectures attentives et leur patience qui ont su me porter conseil à travers cette recherche.

À **Catherine Pradeau**, pour son apport en connaissances sur l'Afrique du Sud et l'Apartheid.

À l'**équipe pédagogique du DSAA du Lycée Raymond Loewy** de la Souterraine pour m'avoir permis de réaliser cette opportunité unique de conduire un questionnaire qui me tient à cœur.

À **mes parents**, à **mes camarades**, qui ont su me soutenir et partager divers points de vue lors de cette réflexion en design.

À **Nell Wanty** pour sa gentillesse, pour m'avoir reçu à l'arboretum de la Sédelle et pour m'avoir donné la possibilité d'entreprendre une passerelle entre ma recherche théorique et pratique.

À **Christian Weber**, passionné de jazz, tuteur de mon stage qui par son œil professionnel et extérieur à ma recherche, a su me donner un nombre considérable de conseils.

À **Marie-Paule Connan Debunne**, ancienne organisatrice du festival de jazz de la Roche-Jagu pour ses explications quant à la création et l'organisation logistique d'un festival.

Conception graphique et rédactionnelle

Arnaud Braibant

Crédits photographiques

Nous avons entrepris les efforts nécessaires pour contacter les ayants droit des images reproduites.

Si malgré notre vigilance, des omissions se vérifient, merci de nous contacter. Nous ne manquerons pas d'ajouter les mentions nécessaires pour les prochaines éditions de l'ouvrage.

Papiers

Couverture Rives Sensation Gloss Tactile, Natural White 270gr

Cahiers internes Amber Graphic 100g

Polices utilisées

Texte de labeur Arno pro

Titrages Grotesque 6

Annotations Faune

Cet ouvrage a été imprimé à l'Atelier graphique à Limoges et achevé d'imprimer en mai 2019.

Il a été tiré à 12 exemplaires.

Exemplaire n^o / 12

Notes bleues sur musique noire

Écouter et regarder l'histoire

***Comment transmettre l'histoire contenue
dans le jazz à travers le design graphique ?
Comment donner une explication historique
à un auditoire de ce qu'il écoute par
le design graphique ?***

Le jazz en tant que musique véhicule une histoire sociale et culturelle très complexe. Toutefois, par notre écoute contemporaine de la musique, on peut considérer une perte de la dimension historique liée au contenu musical.

Nous ne sommes la plupart du temps, pas en mesure d'expliquer la créativité contextuelle de certaines chansons qui sont liées à l'histoire. C'est pourquoi cette recherche en design tâche de comprendre comment la perte cognitive de l'histoire est générée dans la musique et quels types de moyens pourraient être mis en œuvre en étant comme supports d'introduction au plaisir de la connaissance à travers la conception graphique.