

**la représentation graphique
d'une structure abstraite:
la musique**

**maël
le duff**

**josef müller-brockman
et la tonhalle de zürich**

contexte et objectivité

**la neuvième symphonie
de beethoven en ré mineur**

**le style international
une solution, pas la seule
d'autres formes d'écriture**

traductions visuelles

« Il faut traduire. C'est une exigence, un devoir pour les textes en langues étrangères, les originaux, mais pas seulement... »¹

Jacques Derrida, était un philosophe français s'étant interrogé des années durant sur la question des traductions et de transmission des œuvres. Dans cette citation il nous dit que la traduction ne concerne pas uniquement le passage d'un écrit d'une langue à une autre. Il nous dit également : « La traduction n'est ni une réception, ni une communication, ni une reproduction d'un texte dans une autre langue : c'est une opération destinée à assurer sa survie comme œuvre »² Cette survie, elle sera citée comme la première d'un certain nombre de lois qu'il construira et tentera d'expliquer tout au long de ses ouvrages, mais nous noterons ceci, la première de toute ces lois est : « il faut traduire »³.

Certaines œuvres sont plus difficiles à traduire que d'autres car en effet, même si M. Derrida affirme qu'il n'est pas uniquement question de langues et de textes, certains travaux n'ont pas forcément de système lié à leur compréhension comme c'est le cas pour la langue et les ouvrages. La traduction graphique est un système de traduction qui ne fait pas exception à cette loi. Les designers graphiques chercheront sans cesse à traduire, à transmettre des éléments ou des œuvres et cette traduction, passant d'une langue parlée ou écrite à une langue vue, observé. La musique aussi est l'un de ces nombreux cas de figures. Francis Ramel, un typographe français, s'est penché sur la transmission des œuvres musicales chantées. Il nous explique la genèse d'un système d'écriture pour la musique :

À partir du 8e siècle, l'apparition des premières formes de notations musicales dessinées met fin à une longue tradition d'apprentissage «de bouche à oreille » des mélodies. On lui préfère alors un modèle de « traduction graphique » du son. Les premiers signes musicaux – les neumes – vont au fil des siècles évoluer vers notre système de notation musicale contemporain.⁴

Néanmoins, si ce système de notation s'est particulièrement développé en occident, et permet effectivement une transmission dans le temps sur la manière de jouer les œuvres. Il ne s'adresse qu'à peu de personnes, du fait de la nécessité de son apprentissage, et ne permet pas d'évoquer à tous une œuvre ou une notion musicale. C'est avec cette idée en tête de traduction, de transmission, ou encore d'évocation, que de nombreux artistes, designers ou même architectes ont tentés chacun à leur manière, de représenter cette notion abstraite qu'est la musique. Faisant cette fois-ci un travail de traduction qui passerait de notation musicale à représentation visuelle. Nous permettant de passer de l'ouïe à la vue.

1. DERRIDA Jacques, *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, Éditions de l'Herne, 2004, p563
2. DERRIDA Jacques, *Psyché, Inventions de l'autre (tome 1) – Les tours de Babel*, Galilée, 1987, p213-215

3. DERRIDA Jacques, *ibid.*, p563
4. RAMEL Francis, *Un caractère pour les premières notations du chant*, 2014, ANRT, <https://anrt-nancy.fr/fr/projets/un-caractere-pour-les-premieres-notations-du-chant>, consulté le 21/01/2025

<u>Josef Müller-Brockmann</u> <u>et la Tonhalle de Zürich</u>	5
Contexte et objectivité	8
La neuvième symphonie de Beethoven en ré min	10
<u>Le style international :</u> <u>une solution, pas la seule</u>	12
D' autres formes de traductions visuelles	13
Un style « international », selon qui ?	123

josef

müller-brockmann

et la

**tonhalle
de zürich**





contexte

et

« objectivité »

Dans ce mémoire, nous nous pencherons plus particulièrement sur les travaux de Josef Müller Brockmann pour la Tonhalle de Zürich. Josef Müller-Brockmann est un designer graphique né en suisse en 1914, il ouvrira son studio en 1936, mais ne sera reconnu que dans les années 50, notamment grâce à son affiche « protégez l'enfant^{Fig1} », pour l'Automobile club de Suisse, une affiche caractéristique du mouvement dont il deviendra l'une des figures de proues : « le style international », aussi appelé « style suisse »⁵. C'est également en 1951 qu'il commencera à produire des affiches, en série ou à l'unité selon les cas, pour la salle de concert : la Tonhalle de Zürich. Affiches commanditées par M. Richti, le directeur de cette salle, mis en relations par le biais de la compagne de M. Müller-Brockmann qui était violoniste. Il produira des affiches pour cette salle de concert pendant près de 25 années. Cette mise en relation lui permit d'avoir une plus grande liberté d'expérimentation graphique, ce qui représenta pour lui une véritable chance, car il « rêvait » d'avoir l'occasion de représenter graphiquement une activité, dans le cas présent : la musique⁶. Ces affiches représenteront des programmes de concert de musique classique, soit, dans la majorité des cas, n'étaient composés que

5. RABIOT Mathias, *Josef Müller-Brockmann « swiss style »*, 2013, <https://www.grapheine.com/divers/graphic-designer-muller-brockmann>, consulté le 21/01/2025
6. PERROTET Vincent (commissaire d'exposition), exposition *Fer à gauche toute*, International Poster and Graphic Design Festival, Chaumont, 2008, consultée en vidéo, produite par Pyramyd NTCV, 2008, <https://vimeo.com/5127434>, consulté le 21/01/2025
7. RABIOT Mathias, *Ibid.*

d'une symphonie par affiche.

« C'est à cette époque qu'il développe son approche constructiviste du graphisme »⁷ nous dit Matthias Rabirot en évoquant les premières affiches de Müller-Brockmann pour la Tonhalle. Si Müller-Brockmann est devenu une figure du style suisse, il n'a pas toujours eu cette notion typographique et constructiviste liée à ce courant. « Dans les années 40, Müller-Brockmann s'établit en tant qu'illustrateur et développe un style de dessin très personnel mettant souvent en avant des traits surréalistes et humoristiques^{Fig2} »⁸, il travaillera même bien plus durant ces années en tant qu'illustrateur et designer d'exposition plutôt que comme graphiste. Mais suite à son expérience des années de guerre, Müller-Brockmann décidera alors que si l'objectif du design graphique était d'informer et valoriser sans manipuler, alors le design graphique devrait être basé sur des critères objectifs⁹. C'est alors qu'il étudiera le travail de Lissitzky, Moholy-Nagy, Tschichold, Burchartz, et les frères Rasch. Parmi ceux-là, Moholy-Nagy et Jan Tschichold seront très importants dans son travail.

En effet, dans sa quête de « critères objectifs », Müller-Brockmann se tournera vers ces deux grandes inspirations car leur œuvre n'est pas sans lien avec son ambition. Jan Tschichold est un typographe allemand qui en 1928 publie un manifeste, sur lequel Müller-Brockmann se basera en grande partie dans sa pratique, qui s'appellera *La nouvelle typographie*. Ce manifeste, voit le jour dans un contexte d'après Première Guerre Mondiale, où, la Russie et l'Allemagne cherchent à réconcilier l'art, l'artisanat et l'industrie pour améliorer la qualité de la production de masse :

Les constructivistes envisagent la mécanisation comme une réponse à la pauvreté des masses, et l'on cherche à rationaliser les objets, à les débarrasser de toute surcharge décorative pour en révéler la beauté « fonctionnelle ». La forme doit être déterminée par l'emploi de l'objet, ses matériaux et son procédé de fabrication. En somme, on veut tourner le dos à l'art élitiste du XIXe siècle pour mettre une beauté

8. MÜLLER Lars, *Joseph Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2022, p.17
9. *Ibid.*, p.17

C'est influencé par ce mariage entre l'art et l'industrie et par les objectifs du Bauhaus que Jan Tschichold conçoit son écrit. Ce même écrit prônera donc un traitement typographique fonctionnel et clair, il déclarera que le designer doit « se débarrasser de tout ce qui n'est pas nécessaire »¹¹. Alors il sera amené à critiquer la « typographie traditionnelle », soit la mise en page centrée, symétrique justifiée en caractère à empattements. Ce traitement typographique cherche à constituer un gris typographique uniforme, qui permet de dégager une beauté formelle¹². Ce que lui reprochera Tschichold sera donc son inflexibilité et son aspect ornemental qui ne servira en rien la fonctionnalité, faisant « passer la forme pure avant le sens »¹³. Si la typographie « traditionnelle » adapte les textes à sa forme, la « nouvelle typographie » s'adaptera au message qu'elle illustre. La typographie « traditionnelle » sera décrite comme un obstacle à la fonctionnalité et au sens. Son manifeste explique donc les préceptes qu'il préconise pour une typographie fonctionnelle, comme la composition asymétrique, permettant la hiérarchisation des informations, la typographie sans empattements afin d'éviter les connotations associées selon les typographies (les linéales étant très récentes à cette époque). Il préconise également d'apporter de l'attention au développement mécanique de l'impression, il dit qu'il faut « produire une composition lucide avec les moyens les plus directs ». Une posture qui prônera une typographie dite « fonctionnelle ». Ce manifeste a été rédigé en réponse au développement de la peinture moderne, plus particulièrement suite aux travaux de la seconde grande influence de Müller-Brockmann: László Moholy-Nagy, un photographe plasticien qui dans les années 20 a enseigné au Bauhaus de Weimar. Il défend que depuis l'apparition de la photographie, les ornements, qui sont à l'origine des abstractions symboliques d'objets réels, ont perdu leur sens et été réduits à de simples motifs décoratifs. Cette défense proposera alors une pratique plastique plus concentrée sur des compositions qui étudieront les relations

10. Typographisme, *La typographie asymétrique de Jan Tschichold*, 2011, <http://typographisme.net/post/La-typographie-asymétrique-de-Jan-Tschichold>, consulté le 21/01/2025
11. TSCHICHOLD, Jan, « La Nouvelle Typographie », *Le Graphisme en textes*, Pyramyd, Paris, 2011
12. Typographisme, *La typographie asymétrique de Jan Tschichold*, 2011, <http://typographisme.net/post/La-typographie-asymétrique-de-Jan-Tschichold>, consulté le 21/01/2025
13. *Ibidem*.

FIG 1.



FIG 2.



FIG 3.

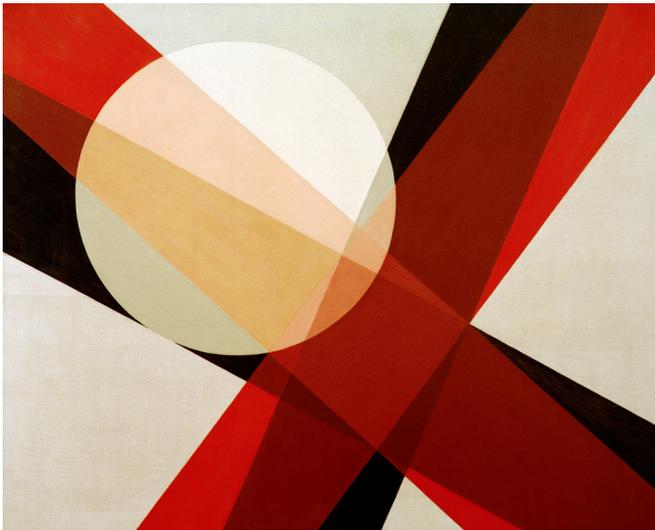


FIG 4.



Juni-Festwochen Zürich 1950

3. Juni bis 26. August

KUNSTGEWERBE MUSEUM

SWB
Ausstellung der Ortsgruppe Zürich
des Schweizerischen Werkbundes

Öffentliche Räume:
Bücherei
Wäber- und Schulbibliothek
Wohnung und Geräte
Kunstmuseum

Theaterplatz, Trinkkeller, Spalder
Kunsthochschule
Tanzsaal und Musik
Erdbeerenstrasse, n. n. n.

Graphik und Buchgewerbe
Photographie

Die gute Form
Wanderausstellung des Schweizerischen Werkbundes
Systematische Darstellung handwerklich und industriell hergestellter
gut geformter Gegenstände

Öffnungszeiten: 10-12 Uhr und 14-18 Uhr
Mittwoch: 10-11 Uhr, Sonntag bis 17 Uhr
Mittwoch geschlossen
Eintritt: Fr. 1.-
Mittwoch, sonntags und abends gratis - Sonntag: Eintritt frei

Kunstmuseum Zürich

FIG 5.



Juni-Festwochen Zürich 1950

TONHALLE

National-Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester

1. Konzert

Dirigiert, das 13. Juni 1950

Leitung: **Erich Schmid**

Solisten:
F. J. Haerli
F. J. Haerli
F. J. Haerli

2. Konzert

Dirigiert, das 20. Juni 1950

Leitung: **Georg Solti**

Solisten:
Mieczyslaw Horszowski
S. J. Haerli
K. V. 181
E. Haerli

3. Konzert

Dirigiert, das 27. Juni 1950

Leitung: **Erich Kleiber**

Solisten:
G. Solti
G. Solti
G. Solti

4. Konzert

Dirigiert, das 4. Juli 1950

Leitung: **Paul Hindemith**

Solisten:
F. J. Haerli
F. J. Haerli
F. J. Haerli

5. Konzert

Dirigiert, das 11. Juli 1950

Leitung: **Franz Josef Haydn**

Solisten:
K. V. 181
K. V. 181
K. V. 181

6. Konzert

Dirigiert, das 18. Juli 1950

Leitung: **Karl Schubert**

Solisten:
G. Solti
G. Solti
G. Solti

Kunstmuseum Zürich

FIG 6.



juni-festwochen zürich
1959

tonhalle grosser saal
dienstag, 30. juni und
mittwoch, 1. juli 20.15 uhr

**abschiedskonzerte
von
dr. volkmar andreae**

I. v. beethoven

neunte sinfonie in d-moll

solisten

eva maria rogner

elsa cavelti

libero de luca

heinz rehfuß

gemischter chor zürich

karten fr. 5.50 bis 16.50

vorverkauf

tonhalle, jecklin, kuoni

hug

dep.-kasse oerlikon der

schweiz. kreditanstalt

FIG 7.



FIG 8.

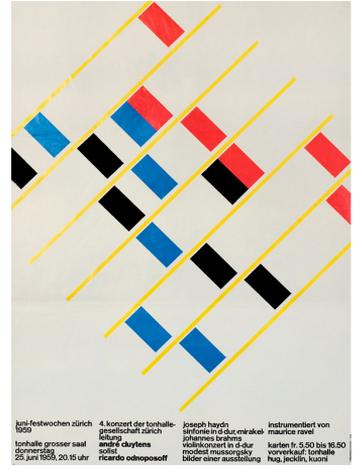


FIG 9.

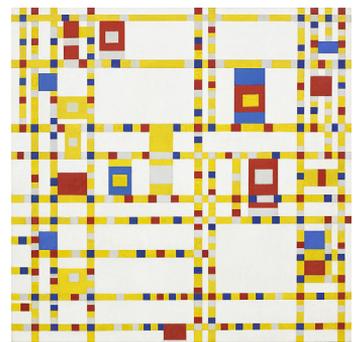


FIG 1.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
affiche de campagne pour
le Swiss Automobile Club,
Watch that child!, 1953

FIG 2.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
illustration pour l'exposition: *Your
House, Your Neighbor, Your Home*, 1948

FIG 3.

MOHOLY-NAGY László,
Composition A 19, 1927

FIG 4.

MÜLLER-BROCKMANN Josef, affiche
pour d'exposition pour le *Museum of
Arts and Crafts*, 1950

FIG 5.

MÜLLER-BROCKMANN Josef, Affiche
de programme de concert pour
la Tonhalle de Zürich, 1950 Fig 4.
MÜLLER-BROCKMANN Josef, affiche
pour d'exposition pour le *Museum of
Arts and Crafts*, 1950

FIG 6.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
Affiche de concert pour la Tonhalle
de Zürich, 1959

FIG 7.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
Affiche de concert pour la Tonhalle
de Zürich, 1959

FIG 8.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
Affiche de concert pour la Tonhalle
de Zürich, 1959

FIG 9.

MONDRIAN Piet,
Broadway Boogie-Woogie, 1943

entre formes abstraites et leurs couleurs^{Fig3}.

Müller-Brockmann acquis l'expérience typographique en 1950 en designant des affiches de concert pour la salle de concert à Zürich, la Tonhalle. Les variations de taille de caractère et l'organisation fonctionnelle de l'information dans une composition asymétrique sont les principes fondateurs derrière son travail.¹⁴

En effet, Lars Müller de par son analyse met une chose en avant : Müller-Brockmann a complètement épousé les principes fonctionnels de ses influences auxquels il aspirait afin de ne pas « manipuler » son audience. En 1950/51, Müller-Brockmann continue, à travers ses créations pour la Tonhalle la recherche d'un « style graphique objectif et informatif »¹⁵, et ce changement d'année marquera la disparition complète d'illustrations figuratives dans son travail^{Fig4-5}. Il représentera désormais la musique par des formes simples abstraites, action qu'il justifiera par le fait que « la musique est le plus abstrait des arts et qu'il ne peut être interprété que par une approche abstraite dans le cadre d'une représentation en deux dimension »¹⁶, c'est alors à ce moment que Müller-Brockmann commença réellement à représenter graphiquement le mouvement auquel on l'associe : « le style international ».

Afin de poursuivre l'analyse des travaux sur la Tonhalle de Müller-Brockmann, nous devons passer par une étape de définition : qu'est-ce que le style international ?

En 1958, soit plusieurs années après, Müller-Brockmann, suivi par Richard Paul Lohse, Hans Neuburg et Carlo Vivareli vont publier un magazine : *New Graphic Design*. Ce magazine aura pour objectif la promotion de leurs recherches graphiques des dernières années (comme évoqué précédemment, la recherche « style graphique objectif et informatif »¹⁸) en décrivant cette démarche comme « la seule approche graphique défendable à ce moment ». Il sera à noter que Armin Hofmann et Emil Ruder devaient faire partie de l'équipe éditoriale de ce manuel, mais l'approche graphique d'Hofmann a

14. MÜLLER Lars, *Joseph Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2022, p.17
15. *Ibid.*, p.26
16. *Ibid.*, p.32
17. *Ibid.*, p.26
18. *Ibid.*, p.34

été jugé « trop artistique » et la typographie de Ruder « trop schématique » pour l'attitude rigide des designers de Zürich. Ce magazine se définira comme l'avancée d'un « style international ». Et si l'aspiration de Müller-Brockmann lors de ses constructions d'affiches n'était pas différente, la publication de ce manuel, initiera réellement ce mouvement, de par son aspect pédagogique et sa portée. « Le design graphique constructiviste s'est établi très rapidement et a changé le visage de la publicité suisse »¹⁹. Ce style sera considéré comme un courant, cherchant à perpétuer l'enseignement de l'École de Zurich, plus précisément de l'art concret. Il répond aux besoins de consommation de l'après-guerre.

Mais on se demande alors, s'il a été produit en suisse, pourquoi ce style est-il défini en tant que style international ?

Il est à noter qu'il a été décidé international par ses créateurs et qu'il ne s'agit pas réellement d'un consensus international, mais nous y reviendront plus tard. En effet, si ce mouvement porte ce nom c'est en conséquence des objectifs de ses pères, dans leur quête d'objectivité et de rationalité. Le style est défini ainsi par Richard Hollis dans le magazine *Eye*²⁰: « En termes crus, le style était, et est toujours, Helvetica, Univers et Grid system²¹ », et ces éléments graphiques, n'ont pas été choisis au hasard. À l'époque de la construction de ce style, le manifeste de Jan Tschichold prône les caractères sans empattements, les définissant comme « neutre et préservées de toute connotation »²². C'est sur cette idée là que le style suisse se construira à partir de police de caractères linéales. En effet, à cette époque-là, chaque pays avait ses caractères de prédilection et ses pratiques typographiques propres, si bien qu'on pouvait aisément deviner où avait été imprimé un livre en observant le texte²³, chose dont les linéales, avaient jusque-là été préservée par un usage que très limité. Les Suisses partiront donc du principe suivant : les linéales sont un symbole de neutralité. Ensuite, ils chercheront, à rationaliser ce traitement typographique, également d'après les écrits de Tschichold sur la typographie asymétrique : la hiérarchie de l'information induite par

19. *Ibidem*.
20. HOLLIS Richard, *Eye no. 43 vol. 11*, 2002, <https://www.eyemagazine.com/review/article/the-designer-as-programmer>, consulté le 21/01/2025
21. MÜLLER-BROCKMANN Josef, *Grid systems in graphic design*, Bâle, Niggli, 2023
22. Typographisme, *La typographie asymétrique de Jan Tschichold*, 2011, <http://typographisme.net/post/La-typographie-asymétrique-de-Jan-Tschichold>, consulté le 21/01/2025
23. *Ibidem*.

le traitement asymétrique permettrait de servir l'information de manière claire et dénuée de subjectivité, ils appelleront cela une typographie « fonctionnelle », une forme au service de l'information. Ils décideront aussi que les représentations iconographiques devraient être tirées de photographies dites « objectives », « des photographies arrangées géométriquement et pensées en deux dimensions, ou les objets correspondent à une grille typographique »²⁴. Enfin, le style choisi de se reposer sur des règles géométriques et mathématiques, afin de « rationaliser » leur travail et que leur design ne soit pas emporté par la subjectivité du designer, valeur que cherche à nier le « style international ». Une grille est « Une subdivision de l'espace de travail, ou chaque élément graphique devra, pour une grille sur une page de 1/1, occuper entre 1 et 4 cases de cette grille »²⁵. Le style Suisse favorisera donc l'application de ces grilles, et avec des formats DIN, développés à cette époque en Europe. Des formats basés sur la $\sqrt{2}$, qui permettent une division égale de la page, qui conservera son ratio. Müller-Brockmann nous dit la chose suivante à propos de la grille : « La grille permet de systématiser, de clarifier, de concentrer l'information, de cultiver une objectivité, de rationaliser le processus créatif et technique, d'organiser les contenus dans un rythme compacte, d'économiser en coût de production et d'uniformiser un style »²⁶.

C'est à travers cet engagement mathématique, jugé rationnel et objectif, habillé de typographies « sans appartenances », que le style suisse se définira comme international.

24. MÜLLER Lars, *Joseph Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2022, p.31
25. MÜLLER-BROCKMANN Josef, *Grid systems in graphic design*, Bâle, Niggli, 2023, p.11
26. *Ibid.*, p.11-12

la neuvième symphonie de beethoven en ré min

C'est donc tous ces principes que nous retrouverons dans les affiches de Müller-Brockmann pour la Tonhalle. Le respect de tous ces principes, soulève un point d'interrogation : Comment, avec toute ces contraintes formelles, Müller-Brockmann a-t-il pu effectuer cette « traduction graphique » que nous évoquions en introduction sans renier ces mêmes principes graphiques. Afin de répondre à cette question, nous nous pencherons plus en détail sur une affiche, venant d'une collection sur le festival de juin 1959, qui représente le concert de la neuvième symphonie de Beethoven en ré min^{Fig6}.

La 9^e symphonie de Beethoven est une symphonie écrite en quatre mouvements. Elle est composée en extrême majorité en binaire, ce qui est plutôt rare pour des symphonies aussi longues et ne propose que de deux segments ternaires. Son mouvement le plus connu, le 4^e, est suggéré dans chaque mouvement précédent par l'arpège descendant très caractéristique de cette symphonie, répété en première mesure, préfigurant ainsi son moment iconique « l'Ode à la joie », final du dernier mouvement, écrit en fugue à trois voies, sur des mesures à 2 temps, où le temps fort est particulièrement appuyé, instaurant ainsi, son effet si spectaculaire lors du final. La construction

harmonique de cette symphonie est importante à préciser car elle nous permettra de comprendre certaines formes produites. Cette affiche, sera construite, comme toutes celles de cette série-
Fig7-8 en 4 colonnes pour le texte, et, une forme abstraite au-dessus, alignée sur la grille typographique établie. La typographie sera donc travaillée selon les règles « fonctionnelles », et n'aura d'autre objectif que de transmettre les informations pratiques, dans l'ordre : date, salle, titre du concert, œuvre interprétée, musiciens et enfin adresse. Ce traitement typographique ne fera rien d'autre qu'exposer ces informations, sans tenter d'illustrer quelque propos. La forme, elle représentée ci-dessus, joue un rôle bien différent de ce texte car celle-ci au contraire, tendra à représenter l'objet de l'affiche : notre symphonie. Ces représentations s'inspirent particulièrement de l'art concret afin de créer un rythme dans la composition des formes et des couleurs, ce rythme capturera la symphonie afin d'effectuer cette « traduction » entre l'ouïe et la vue. Expliquons : quatre grandes bandes viennent appuyer, la construction. On pense alors aux quatre mouvements, ou encore aux temps forts, qui sont caractéristiquement marqués dans cette symphonie. Les trois bandes rouges et vertes peuvent symboliser les trois voies de la fugue, qui partent en décalés, à des hauteurs différentes, agrémentées chacune de leurs variations. La couleur, ajouté aux rectangles représentant la fugue, placée en décalage, rajoute de la légèreté graphique à ces quatre bandes noires, à la manière du contraste entre temps et contretemps dans l'œuvre originale. Les couleurs elles, sont basées sur l'étoile chromatique de Johannes Itten, une étoile qui a pour objectif de permettre l'utilisation de la couleur dans un but esthétique et fonctionnel, prenant en compte les pratiques d'atelier, de teintureries et plus largement de l'artisanat²⁷. Cette forme servira donc à traduire graphiquement l'objet de l'affiche : la symphonie, tandis que le texte lui, sera purement « fonctionnel » et communiquera les informations pratiques. Müller-Brockmann, joue donc d'un parallèle entre structure musicale et harmonique afin de susciter le ressenti du

27. Wikipédia, *Johannes Itten*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Johannes_Itten, consulté le 21/01/2025

spectateur vis-à-vis de cette musique. Un travail salué par Paul Rand qui nous dira : « Il n'essaie pas d'imiter la notation musicale, mais il évoque les sons mêmes de la musique par des équivalents visuels — ce qui n'est pas une tâche facile. »²⁸.

Les autres affiches de cette collection^{Fig7-8} reprendront ces codes de construction. On pourra noter une référence à Piet Mondrian, qui, fut l'une des grandes influences de Müller-Brockmann, en ayant œuvré au sein du mouvement De Stijl. Il est d'ailleurs intéressant de comparer ce travail à Celui de Mondrian : *Broadway Boogie-Woogie*^{Fig9}, une étude de rythme et de composition à partir de formes abstraites visant à traduire graphiquement une forme de musicalité.

Également, on pourrait comparer ces affiches, venue plus tardivement dans la carrière de Müller-Brockmann, lorsque le « style international » était déjà plus établi, avec ses premières affiches non figuratives pour la Tonhalle de 1951^{Fig10}. Ces affiches avaient été construites partir d'une « interprétation graphique non construite subjective et libre, d'une œuvre musicale (en l'occurrence celle représentée selon l'affiche) »²⁹, une « sophistication mal reçue par le public »³⁰, qui l'amènera en 1955, à retravailler sa structure pour arriver au résultat analysé.

On se posera alors la question suivante : d'autres designers issus du mouvement du style international ont-ils également travaillé sur cette traduction musicale ? Et si oui, cela a-t-il donné le même résultat ? Jost Hochuli, un autre nom célèbre issu de ce mouvement a également travaillé sur la question à travers le même support : des affiches^{Fig11-12}. La première^{Fig11}, date de 1956, et on y voit très clairement des similitudes avec le travail de Müller-Brockmann, bien que, celle-ci ne représente pas l'objet du concert, et reste une affiche purement « fonctionnelle », la seconde^{Fig12}, arrivée plus tard, nous propose elle une construction de formes abstraites, à la manière de Müller-Brockmann, mais elles, seront bien plus symboliques : un assemblage de formes dévoilant une croche, symbole de la notation musicale occidentale, à travers une fenêtre en défoncée. Cette affiche ne traduit pas d'œuvre en particulier, ce

28. MÜLLER Lars, *Joseph Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2022, p.8
29. *Ibid.* p.32
30. *Ibidem.*

qui pourrait prendre son sens en le fait qu'il s'agisse d'un festival et non d'un concert unique. On observe donc que malgré leur appartenance au même mouvement, qui se veut pourtant être scientifique et objectif, nos deux designers arrivent à deux résultats différents: une approche abstraite et une approche symbolique.

Le style

international :

solution,

une

pas la seule



akovitch



elton joyce, piano; hallé orchestra,
leslie neward conducting  set m-om-571

columbia reco

d' autres formes de traductions visuelles

Cela nous amène à nous poser la question suivante : Le style international est-il aussi universel et objectif qu'il le laisse entendre ? La musique peut-elle alors être traduite graphiquement autrement que par le biais de ce système ?

En effet, si le style international est une solution de « traduction » de cette notion si abstraite qu'est la musique, en existe-t-il d'autres qui fonctionneraient tout aussi bien ?

Les designers graphiques suisse du xx^e siècle ne sont effectivement pas les seuls à s'être posé la question de la représentation visuelle de la musique. De l'autre côté du monde, en Amérique, presque au même moment, Alex Steinweiss, invente les pochettes de disque illustrées. En effet c'est en 1940, engagé par Columbia qu'il a l'idée de d'illustrer les pochettes dans lesquelles étaient vendues les disques. Cette idée fût un franc succès et M. Steinweiss, se mit alors à designer des centaines de pochettes, chacune contenant les œuvres de différents auteurs. Un travail, qui ne peut être plus dans l'idée de traduction que nous évoquions encore une fois. Mais si M. Steinweiss devait traduire graphiquement ces œuvres musicales abstraites, comment l'a-t-il fait ? La démarche de M. Steinweiss, fut particulièrement opposée à celle de nos amis Suisses.

En effet, si les graphistes du style international cherchaient à objectiver leur travail, et à le rationaliser, M. Steinweiss lui, a travaillé ses représentations de manière bien plus illustratives à travers la notion de « symboles ». Steven Heller, dans *Eye magazine* nous dit : « Sa stratégie était simple : plutôt que de montrer un portrait de l'artiste, il pensait que des symboles musicaux et culturels stimuleraient plus efficacement l'intérêt du public. Ses pochettes les plus marquantes ont toujours été caractérisées par des images centrales fortes, un lettrage accrocheur et des combinaisons de couleurs distinctives. »³¹, il utilisait des métaphores visuelles, qui permettaient d'approprier la musique à travers ces comparaisons^{Fig13}.

Une approche diamétralement opposée à celle des Suisses, cette méthode étant entièrement basée sur les représentations subjectives, et des constructions d'images culturelles, basées sur des « préjugés », des typographies non pas fonctionnelles, mais adaptées visuellement à l'œuvre traduite, quitte à saboter la lisibilité de celles-ci^{Fig14}, tout cela n'avait rien « d'objectif et rationnel », et pourtant... cette méthode traduisait tout aussi bien la musicalité des œuvres représentées que celle du style international. D'autres graphistes ont également travaillé sur des représentations différentes de la musique, on notera Reid Miles et son usage de la typographie, presque comme un jeu, qui exprimera la musicalité sans même avoir recours à une quelconque iconographie^{Fig15-16}.

Des jeux qui rappelleront les travaux des artistes de la poésie concrète comme Eugen Gomringer. Ces arrangements typographiques, qui sont à l'opposé de l'idée de typographie fonctionnelle. On associera plutôt cette pratique à la notion de typographie intégrale (notion introduite par Karl Gerstner, souhaitant faire évoluer la typographie fonctionnelle à un système typographique ou la forme et le message seraient inséparables et interdépendants)³². Il sera aussi intéressant d'observer le travail de Phillippe Millot pour les affiches des concerts de France culture, ou encore Paul Cox pour la promotion de l'orchestre de l'opéra de Nancy.

31. HELLER Steven, STEINWEISS Alex, A. M. Cassandre, *Reputations: Alex Steinweiss*, *Eye no. 76 vol. 19*, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-alex-steinweiss>, consulté le 21/01/2025
32. HOLLIS Richard, *The designer as programmer*, *Eye no. 43 vol. 11*, 2002, <https://www.eyemagazine.com/review/article/the-designer-as-programmer>, consulté le 21/01/2025

un style « international », selon qui ?

Désormais que nous avons mis le travail étudié de Josef Müller-Brockmann en perspective, en montrant que, les constructions abstraites n'étaient qu'une des infinies possibilités de représentation de la musique, on se demandera : s'il n'existe pas une méthode fonctionnant mieux que les autres, pourquoi le style suisse serait-il LE style international ?

Lars Müller dans sa monographie sur Müller-Brockmann nous apprend ceci : « Le public — étranger en particulier — préférera retenir le terme de style Suisse »³³. Le texte original de ce manuscrit datant de 1995, met en avant que dès la publication de leur manuscrit, les Suisses s'étaient jugés eux-mêmes internationaux, et ce, sans que le reste du monde ne le leur accorde. Ils ont émis ce jugement car ils estimaient que ce style, basé sur des principes « objectifs » et mathématiques permettraient de laver la subjectivité du graphiste travaillant derrière. Or, Donna Haraway, dans sa thèse : *Les savoirs situés : pour une pratique scientifique partielle et relationnelle*, montre par le biais d'une étude sur les sciences naturelles et la primatologie, que même les sciences, définies jusqu'alors comme « un lieu non contaminé par l'idéologie »³⁴, sont totalement influencées par la subjectivité de leurs auteurs.

33. MÜLLER Lars, *Joseph Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2022, p.35

34. HARAWAY Donna, *Les savoirs situés : pour une pratique scientifique partielle et relationnelle*, 2022, https://shs.cairn.info/les-grands-auteurs-aux-frontieres-du-management-9782376875239-page-281?site_lang=fr, consulté le 21/01/2025

FIG 10.



FIG 11.



FIG 12.



FIG 13.



FIG 14.

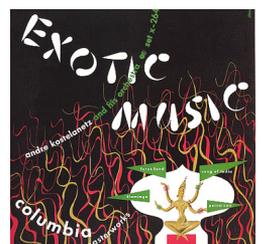


FIG 15.

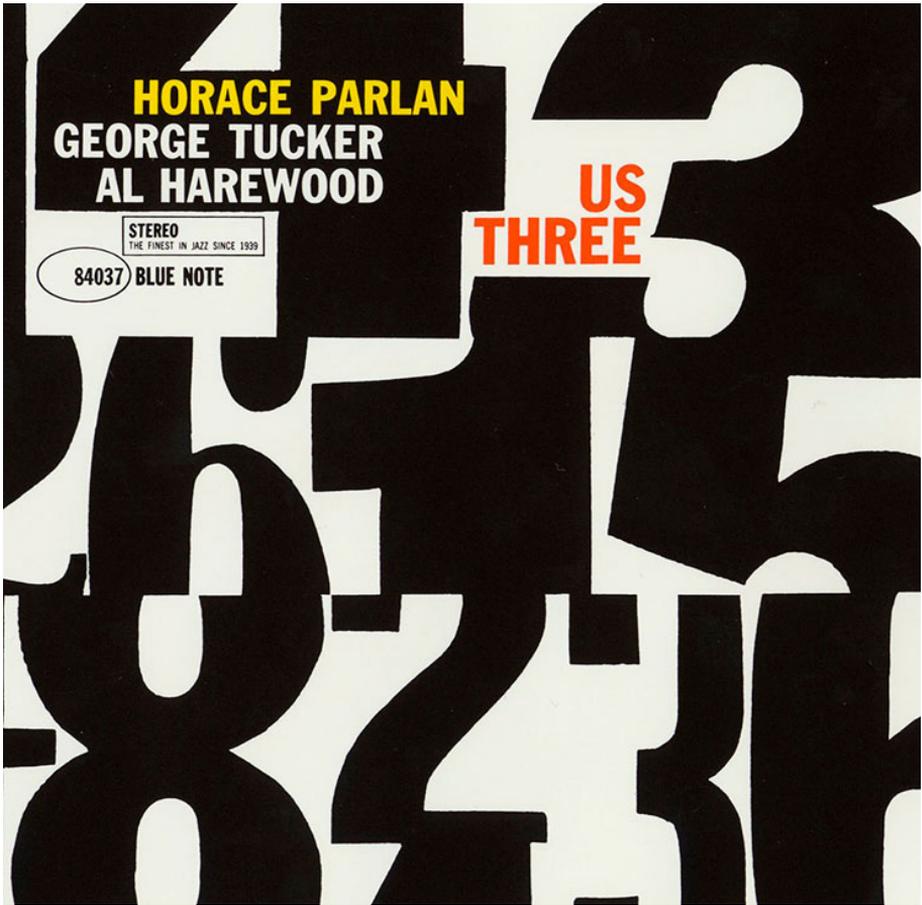


FIG 16.

CHARLES TOLLIVER HERBIE HANCOCK CECIL MC BEE ROY HAYNES
STEREO
84179 BLUE NOTE
JACKIE MCLEAN



“it’s time!”

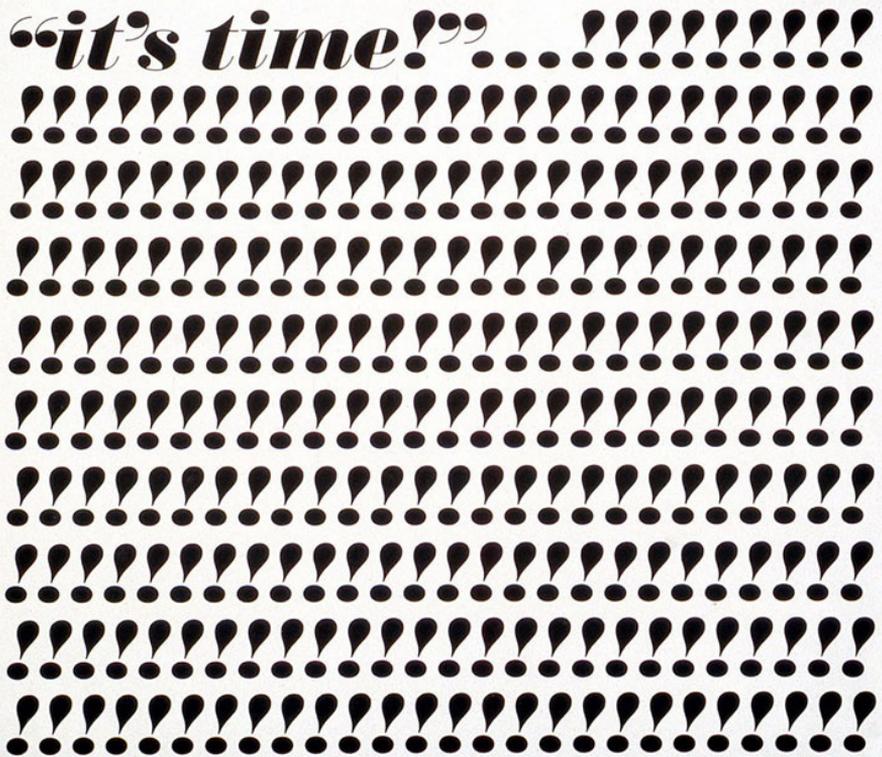


FIG 10.

MÜLLER-BROCKMANN Josef,
Affiche de concert pour la Tonhalle de
Zürich, 1951

FIG 11.

HOCHULI Jost, Affiche de concert
Jean-Sébastien Bach, 1956

FIG 12.

HOCHULI Jost,
Affiche de concerts pour le festival
Tonkünstlerfest St. Gallen, 1966

FIG 13.

STEINWEISS Alex,
Pochette de disque de Richard Strauss,
Columbia Records, 1960

FIG 14.

STEINWEISS Alex,
Pochette de disque de l'orchestre
d'André Kostelanetz,
Columbia Records, 1960

FIG 15.

MILES Reid,
Pochette de disque d'Horace Parlan,
Blue Note Records, 1960

FIG 16.

MILES Reid, Pochette de disque de
Jackie Mclean, Blue Note Records, 1964

Cela rend complètement caduc l'argumentation des designer suisses selon laquelle les mathématiques rendraient leur travail objectif et par ce même biais « international ». De plus, Loraine Furter, dans son article *Graphisme x Intersections. Voix intersectionnelles, féministes et décoloniales dans le champ du design graphique*³⁵, souligne ceci :

Dans son travail et ses écrits, la graphiste et artiste Nontsikelelo Mutiti parle de spécificité de la localité. Ayant eu une éducation au graphisme au Zimbabwe puis aux États-Unis, elle interroge les formes dominantes véhiculées par la façon dont on enseigne et apprend le graphisme, et dont on le fabrique par la suite. Au Zimbabwe comme aux États-Unis, le graphisme s'apprend avec le même « canon » de références euro-centrées. Un héritage du colonialisme, qui a non seulement imposé une norme très restreinte de références culturelles, dites « universelles »³⁶

Cela fait évidemment référence au style Suisse. En effet, ce style se conçoit sur des arrangements typographiques adaptés aux écritures latines, sur des références visuelles issues de l'art concret, un mouvement s'étant développé à Zürich. Une construction de couleurs basées sur une théorie d'un enseignant du Bauhaus, en Suisse. Il est alors légitime de se dire que le style suisse n'est peut-être pas si universel qu'il le prétend.

35. FURTER Loraine, *Graphisme x Intersections. Voix intersectionnelles, féministes et décoloniales dans le champ du design graphique*, <http://problemata.org/fr/articles/2888>, consulté le 21/01/2025
36. *Ibidem.*

Il faut traduire...

Ainsi, comme la première loi de Derrida nous l'a formulé il faut traduire. Chaque désigner cherchera à représenter la musique comme il le pourra, et interrogera toujours les méthodes par lesquelles il passera. Cherchant encore et toujours, à perpétuer les œuvres qu'il représentera. Mais il nous donnera également plusieurs autres lois, dont la suivante : « Rien n'est jamais intraduisible, et rien n'est jamais traduisible »³⁷. Cette loi nous met face au souci de la subjectivité de la représentation : Jamais le traducteur ne réussira à restituer intégralement ce qui est à traduire ;

et jamais l'œuvre originale, non traduite, ne sera lue ou interprétée dans son intégralité (ou dans son intégrité).

*Il y aura toujours du manque, du défaut*³⁸. L'œuvre de Müller-Brockmann était de restituer, pour toute œuvre, une traduction la plus authentique possible. Il a couru après cet objectif durant de longues années, et a construit des traductions efficaces. Mais ces traductions, seront, et resteront toujours, des interprétations subjectives.

37. DERRIDA Jacques, *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, Éditions de l'Herne, 2004, p563

38. *Ibidem.*

Mise en page :
Maël Le Duff

Papier :
Ivoire 70g

Typographie :
Object Sans

Imprimé à Office dépôt, Rosny
Le 5/02/2025

Remerciements: Jasmine Barriera

