

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 62 (1975)
Heft: 7: Alterswohnungen = Logements pour personnes âgées

Buchbesprechung

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bücher/Livres

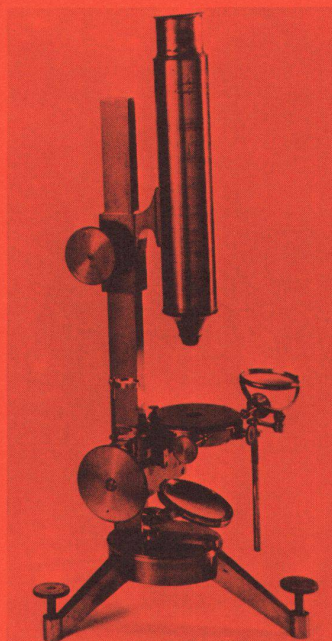
Design
par **Jocelyn de Noblet**
Editions Stock/Chêne, Paris

Ce livre tient à la fois de l'aide-mémoire, du guide et de l'anthologie. Il s'adresse au grand public comme aux professionnels. Il comprend trois parties égales: un historique, un recueil de textes, un dictionnaire des designers et des institutions s'occupant de design. La documentation iconographique est abondante et originale.

La première partie était la tâche la plus ardue à accomplir. S'il n'existe toujours pas une histoire exhaustive du design, ce n'est pas un hasard: sa mise en œuvre pose des problèmes épistémologiques et méthodologiques extrêmement complexes. De Noblet choisit la définition proposée par Tomas Maldonado: «Le design est une activité créatrice qui consiste à déterminer les propriétés formelles des objets que l'on veut produire industriellement. Par propriétés formelles, on ne doit pas entendre seulement les caractères extérieurs, mais surtout les relations structurelles qui font d'un objet (ou d'un système d'objets) une unité cohérente.» Cette définition est indubitablement la meilleure dont on dispose aujourd'hui. Elle a été adoptée, à quelques mots près, par le Conseil international des sociétés d'industrial design (ICSID). «Produire industriellement» est interprétable de diverses façons. On peut vouloir écarter la production artisanale du champ de validité de la définition et, avec cela, établir une distinction entre le designer et l'artiste décorateur (ou le styliste). Dans ce cas (industriellement) prend un sens restrictif qui sous-entend la grande industrie. La problématique du design naît de la révolution industrielle. Les créateurs du textile, de la céramique, de la bijouterie, de tous les

secteurs qui reposent sur une longue tradition artisanale ne sont pas considérés comme des designers bien que la fabrication de leurs modèles puisse être hautement mécanisée. Si on donne un sens large à «produire industriellement», les origines du design se confondent avec celles de l'homo faber. L'histoire du design doit être alors envisagée comme l'histoire de l'architecture qu'on ne fait généralement pas commencer à l'époque relativement tardive où l'architecte est apparu comme personne de métier en soi. La portée de la notion de design ne pose pas qu'une question de temps. Il faut savoir de quels objets il s'agit de «déterminer les propriétés formelles». Entre l'ouvrage de génie civil et la lampe de bureau il y a un réseau très subtil de liens et de ruptures. Les conflits de frontière dans lesquels sont engagés les designers montrent qu'à ce propos les évidences sont rares. Au stade actuel de développement des concepts on peut vouloir étendre une histoire du design à l'ensemble de la culture matérielle; on peut aussi, à condition de préciser les interpénétrations, la délimiter dans un cadre plus restreint. Le design puise sa substance dans la tradition technique de la production des instruments et dans la tradition intellectuelle par laquelle se transmettent les idées. Il entretient des rapports étroits avec les arts plastiques et s'inscrit, ainsi que le souligne de Noblet, «dans un contexte politique et économique hors duquel rien n'a de sens». Une histoire du design chevauche donc des domaines qui dépassent les compétences courantes d'un homme seul. L'équipe pluridisciplinaire est naturellement le premier recours qui vient à l'esprit, mais encore faudrait-il savoir comment la faire fonctionner.

De Noblet s'est heurté à toutes ces difficultés. N'étant ni technicien ni philosophe ni économiste, il a opté pour le terrain où il se sent le plus à l'aise. Son propos est d'aider le lecteur à comprendre l'évolution de la forme des objets qu'il utilise. Il fait commencer son histoire du design avec la révolution industrielle parce qu'il s'est effectivement passé quelque chose de fondamental à ce moment-là: l'outil cesse d'être le prolongement de la main et il n'y a plus de lien direct entre le créateur et l'objet fabriqué. Un changement aussi radical ne pouvait pas rester sans effet sur les participants à la production, sur le produit lui-même, sur ses utilisateurs et, en définitive, sur sa forme. De Noblet aurait pu s'étendre un peu plus là-dessus. Par ailleurs, la coexistence de deux designs, qu'il a raison de mettre en évidence, n'est pas un phénomène propre aux débuts de l'industrialisation. De tous temps la classe dominante s'est entourée d'objets dont la fonction de représentation (le décor) l'emporte sur les fonctions d'usage. La

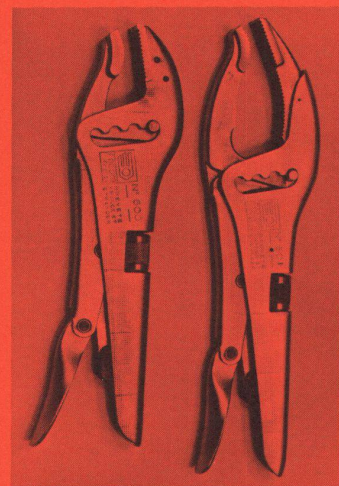


Microscope de Joseph von Fraunhofer, 1817

différence entre les microscopes de George Adams et de Joseph von Fraunhofer est de même nature que celle qui existe entre les vases à figures rouges et la poterie domestique grecs. De Noblet relève, et c'est intéressant, que les disciples de Ruskin, pourtant considérés comme des pionniers de l'industrial design, sont restés insensibles à la beauté des nouveaux produits de l'industrie tant ils étaient absorbés par leur combat contre le mauvais goût d'une catégorie, somme toute assez restreinte, d'objets destinés à l'équipement de la maison bourgeoise. Ces Anglais du mouvement Arts and Crafts voyaient dans le retour à l'artisanat le moyen d'en finir avec les méfaits sociaux du machinisme et de se remettre au service de la société. Le caractère inéluctable de la machine apparaissant de plus en plus nettement, les artistes évoluèrent et s'efforcèrent de mettre de la beauté dans les produits industriels. Ce fut l'Art nouveau dont on a exagéré l'importance et que de Noblet, sans doute par réaction, passe presque sous silence. Le Werkbund allemand et Muthesius introduisent une dimension économique dans ce courant animé jusqu'ici par des considérations moralisantes.

Parallèlement à ces tentatives avaient surgi des édifices, des appareils et des matériaux dont le mode d'existence était inconciliable avec le répertoire formel en vigueur. Ces productions étaient l'œuvre d'ingénieurs (exceptionnellement d'architectes) pour qui les notions d'utilité et de beauté s'identifiaient. Quant aux écoles d'art, elles planaient dans les nuées de la

beauté pure. Au lendemain de la première guerre mondiale le problème de la participation de l'artiste à l'élaboration d'une culture matérielle qui réponde mieux aux exigences de l'époque se pose avec une acuité particulière. C'est à la résolution de ce problème que s'attachent le Bauhaus et le Vhutemas. Pour Gropius, l'artisanat n'est plus un idéal romantique mais un moyen didactique pour intégrer le créateur à la réalité du travail et pour le préparer à l'action collective dans l'industrie. Le Bauhaus rompt avec les règles d'imitation qui ont cours dans les académies. La forme n'est plus une catégorie indépendante, hors du temps, mais doit résulter de l'activité productrice, de la vie sociale tout entière. La voie est ouverte à une esthétique rationaliste recherchant une relation aussi rigoureuse que possible entre la forme et la fonction d'usage du produit. Cette esthétique de formes géométriques élémentaires, aisément reproductibles par les mécanismes de la fabrication, vise à créer une rhétorique cohérente des objets. Les divers mouvements rationalistes aspirent à une refonte globale du cadre de vie. Dans une économie fondée sur l'initiative privée, la concurrence et le profit, ils s'achèment malgré eux vers l'esthétisme. Le concept d'utilité prend une signification surtout mercantile et l'industrial design se dévoie dans le styling. Avec la grande crise de 1929, le design apparaît comme un moyen de relancer la production en donnant aux



Pincettes-étaux FACOM, 1955

consommateurs l'envie d'acheter. Il s'agit de conditionner l'acheteur et de provoquer artificiellement le vieillissement des produits. «Ce n'est plus l'objet qui part à la conquête de ses marchés, c'est son image, son simulacre.»

De Noblet restitue cette tranche d'histoire à grands coups de brosse. Il n'est pas regardant sur les détails.



Cafetière électrique AEG, 1910-1920

Bücher/Livres

Suite la page 678

Beaucoup de faits qu'il évoque mériteraient d'être mieux établis. Il s'arrête parfois sur un point particulier et lui donne une importance disproportionnée. Ainsi de l'architecture soviétique, de van Doesburg. De Noblet note qu'il n'est pas possible d'esquisser une histoire du design sans dire quelques mots des débuts de l'architecture moderne. C'est exact, mais plutôt que de s'appesantir sur la description de quelques œuvres marquantes, il aurait fallu dégager avec plus de clarté l'essentiel des rapports entre la production des maisons et celle des autres objets. Les conditions dans lesquelles de Noblet a dû faire son livre ne lui ont pas permis de se livrer à de longues recherches et de constituer une équipe. Cela explique le silence gênant sur les forces productives, spécialement sur les facteurs technologiques, ainsi que le caractère allusif des références au contexte économique et social. Mais après tout il y a là plus d'honnêteté que chez beaucoup d'auteurs à la mode qui parlent de ce qu'ils ne connaissent pas dans le chara-

bia linguistico-sémiotisant assaisonné de pseudo-marxisme. On ne peut pas reprocher à un publiciste non spécialisé, artiste quand il en a les moyens, sans crédits de recherche, qui avait en tête un livre sur le pop art et que ses éditeurs ont aiguillé sur le design, dans un pays sans tradition de design et où la plupart de ceux qui prétendent s'en occuper sont des charlatans, de ne pas avoir écrit la grande, la vraie histoire du design que le monde entier attend. Ce n'était d'ailleurs pas l'ambition de de Noblet. Il voulait simplement fixer des points de repère et il ne s'en est pas si mal tiré.

La deuxième partie du livre comprend vingt-sept documents à l'appui de l'historique. La majorité de ceux-ci étaient jusqu'alors difficilement accessibles et quelques-uns n'avaient jamais été traduits en français. On éprouve de la satisfaction à trouver réunis des textes essentiels comme ceux d'Eiffel, Loos, Gropius, Albers, Maldonado, Gugelot, Bonsiepe. L'ensemble manque toutefois d'équilibre. Il y a trop de textes sur l'architecture tandis que les designers pro-

prement dits sont réduits à la portion congrue. Pourquoi donner la parole à Wright, Sant'Elia, van Doesburg, Meyer, alors que leurs contributions occupent déjà beaucoup de place dans l'historique? On aurait, par contre, aimé pouvoir compléter ce qu'on apprend dans la première partie en lisant Morris, Lethaby, Ashbee, van de Velde, Behrens, Moholy-Nagy, Bill, Teague, Dreyfuss, Loewy, Nelson, Kepes, Dorfler. Afin de ne pas grossir démesurément cette anthologie, de Noblet aurait pu renoncer sans inconvénient aux textes de Gabo, Pevsner, Lévine, Hitler, Lalevitch, Lissitzky, Wachsmann, Hundertwasser, Debord, Sturgeon, qui tout en étant des témoignages d'un état d'esprit de l'époque ne constituent pas, à eux seuls, le contexte socio-culturel. C'est aussi le cas de ma conférence à l'Union rationaliste qui est trop circonstancielle pour s'insérer dans un tel recueil. Quant aux deux programmes de la Hochschule für Gestaltung, ils ne donnent qu'une idée très partielle de ce qu'était cette école.

De Noblet termine son livre avec un *who is who* du design. Il a sélectionné

environ 350 designers, graphistes, bureaux d'études, architectes. L'entreprise était périlleuse puisqu'il dit que plus de 30 000 personnes sont officiellement inscrites dans les associations professionnelles du monde entier. Nombre d'entre elles doivent être ulcérées, à tort ou à raison, de ne pas figurer dans le dictionnaire de de Noblet tandis que d'autres ont dû être surprises, si elles sont toujours en vie, de se retrouver en si noble compagnie. Laissons-les en débattre directement avec l'auteur. Sont répertoriés également et consciencieusement les établissements d'enseignement du design, les organisations, revues et journalistes spécialisés. Il est recommandé de ne pas se fier à la bibliographie des ouvrages sur le design, l'architecture et l'environnement, elle est très fantaisiste.

Malgré tous les défauts de son livre de Noblet a fait œuvre utile. Il apporte au lecteur des éléments pour comprendre ce qu'est le design, pour aller au-delà des apparences quand il juge un objet, pour participer au développement d'une culture matérielle libératrice.

Claude Schnaidt

Résumés en français

Traductions: Bernd Stephanus

Artistes de plus de 70 ans

L'exemple de Niklaus Stoecklin et Théodore Bally

Texte: Hans Baumann; photos: Leonardo Bezzola (voir page 655)

Ce sont les artistes jeunes qui occupent la une des programmes d'exposition de la plupart des galeries; il en est de même de leur renom. S'il faut se réjouir du fait que des gens plus ou moins connus connaissent une telle promotion, on peut s'interroger sur la monotonie qui en résulte.

L'utilisation du mot «jeune» pour désigner un groupe d'âge n'est pas neutre dans les milieux artistiques. Il charrie au contraire des connotations empruntées à la publicité: la cigarette jeune, l'habitat jeune, la mode jeune. La mode démontre à quel point il faut les prendre peu au sérieux: à chaque saison l'adjectif jeune désigne autre chose.

Dans la publicité, l'image du «jeune» nous est transmise avec plus d'efficacité par l'image que par la parole. Elle est devenue si habituelle qu'une personne âgée dans une publicité attire le regard. Un peu de cette fascination creuse pour la jeunesse, pour l'adoration du fantôme de la jeunesse reflète dans la faveur que connaissent les jeunes artistes.

Cette faveur est erronée. D'abord on crée l'impression

– et souvent on la cultive sciemment – que seuls des artistes jeunes sont capables de créer des œuvres valables. Il suffit de penser aux derniers paysages de Cézanne, aux nymphéas de Monet ou au Corbusier pour comprendre l'importance des œuvres de vieillesse.

D'autre part, on nous fait croire que seuls les artistes jeunes déterminent le climat artistique d'une ville, d'une région. Le cercle devient vicieux: comme ce sont les jeunes artistes qui arrivent le plus facilement à se faire connaître, ce sont eux qui déterminent largement ce climat. Il en résulte pour les artistes âgés un retrait plus marqué de la vie artistique et leur influence s'en trouve encore diminuée.

Si nous parlons de Niklaus Stoecklin et de Théodore Bally qui auront quatre-vingts ans l'année prochaine, c'est dans le contexte évoqué. A part leur date de naissance et la ville dans laquelle ils ont vécu, Bâle, seule une certaine aisance matérielle leur est commune. Leur évolution humaine et artistique s'est faite de manière totalement différente.

Niklaus Stoecklin est un peintre qui a connu la renommée et l'estime dès la vingtaine. Ce fait n'est pas en contradiction avec ce qui précède, car ces remarques ne fustigent qu'une promotion excessive des jeunes. Le style que Stoecklin avait trouvé alors indé-

pendamment de la peinture qui se faisait à Bâle, il l'a cultivé et perfectionné durant des décennies. Quand après 1945, la peinture figurative connut une éclipse, les publications sur ce peintre devinrent de plus en plus rares.

La peinture figurative de la première moitié de ce siècle connaissant un regain d'intérêt et en raison des discussions récentes sur le réalisme, l'œuvre de Stoecklin est à nouveau d'actualité.

L'œuvre de **Théodore Bally** est d'abord figurative puis change dans les années quarante pour l'abstraction lyrique – ce qu'on suppose, car Bally a pratiquement détruit toutes les œuvres de cette période. Depuis 1955, on peut suivre son évolution vers l'actuelle pureté et simplicité, évolution qui s'est faite par étapes avec chaque fois de nouvelles directions. Au vu de cette œuvre, une personne non prévenue situerait l'âge de Bally entre la trentaine et la quarantaine, en raison de sa présence. Une étude plus attentive montre la somme d'expériences et de connaissances visuelles qui sont à la base de cette simplicité. Nous ne possédons pas encore une vue d'ensemble de l'œuvre de Bally. La fondation Théodore Bally créée sur l'initiative de l'artiste au Kunsthaus d'Aarau en permet maintenant la réalisation.

■