

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 62 (1975)  
**Heft:** 5: Erhaltung und Restauration = Conservation et restauration

## **Buchbesprechung**

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

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



# Livres

## A propos d'un livre sur le design

*«Design pour un monde réel» par Victor Papanek, Mercure de France, Paris*

C'était un best-seller au-delà des frontières de la francophonie. Il est maintenant traduit en français et se taille, paraît-il, un beau succès.

Au premier chapitre vous serez flatté d'apprendre que «les hommes sont tous des designers. La plupart de nos actes se rattachent au design, qui est la source de toute activité humaine. La préparation et le modelage de toute action en vue d'une fin désirée et prévisible: tel est le processus du design. Toute tentative pour le rendre indépendant, pour en faire une chose-en-soi, va à l'encontre de sa valeur intrinsèque de première matrice fondamentale de la vie. Le design, c'est composer un poème épique, réaliser une fresque, peindre un chef-d'œuvre, écrire un concerto. Mais c'est aussi vider et réorganiser un tiroir de bureau, extraire une dent cariée, faire cuire une tarte aux pommes, choisir les équipes pour un jeu de base-ball et éduquer un enfant.» Ainsi, dès le départ, Papanek reprend à son compte une vieille rengaine et brouille inextricablement les cartes. Auguste Perret déclarait en son temps: «Mobile ou immobile, tout ce qui occupe l'espace appartient au domaine de l'architecture.» Quand ils faisaient du bon travail, on disait hier du poète, du dentiste ou de la cuisinière qu'ils étaient des artistes. Ils sont aujourd'hui des designers qui s'ignorent. Nous voilà bien avancés.

Pour Papanek, comme d'ailleurs pour Moholy-Nagy qu'il voue pourtant aux gémonies, «le design ne saurait en aucun cas être considéré comme un job; c'est une façon de regarder le monde et de le transformer». On peut déduire de ces propositions, et Papanek ne s'en prive pas, que si le design a dégénéré c'est parce qu'il s'est constitué en une activité spécialisée. Notre auteur pense, en effet, que «peu de professions sont plus pernicieuses que le design industriel. Il n'y a peut-être qu'une seule autre profession qui soit plus factice: le design publicitaire, qui per-

suaide les gens d'acheter des objets dont ils n'ont pas besoin, avec l'argent qu'ils n'ont pas, afin d'impressionner d'autres gens qui s'en moquent.» Cette corporation d'usurpateurs, de parasites, se serait mise au service du monde des affaires pour «profaner la terre avec des objets et des structures mal conçus». Elle serait devenue «suffisamment puissante (en touchant à tous les outils et à l'environnement de l'homme) pour élever le meurtre à l'échelle de la production de masse». Papanek, qui n'en est pas à une contradiction près, montre d'autre part à l'aide de trois schémas que l'intervention du designer ne concerne en définitive qu'une portion dérisoire du problème réel. Il note que «le design récent s'est, en général, contenté de satisfaire des exigences et des désirs éphémères, alors que les besoins authentiques de l'homme étaient négligés». Ayant choisi une fois pour toutes le designer professionnel comme bouc émissaire, Papanek peut esquiver l'explication économique de ce phénomène et se livrer à des considérations moins compromettantes. Il essaie d'établir – en n'insistant pas trop sur le plan théorique parce qu'il sent que ça ne tient pas debout – une opposition tranchée entre le «design de la vente» et le «design d'utilisation».

Le premier c'est le mal, le présent, tous ces pourris de designers et leurs gadgets minables: les brosses à cheveux électriques, les bagnoles, les robes en papier, les grille-pain, les moquettes de salle de bains en fourrure de singe, les sélecteurs de cravates, les oreillers en plastique. Le second c'est le bien, Papanek soi-même, ses élèves, quelques élus, le futur. Ce «design d'utilisation» comprendrait l'équipement des régions sous-développées, le matériel d'enseignement et de rééducation, les instruments médicaux, les appareils scientifiques, les engins destinés à maintenir en vie les êtres humains plongés dans des conditions exceptionnelles. Quand Papanek dit qu'il s'agit là des «directions possibles dans lesquelles le designer peut et doit s'engager s'il désire faire œuvre utile», on ne peut qu'être d'accord avec lui en précisant, toutefois, qu'il n'invente rien. Depuis William Morris les contributions déontologiques dominantes en matière de design ont toujours mis la création pour les besoins du peuple en avant, ont toujours refusé au designer le rôle d'auxiliaire

liaire dans la course au profit. Certes, ce sont des phrases vides de sens pour beaucoup de designers mais il y en a d'autres, au sein même du système capitaliste, qui parviennent à faire du travail socialement utile. Si Papanek s'était penché sur leur expérience, il aurait peut-être compris que la vente et l'utilisation entretiennent des rapports plus complexes qu'il ne l'imagine.

Plusieurs exemples témoignent de l'embarras dans lequel le plonge la découverte, pour ainsi dire fortuite, qu'un objet utilisé est aussi un objet vendu. Le plaidoyer pour une machine à fabriquer les canalisations destinée aux Africains se termine pudiquement par cette petite phrase: «Cette machine devra laisser de côté le profit privé, les structures instituées, l'exploitation et le néo-colonialisme». Papanek considère les tråtofflor (galoches suédoises) comme «un superbe exemple de design authentique, non trafiqué». Avec ce produit dont presque tous les modèles sont identiques «les notions de classe et de pouvoir d'achat sont abolies». Mais la démonstration est aussitôt anéantie par cette remarque: «Depuis peu, on s'est mis à fabriquer des tråtofflor en utilisant des matériaux différents, qui en accélèrent l'usure et compliquent les réparations». Au chapitre 8 on trouve des comparaisons de prix intéressantes entre des articles électro-ménagers et leurs homologues du secteur de la santé ou de la recherche. Il y a, par exemple, peu de différence entre un petit transistor vendu dans un drugstore et un amplificateur pour les sourds. Or le premier coûte 3,98 dollars tandis que le second se vend entre 147 et 600 dollars. Un mixer de cuisine vaut 15,98 dollars. A l'usage des laboratoires, le même article vendu par le même fabricant coûte 239,50 dollars. Papanek croit que si le designer s'intéressait aux objets de la deuxième catégorie, leur prix baisserait. Cependant, il n'en est pas si sûr puisqu'il ajoute: «On pourrait même imaginer, pour changer, de fabriquer et de vendre les appareils de laboratoire avec une marge bénéficiaire honnête.»

Géné aux entourlures par les manifestations d'une réalité économique qu'il ne veut pas regarder en face, Papanek est contraint au fil de son bouquin à faire des pirouettes de plus en plus scabreuses. Il invoque un choix fallacieux et exceptionnel (se mettre au service de la grande industrie ou se

défoncer au LSD) pour justifier une troisième voie qui consisterait en une «nouvelle croisade» vers les vastes zones de pénurie existant partout dans le monde. Dans cette perspective il recense avec l'ardeur du néophyte tous les damnés de la terre: les noirs, les jaunes, les Indiens, les immigrés, les prisonniers, les handicapés, les retardés, les malades, les obèses, les gauchers, les bébés qui boivent des produits ménagers toxiques, les enfants aveugles, les mongoliens, les femmes enceintes illettrées, les vieux gâteaux. Le problème de la satisfaction des besoins de ces laissés-pour-compte étant posé, Papanek se demande: «Quelle est la réponse qui convient, non seulement pour l'année en cours, mais aussi pour le futur, non seulement pour notre pays, mais pour le monde tout entier?» Eh bien la voici presque in extenso parce qu'elle en vaut la peine: «Au cours de l'été 1968, je découvris un mot finnois qui remonte au moyen âge. Ce mot est si obscur que bien des Finlandais ne l'ont jamais entendu. C'est kymmenykset. Son sens est le même que celui de la dime de l'Eglise médiévale. Une dime était quelque chose que l'on payait: Le paysan mettait 10 pour cent de sa récolte de côté pour le pauvre, l'homme riche cédaient 10 pour cent de son revenu annuel pour nourrir ceux qui étaient dans le besoin. En tant que designers, nous n'avons pas à verser d'argent comme kymmenykset ou dime. En tant que designers, nous pouvons nous acquitter en donnant 10 pour cent de notre moisson d'idées et de dons au 75 pour cent de l'humanité qui sont dans le besoin... Si la cupidité élevée au niveau d'institution par de nombreuses agences rend ce type de design impossible, on devrait en tout cas encourager les étudiants à travailler dans cette voie.» Chassez le naturel, il revient au galop. Le défi contestataire tourne soudain au prêchi-prêcha des dames de charité.

Le thème du tiers-monde fournit à Papanek l'occasion de se distinguer. Tout y est: le paternalisme, l'impérialisme, le technocratie larvé, le mythe du bon sauvage. Quatre moyens de venir en aide aux pays sous-développés sont passés en revue: 1. Rester chez soi et inventer des babioles qui seront fabriquées par les artisans locaux et exportées vers les pays riches. Papanek admet que c'est la plus médiocre des formules. 2. «Passer quelque temps dans les pays sous-développés pour y créer des objets



correspondant réellement aux besoins des habitants.» 3. S'expatrier et former sur place des designers. 4. Apprendre en plus à ces designers autochtones à en former d'autres, ce que Papanek considère avec raison comme l'idéal dans l'état actuel des choses. Malheureusement, il ne tire aucune conséquence de ce qu'il dit. Les projets pour le tiers-monde qu'il présente dans son livre ont été conçus à Indianapolis, à Chapel Hill (Caroline du Nord) ou à Stockholm par des étudiants qui n'ont jamais quitté le nid douillet de leur université. Ces braves petits sont encouragés par leur maître à se déculpabiliser et à exprimer leur nostalgie d'une vie simple en bricolant toutes sortes de gadgets-du-pauvre. Ils ont mis au point un refroidisseur à manivelle qui permet, après avoir été actionné pendant vingt minutes, de tenir un boisseau de mangues douze heures au frais. Ils ont aussi dessiné un porte-bagages de bicyclette démontable en trente secondes et susceptible alors «de produire de l'électricité, d'irriguer, d'abattre des arbres, d'actionner un tour, de creuser des puits, de pomper du pétrole». Leur grande trouvaille c'est la radio non électrique, thermo-couplée, fonctionnant à partir de la bouse de vache. Papanek s'émerveille du fait que les Indonésiens aient décoré la boîte de conserve usagée contenant la bouse de cette radio et note avec aplomb: «C'est là un nouveau moyen de faire participer et de sensibiliser au design les habitants du tiers-monde.» On serait tenté de rire si tout cela ne contribuait pas, en fin de compte, à institutionnaliser le partage du monde entre les riches et les pauvres. Le professeur Papanek déclare sentencieusement: «Notre responsabilité de designers nous demande à veiller à ce que les pays en voie de développement n'imitent pas nos erreurs.» La leçon est claire. N'édifiez pas des centrales électriques polluantes puisque vous pouvez vous débrouiller avec des porte-bagages de bicyclettes. Vous allez pouvoir construire plus facilement vos maisons avec les emballages de nos livraisons, ne vous empoisonnez donc pas avec des cimenteries. Comptez sur nous pour vous aider à rester tels que vous êtes. Ce cher Henry, la CIA et le Pentagone, qui sont attelés à la même tâche, doivent se sentir quelque peu soulagés.

L'inspiration de Papanek n'est pas meilleure quand il parle de l'enseignement du design. Il pense

que «la banqueroute philosophique et morale des universités et des écoles de design tient en partie à leur tendance croissante à former des spécialistes verticaux, alors que le besoin se fait de plus en plus sentir d'une synthèse horizontale». En cela Papanek est fidèle à son postulat selon lequel le design ne peut être un métier. Mais comme les différents intervenants dans la conception d'un produit sont incapables de communiquer du fait de leur spécialisation, il faut leur adjoindre un «élément de liaison» qui se chargera de la synthèse, autrement dit, un touche-à-tout, un interprète, un généraliste dont la non-spécialisation sera sa spécialité. Ainsi, pour Papanek, le designer n'est que le palliatif d'une éducation nationale déficiente. Cette curieuse manière d'éviter la question de la création de la culture matérielle dans une société industrialisée permet à Papanek de simplifier considérablement son travail d'enseignant. Pas de profil professionnel à définir, «pas de plan d'études rigide» à concevoir. Des jeunes gens de tous âges devraient pouvoir se rencontrer, de préférence à la campagne, pour apprendre à faire du design comme on apprend à nager, à skier ou à conduire une voiture. Ils pratiqueraient l'enseignement réciproque et rencontreraient «des représentants de disciplines qu'on ne classe pas d'ordinaire sous la rubrique design. Un tel groupe comprendrait 30 à 50 membres, libres de demeurer ensemble pendant des semaines, des mois ou des années, mais aussi de s'absenter pour voyager ou travailler directement avec d'autres groupes ou avec des entreprises. Les résultats des travaux, mis sur ordinateur, seraient naturellement en permanence à la disposition de tous les participants.» L'école idéale, le prototype de l'avenir annoncé par Papanek n'est autre que Taliesin de son maître Frank Lloyd Wright, c'est-à-dire un retour au pragmatisme pédagogique le plus orthodoxe dont les tares sont bien connues: réalisme au ras du sol, conformisme de l'action, fétichisme de la créativité, morcellement de l'expérience, mépris des contenus enseignés.

Un chapitre entier traite précisément de la créativité et du conformisme. Papanek évoque un certain nombre de blocages de l'imagination créatrice et propose quelques méthodes pour les supprimer. Il dit qu'en «confrontant constamment les étudiants et les designers avec des problèmes suffisamment éloi-

gnés de la réalité pour les obliger à utiliser des associations et des modes de pensée tout à fait nouveaux (en gardant les pieds solidement attachés à un petit nuage rose), en dénonçant avec persistance la nature des divers blocages, on peut les aider à réaliser leur potentiel créatif dans le design». L'idée, qui n'est pas nouvelle, méritait d'être poussée. Or, tout ce que trouve Papanek, ce sont les machins inventés par ses étudiants en partant de la morphologie de la graine d'érable et les dingeries du professeur John Arnold. Puis il saute du coq à l'âne et se débarrasse du problème en écrivant que pour confronter les étudiants et les designers à quelque chose de totalement extérieur aux limites de leur expérience, il suffirait de les faire travailler pour des familles à revenus modestes, sans expliquer pourquoi les blocages qu'il signale ne joueraient pas dans ce cas.

Décidément, quoi qu'il entreprenne, Papanek s'essouffle vite. Bien qu'il proclame dans sa préface que «le designer doit comprendre clairement l'arrière-plan politique, économique et social de ses actes», il ne tente nulle part ne serait-ce que l'amorce d'une analyse de cet arrière-plan. Faute d'une compréhension du monde réel, des rapports concrets qui le caractérisent et conditionnent son développement, Papanek est amené, pour résoudre les problèmes qu'il soulève, à les transposer dans le domaine de l'imaginaire et à dissimuler l'inconsistance de ses solutions par la violence du discours. Sa conscience écologique lui fait dire qu'il faudrait cesser «de gâcher du papier pour imprimer des livres tels que celui-ci». Dommage que son éditeur ne l'ait pas écouté!

Claude Schnaidt ■

## Assemblées

### Assemblées générale du CRB, 1975

Le Centre suisse d'étude pour la rationalisation du bâtiment (CRB) tiendra sa prochaine assemblée générale annuelle à Genève, le 18 juin 1975. Après la partie administrative, les participants auront l'occasion de visiter deux nouveaux bâtiments d'un grand intérêt:

**BIT:** Le bâtiment du siège du BIT (Bureau international du Travail), architectes: Eugène Beau-

douin, Alberto Camenzind, Luigi Nervi,

**CICG:** Le CICG (Centre international de Conférences de Genève), architectes: Alberto Camenzind, André Gaillard.

L'assemblée générale est ouverte à toute personne, même non membre du CRB, que les visites prévues intéressent. Cependant il nous faut connaître assez tôt le nombre approximatif des participants, de manière à pouvoir organiser les transports. C'est pourquoi nous vous prions de bien vouloir vous inscrire à l'avance.

CRB ■

## Kunst

MOBILES MUSEUM ZÜRICH

**ARBEITSRAPPORTE**  
AKTUELLE SCHWEIZER KUNST

Vor kurzem ist die dritte Mappe mit «Arbeitsrapporten» erschienen. Es handelt sich dabei um ein A4formatiges Mäppchen mit 88 faksimilierten Blättern, auf denen die beteiligten Berner, Inner-schweizer, Ostschweizer und Zürcher Künstler in Wort und Bild über ihre jüngsten Aktivitäten berichten. Das erste Dossier beschränkte sich auf Künstler aus dem Raume Zürich, im zweiten kamen Berner Künstler dazu. Die «Arbeitsrapporte» werden vierteljährlich erscheinen und Künstler aus der ganzen Schweiz umfassen. Sie sollen dem Kunstfreund kontinuierlich Einblick in die Ateliers gewähren.

Die «Arbeitsrapporte» können dank personeller Unterstützung durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft herausgegeben werden. Bei einer Neuauflage des Schweizerischen Künstlerlexikons sollen sie als wichtige Grundlage dienen.

Das Dossier Nr.1 «Arbeitsrapporte – Frühjahr 1974» ist vergriffen. Falls es das Interesse rechtfertigt, wird eine Neuauflage gedruckt. Vom Dossier Nr.2 sind noch einige Exemplare erhältlich. Infolge des vergrößerten Umfangs muss der Preis des dritten Dossiers «Arbeitsrapporte – Winter 1974/75» von Fr.21.– auf Fr.26.– erhöht werden.

Bestellungen sind an folgende Adresse zu senden: Arbeitsrapporte, Wolfgang Jehle, Hardstrasse 70, 8004 Zürich. ■