

Le carré blanc. 1946. huile/toile. 70 x 70 cm.

Intégration de 4 couleurs. 1966. 100 x 100 cm.

MAX BILL

interview par FRANÇOIS ALBÉRA

Max Bill, architecte, peintre, sculpteur, graphiste, dessinateur, publiciste, professeur d'esthétique industrielle est né à Winterthur, en Suisse, en 1908. Il a été étudiant au Bauhaus de Dessau, au moment où la section d'architecture commençait à fonctionner sous la direction de l'architecte communiste Hannes Meyer. Il a fait ensuite partie du groupe « Abstraction-Création » avec Gabo, Mondrian, Vantongerloo, etc. de 1932 à 1937. Après divers travaux d'architecture, d'objets industriels (machine à écrire, lampe, etc.), il devient directeur à Ulm de la Hochschule für Gestaltung qui reprend après la guerre le projet du Bauhaus de Dessau. En Suisse, il devient conseiller municipal de la ville de Zürich, député au Conseil Fédéral. C'est dire qu'il « suit constamment les événements politiques et économiques », la recherche et les découvertes scientifiques » sans lesquels il ne pourrait pas peindre, dit-il dans une interview. Depuis quelques années, il étudie particulièrement les questions d'environnement, gaspillage des ressources.

Mais surtout, Max Bill développe depuis les années 30 une théorie de l'art extrêmement cohérente, issue du manifeste de l'art concret de Theo Van Doesburg publié en 1930. Depuis lors, Bill n'a cessé de publier des articles sur les rapports de l'art aux mathématiques, le rapport « art/fonction/beauté », le lien de l'art à la structure, parallèlement à un travail d'édition de textes de Klee, Kandinsky, de monographies sur Le Corbusier, Maillart, d'études sur l'architecture, le design, etc.

Sur ces textes très assertifs, des questions peuvent légitimement se poser. Le rapport établi entre l'idée et l'œuvre d'art par exemple, sur le mode de la réalisation de l'idée (matérialisation, extériorisation dans le sensible) reconduit le schéma de Kandinsky plus ou moins hérité de Hegel. La systématisation de la structure de l'œuvre employant les mathématiques comme garant d'objectivité ne relève-t-elle pas d'un « fantasme unitaire se recommandant d'une unité apparemment objective, transcendante, mais réellement imaginaire » (Lyotard sur Lhote) ? Les commentateurs de Bill comme Max Bense ou Margit Staber poussent à la limite cet idéalisme en faisant de l'œuvre un modèle idéal permettant de résoudre des problèmes sans les compromis imposés par la réalité, de créer un « ordre libre de compromis », une « morphologie hypothétique », conduisant à la saisie du monde par la création d'un univers dont l'art est le modèle... On retrouve là certaines théories en cours dans le groupe de Stijl : Mondrian et Van Doesburg pensaient charger le monde en libérant les hommes du « subjectivisme » responsable des guerres et du chaos, et Schoenmaekers appelait à « traduire la réalité dans l'imagination par des constructions qui peuvent être contrôlées par la raison, de façon à récupérer plus tard ces mêmes constructions dans la réalité « donnée » de la nature... » (cité dans *De Stijl: 1917-1931* de H.L. Jaffé). Platonisme qui aboutit à faire de l'œuvre d'art « une condition supérieure de la matière » (M. Staber).

Jusqu'au 6 juillet, sont exposées à la galerie Marlborough de Zurich les sculptures et peintures récentes de Max Bill.

Pouvez-vous évoquer les circonstances de votre entrée au Bauhaus en 1927 ?

J'étais alors à l'École des Arts et Métiers de Zürich. Je voulais devenir architecte. Et tout d'un coup, à la suite d'une conférence de Le Corbusier, j'ai eu envie de « changer d'air », de partir. Peu de temps après, je trouvai dans une librairie un numéro de la revue « bauhaus » consacrée à l'inauguration des nouveaux bâtiments à Dessau. Après la fermeture du Bauhaus à Weimar, tout le monde croyait que c'était fini... J'ai décidé d'y aller ! J'avais dix-huit ans, je déposai ma candidature en croyant que le Bauhaus était une école d'architecture. Ma candidature fut acceptée grâce aux années d'apprentissage en travaux sur métal que j'avais faites. Il était en effet nécessaire d'avoir pratiqué un métier pour entrer. Condition que j'ai reprise après la guerre à Ulm.

Je suis donc arrivé à Dessau. A cette époque-là de tels bâtiments suscitaient l'étonnement... J'avais vu certaines choses à l'exposition des Arts Décoratifs à Paris : le pavillon de l'URSS de Melnikoff, celui de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, celui d'Hoffman pour l'Autriche, c'était tout. En Suisse, il n'existait rien. A Dessau on découvrait en arrivant un bâtiment blanc, un autre en verre avec portes et balcons peints en orange, etc. C'était magnifique ! Il y avait peu d'étudiants ; une centaine.

Quand je suis arrivé, l'organisation venait de changer : au niveau des bâtiments, on fabriquait de nouvelles choses en utilisant des matériaux nouveaux. On était en train de se rapprocher de la production. Jusqu'alors le lien avec l'industrie n'avait été que théorique. A Dessau, il devenait une réalité. Grâce aux commandes passées à l'industrie pour des lampes, des objets de ce genre, on se trouvait à la place de celui qui commande, plus à celle du consommateur. C'est évidemment en raison du chômage que l'industrie s'intéressait à nous ; aujourd'hui, il serait impossible de faire de telles expériences.

On avait ainsi une influence sur la production, déterminée par cette réorganisation du Bauhaus, la mise en place des nouveaux bâtiments. Auparavant bien sûr, Marcel Breuer avait construit ses chaises en tube acier, Gropius ses poignées de porte, on avait fait des lampes en boule suspendues, etc., mais la plupart de ces objets étaient un peu formalistes. Le début du Bauhaus fut partiellement un formalisme.

Durant cette première époque (1919-1924), l'idée était bien de se lier à l'industrie, mais la pratique restait « arts et métiers » (1).

Quand on entrait en première année, il fallait passer par le cours fondamental introduit en 1919 par Itten, puis transformé par Moholy-Nagy qui lui donna une orientation plus objective. Au moment où j'entrai, ces cours étaient partagés entre Moholy et Josef Albers. Ils tendaient à trouver des solutions en travaillant avec le matériau, mais sans but pratique : c'étaient plutôt des recherches de forme, de stabilité, d'économie et d'utilisation des matériaux. Par exemple faire avec du papier quelque chose de plus solide que le papier. Albers montrait qu'en pliant une feuille de papier rectangulaire par ses deux diagonales, on obtient une autre stabilité. D'un point de vue pédagogique, c'était magnifique, car on avait à justifier chaque résultat ; chaque semaine on discutait et chacun devait défendre sa

solution contre les objections des autres étudiants et des professeurs. On se fait toujours des idées fausses sur ce cours, car on ne voit que des photos et jamais le procès, la recherche qui mène au résultat, la justification de la recherche par les étudiants. Les étudiants ne comprenaient cependant pas l'importance de ces recherches. Tout cela nous semblait dénué de sens, superflu. Après quelques semaines, je bifurquai et allai suivre les cours de Hannes Meyer en architecture.

Le département d'architecture ouvrit justement au moment de mon arrivée à Dessau, car par un pur hasard, Hannes Meyer venait d'arriver. Il avait voulu venir comme étudiant et avait envoyé deux ou trois projets qu'il avait faits avec Hans Wittwer (une école à Bâle, le gratte-ciel pour la SDN pour lequel ils avaient obtenu un prix). Gropius répondit que l'on était précisément en train de mettre sur pied une école d'architecture et il lui proposa de s'en charger ! C'est ainsi que l'architecture commença au Bauhaus avec Meyer. Il y eut aussi Mart Stam, Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer. Auparavant, il n'y avait que le bureau d'études de Gropius qui n'avait aucun lien avec l'enseignement, qui s'occupait d'architecture.

Pourquoi cette contradiction de la part de Gropius qui avait toujours affirmé que le Bauhaus devait conduire à l'architecture, sommet de tous les arts ?

C'est un mystère. Pourtant Gropius était associé avec un autre architecte, Adolf Meyer. Ils firent de nombreux projets ensemble, à partir de la fameuse usine Fagus en 1912.

Revenons peut-être à ce qui fait la caractéristique du Bauhaus au moment où vous y entrez.

Avec Hannes Meyer on approfondissait non seulement les questions de conception des objets exécutés industriellement, mais leur fonction sociale. Les objets doivent avoir une fonction sociale, non une fonction esthétique. Je crois que c'est la chose la plus importante. C'était déjà latent sous la direction de Gropius, mais Hannes Meyer a, peut-on dire, forcé cette tendance. A son époque, il était beaucoup plus évident que l'on devait travailler dans cette direction et pas une autre. Et en fait, la situation en Allemagne a été déterminante. Le fait que ce soit sous la direction de Meyer que cette conception vit le jour ne doit pas être rapporté à lui seul ! C'est à son époque que cela a été possible, - et pas pour longtemps. Mais ces idées venaient de loin. Le besoin de quelque chose et sa réalisation ne coïncident pas toujours.

Jusqu'en 1929, date à laquelle vous quittez le Bauhaus, les contradictions entre Meyer et les autres enseignants étaient-elles importantes ? A lire certains ouvrages, comme le Catalogue de l'exposition de 1969 à Paris ou récemment « Paul Klee et le Bauhaus » de Geelhart, on trouve souvent une opposition entre Meyer « le rationaliste-marxiste » et l'idéal artistique de Gropius, le premier venant détruire l'idée utopique du second...

C'est absolument idiot ! Mais que voulez-vous faire contre une force comme Gropius qui fut toujours considéré comme unique. D'ailleurs, à travers Grote et Bayer, c'est Gropius qui a conçu cette exposition. Albers et moi avions refusé d'y participer au départ, et ils rassemblèrent tout de même certains de nos travaux. Mais cette exposition efface comme toujours le rôle de Hannes Meyer. Ce n'était pas

notre idée. Tous les étudiants de cette époque, Sharon qui est à Tel Aviv, Paulik en RDA ou Hoffman à Gratz, nous sommes absolument opposés à une telle vision de la chose. Mais on a dû attendre la mort de Gropius, on n'a pas pu attaquer ce vieux monsieur respectable qui finissait par croire avoir inventé même l'électricité !

Bien entendu, il y a eu des changements. Gropius a créé le Bauhaus et Mies van der Rohe fut dans sa ligne. Entre les deux, il y a eu Hannes Meyer. Et certains veulent en faire le Grand Méchant Loup qui a détruit le Bauhaus ! En réalité ce sont les contradictions internes à l'école et les contradictions politiques à l'extérieur qui l'ont détruit. Mais comme Meyer au moment de la montée du nazisme n'est pas parti en Amérique mais en URSS, on trouve qu'il fait mauvaise figure.

A votre époque, les contradictions à l'intérieur de l'école prenaient-elles l'aspect de luttes ouvertes ?

Non. Il y avait des discussions. Il y avait des étudiants nazis et des étudiants communistes. Ces derniers qui étaient parmi les plus doués, les plus actifs essayaient d'orienter le Bauhaus dans leur sens. Quand je suis parti, les bagarres commençaient seulement. J'avais de très bons camarades parmi les communistes qui partirent ensuite en URSS avec Hannes Meyer. Mais cela n'a pas donné grand chose là-bas. Ils se sont trouvés dans la même situation que cet autre groupe parti de Francfort avec Ernst May, Schmidt, Stam. J'avais voulu les rejoindre en URSS et Stam m'en avait dissuadé : « Toi qui n'es pas un communiste convaincu, me dit-il, tu ne tireras rien d'une telle expérience. Nous-mêmes nous ne savons pas très bien comment cela va finir ». Meyer n'a pas fait grand chose non plus en URSS, ni au Mexique plus tard et à la fin de sa vie en Suisse. Je crois qu'il était un peu désespéré, bien qu'il soit toujours resté fidèle à ses convictions marxistes.

Kandinsky en tout cas qui était devenu très anti-communiste l'a beaucoup attaqué, pensant sans doute que les Nazis épargneraient l'école une fois les communistes exclus. Et quoique minoritaire, il parvint à le faire chasser. Je n'ai jamais compris comment cela a été possible (2).

Comment expliquer ce paradoxe que le Bauhaus se voulait dépassement de tous les arts, synthèse des arts, artisan d'une unité art-industrie et que les professeurs les plus prestigieux aient été des peintres somme toute traditionnels, Klee, Kandinsky, Itten, etc.

Premièrement ces gens n'enseignaient pas la peinture ! Ce que Klee a écrit, ces cours qui sont édités à Bâle (3) où il expose ses théories, son enseignement, visent à montrer des relations possibles, des possibilités d'organisation de la surface. C'est beaucoup plus élémentaire que sa peinture. Il a essayé d'édifier une théorie mais pour montrer des rapports possibles en dehors d'une utilisation pratique. C'était très différent de ce qu'on faisait chez Albers et Moholy. Avec Klee on étudiait la couleur, l'organisation de la couleur et la surface ; avec les autres, c'était plutôt la matière. Klee a jeté les bases d'une théorie dont on peut partir aujourd'hui. N'oubliez pas qu'il n'existait rien à ce moment-là.

Sa théorie des couleurs était en principe le développement de la théorie des couleurs de Goethe appliquée à l'enseignement. Si on la compare à celle d'Ostwald, c'est très différent. Quand ce dernier vint au Bauhaus deux semaines, il s'ensuivit de grandes controverses.

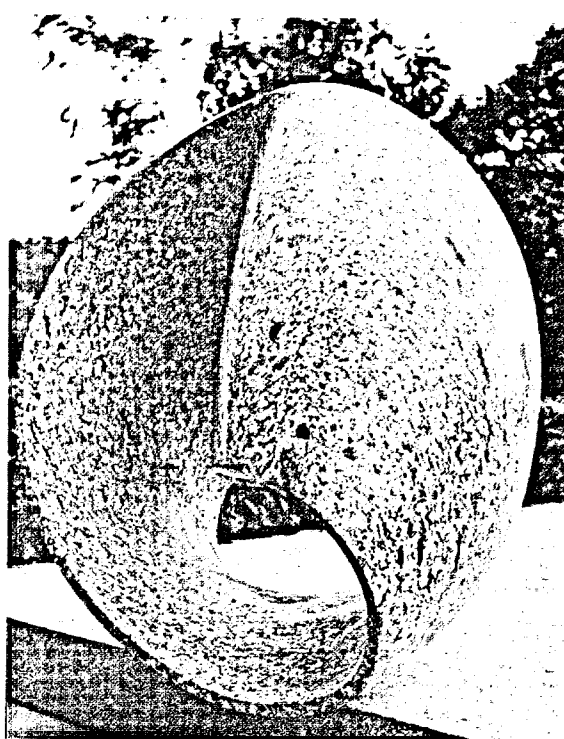
Je crois que Klee enseignait en ce sens. Il est allé très loin avec sa théorie, mais il nous disait toujours : « voyez, ce n'est qu'une théorie, c'est à vous de l'expérimenter. Moi, je l'ai pensée, mais je ne l'utilise pas, je fais autre chose... ».

Les théories de Kandinsky étaient beaucoup plus simples et il a fixé quelques lois qui sont toujours opératoires. Par exemple sur le problème du poids des couleurs selon leur disposition sur la toile.

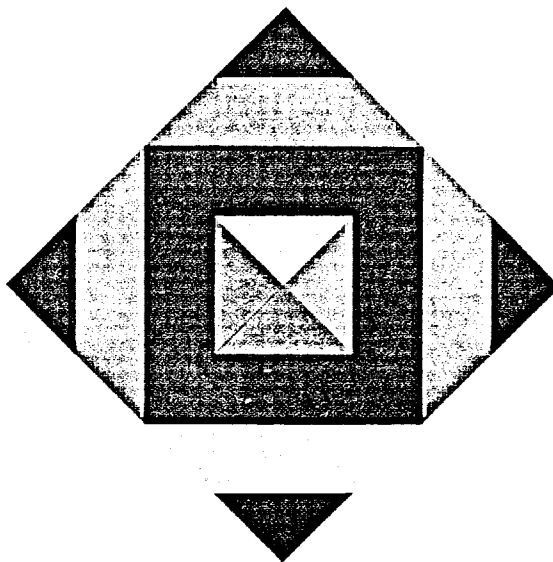
Après avoir quitté le Bauhaus, vous travaillez avec le groupe « Abstraction-Création ». Cela signifie-t-il un abandon temporaire de l'architecture au profit de la peinture et de la sculpture ?

C'était moins un groupe qu'une association. On y trouvait toutes les tendances ou presque...

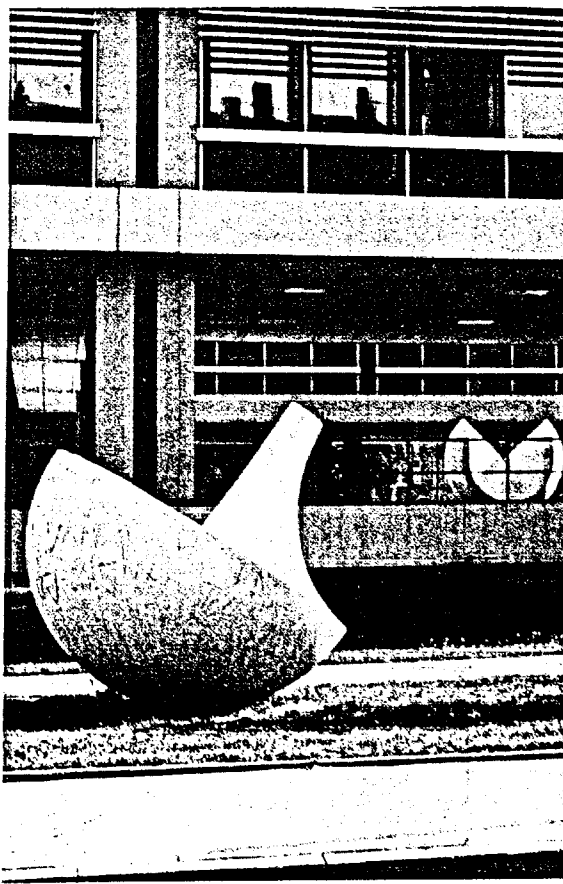
Quand je suis rentré en Suisse en 1929, vous n'imaginez pas quelle pouvait être la situation de l'architecture ! Personne n'avait quelque chose à construire, c'était le calme plat sur le marché du



Ruban sans fin. 1935-53. Granit (Musée d'Art Moderne, Paris).



Hommage à Picasso. Lithographie. 1972 (éd. Propyläen, Berlin).



Famille de 5 demi-sphères (Université de Karlsruhe).

bâtiment. Quand un de mes camarades plus âgés, comme Moser ou Steiger ou Hans Schmidt pouvait construire quelque chose, une petite baraque à toit plat, on se précipitait pour voir ça, à Bâle ou ailleurs... C'est dans cette situation désespérante que j'ai travaillé avec Silone à la revue antifasciste « Information » qui regroupait des exilés politiques ou des clandestins italiens. Nous avons fondé également un cabaret à demi politique à Zürich. Que pouvait-on faire de notre capacité et de notre envie de faire enfin quelque chose ? Alors je me suis mis à faire des affiches, de la typographie, des peintures et sculptures. Je n'en avais pas fait au Bauhaus ou pas de cette manière. J'étais trop canalisé là-bas et j'ai dû me libérer de cette tendance, tout recommencer à nouveau... Je suis donc entré en contact avec « Abstraction-Création » par l'intermédiaire de Arp.

Quel rapport établissez-vous entre vos activités dans le design, les arts appliqués, l'architecture d'une part, et la peinture et la sculpture de l'autre ?

J'ai une théorie générale des fonctions qui définit différentes catégories entre peinture, sculpture, etc. Quand je fais de la peinture c'est plutôt pour moi-même, pour réaliser une idée, voir comment se réalise quelque chose d'imaginé, voir ce que cela donne et le systématiser sur un plan qui en peinture et sculpture est toujours en un certain sens personnel.

Je veux dire par « systématiser », enlever ce qu'il y a de trop personnel, le mettre sur un plan en quelque sorte objectif. En architecture cette objectivité mène à des solutions qui au commencement ne sont pas des visions architecturales, mais une organisation. Et cette organisation reçoit par elle-même une forme. C'est aussi le cas des objets industriels.

En peinture et sculpture, au contraire, on est beaucoup plus libre, on ne rencontre pas les limitations qu'implique la construction. La fonction de la peinture est d'être un objet de contemplation qui irradie dans un espace, alors qu'une maison est destinée à être habitée, on doit y vivre, travailler.

J'ai essayé de définir les données spécifiques de l'art dans certains textes.

Dans vos textes théoriques ce qui est déterminant est la distinction entre art abstrait et art concret. L'un serait contemplatif, interprétation du monde, copie, l'autre serait actif, modification du monde, système nouveau. Mais cette distinction semble se construire autour de l'idée dont l'œuvre d'art serait la matérialisation, l'extériorisation. C'est un idéalisme au sens propre...

Il est bien clair pour moi que chaque création provient d'une idée qu'on a dans la tête et que l'on veut réaliser. Une idée quelconque, quelque chose que l'on imagine. Le problème est de la réaliser, de trouver un moyen de la réaliser.

Ce que j'appelle l'idée est la systématisation d'une image, c'est une image à laquelle on a trouvé une structure. Disons que l'on « voit » quelque chose puis on transforme cette vision, on cherche la solution de sa réalisation : forme mais aussi matière. La réalisation ne vient pas de l'idée, mais elle est conduite par l'idée. Le choix de la matière également. L'idée ne sort jamais - chez moi - de la matière. Les possibilités de la matière ne m'intéressent pas sous cet angle.

Mais dans le rapport de l'idée à sa réalisation, concevez-vous que l'idée soit toujours déjà-là, rien ne se passe au niveau de votre pratique picturale elle-même ?

Si bien sûr. A partir de la structure générale, j'essaie de l'établir, et ce faisant, je change naturellement, en fonction de ce qui va ou de ce qui ne va pas. Cela dépend de l'interprétation que je donne de la structure générale à l'aide des couleurs. Il y a souvent différents choix. Mon problème est d'arriver à un résultat que je ne puisse plus changer. J'essaie pour cela d'aller aussi loin que possible, à la limite de mes possibilités, à la limite de l'objectivité possible. C'est une sorte de programme que je pose : je veux l'objectivité la plus grande possible.

Je parlais tout à l'heure d'architecture. Vous savez, c'est difficile pour quelqu'un qui travaille dans cette direction, qui a une pratique de certaines formes, décisions, dimensions, etc., de s'en sortir. Alors je tente de supprimer toute personnalité, volontairement. De toute façon, il reste toujours trop de moi ! Mais je défends ce point de vue qu'il n'est pas nécessaire de s'exprimer individuellement, de faire de l'œuvre une expression de son moi. Si l'on pousse plus loin ma proposition, on aboutit à une

structure pure... Certains le font aujourd'hui.

Prenons un exemple. J'ai fait un tableau qui a été exposé à Paris et à Grenoble en 1969-70, qui comporte une série de carrés noirs sur fond gris et un seul carré blanc. Il y a là dedans une idée : l'idée de réaliser la transformation de tout un système en un seul point où le carré sort du gris comme les autres mais où il devient blanc et non pas noir. Ce carré blanc organise la surface et donne sa signification au tableau.

Aujourd'hui certains peintres ne font que des carrés noirs placés régulièrement sur une surface. J'ai essayé pour ma part de construire un système où un seul point contraigne et active une surface. Autour du carré blanc, il y a les chiffres primaires (1, 3, 5, 7) tandis que le 1 est confondu avec l'autre (le blanc). C'est le seul qui soit isolé des autres : ce blanc et ce noir sont des compléments, ils sont en un certain sens identiques. Cette idée des nombres joue aussi sur les rapports pair-impair... Est-ce de l'art ? J'avoue que cela m'est égal. Le problème m'intéressait, c'est tout.

Klee dit quelque part : « quelles variations dans le contenu permettent les combinaisons de couleurs ! quelles perspectives sur la dimension du contenu ! » Chez vous, c'est l'inverse...

Chez moi, c'est absolument différent. Klee et Mondrian ont travaillé de cette manière, mais moi, quand je fais un tableau, j'ai un plan. Je ne change pas les couleurs, mais seulement leur qualité, la densité d'un rouge par rapport à un vert ou un bleu, dans des limites très étroites. Je change parfois au moment où on aurait pu croire le tableau terminé. Une gradation trop forte, etc.

Vous savez je roncerais tout à fait Klee comme théoricien. Je crois qu'il a fait beaucoup de choses très intéressantes dans le sens de sa théorie. Je trouve magnifique qu'il ait fait cela avec les moyens dont il disposait. Mais la plus grande partie de ses thèmes, je ne peux les accepter.

Il a été poussé dans une direction pas très intéressante en art : celle des contes de fées, des petits bonshommes, des oiseaux, toute sorte de « hiéroglyphes » que j'accepte des Egyptiens, pas de Klee...

Vous privilégiez les carrés ?

Oui. Là il a vraiment utilisé sa théorie et est arrivé à des chefs-d'œuvre. Ses autres peintures sont également remarquables, mais cela me gêne qu'il ait voulu raconter des histoires. C'est aussi ridicule que de raconter les batailles d'Alexandre !

Vous distinguez, dans le rapport de l'art aux mathématiques, les mathématiques comme méthode régulatrice et les mathématiques comme source thématique. Ne peut-on pas dire que vous reprenez surtout le deuxième aspect dans votre travail (vous empruntez le contenu, le « sujet » des maths : espace-temps, fini-infini, etc.) ?

Au départ, il n'y a pas les mathématiques, mais une image, quel que ce soit qui ne prend forme qu'après. Une fois que l'idée est formée, je la soumetts à des lois, car je n'admets pas la fantaisie comme pratique de création, et je trouve que les mathématiques ou la pensée peuvent réguler les choses. Mais actuellement, je parle moins de mathématiques que de logique créatrice. Comme toute logique, elle a évidemment des aspects mathématiques, mais je crois que le problème est plus étendu, qu'il ne se réduit pas aux seules mathématiques. Cela dit, quand je fais quelque chose de précis, quand je dois dessiner, mettre quelque chose dans l'espace, j'utilise bien entendu les mesures, les relations. Mais il s'agit plutôt de régulations permettant d'éviter la fantaisie, d'échapper à l'approximatif.

Mais en dehors de cette utilisation admettez-vous de faire des mathématiques un thème ?

Il y a aujourd'hui d'autres thèmes possibles que les thèmes traditionnels, la nature morte ou autres. Parmi ces nouveaux thèmes, il y a la topologie par exemple. Mais c'est une logique plutôt qu'une loi mathématique... Ce que j'ai tiré de mes expériences, c'est qu'il ne s'agit pas de la mathématique, mais de quelque chose qui peut mener soit à la mathématique, soit à l'art. Ce sont deux chemins qui ont la même source dans l'imagination. Il y a dans les maths ce côté imagination, beauté, celle d'une formule par exemple, qu'il serait dangereux de réserver à la seule œuvre d'art.

Un jour où je sortais du Palais de la Découverte à Paris, je rencontre Pevsner. C'était en 1938. Je lui dis : c'est formidable, je viens de voir des choses, les modèles mathématiques de Poincaré, qui sont de véritables œuvres d'art ! Et lui de me mettre en garde contre le danger de mettre sur le même plan l'art et les mathématiques... Mais je ne vois pas en quoi ils diffèrent quand on pratique les maths de cette façon, quand on développe une formule menant à un résultat esthétiquement impeccable ! Ce qu'il y a comme thème dans les mathématiques n'est pas réductible à des problèmes mathématiques, ce sont déjà des créations imaginatives proches des images artistiques. En fait le développement d'une ligne qui se croise, la surface qui se développe en elle, c'est quelque chose de très proche de l'art, à la limite de leurs domaines respectifs.

J'ai tenu récemment une conférence sur Maillart à Princeton. C'était son centenaire. Eh bien, les ponts en béton qu'il a construits sont tellement extraordinaires qu'ils sont très proches de pensées artistiques. Ici, l'ingénieur et l'artiste sont très proches. De même, j'ai vu Garabit d'Eiffel. Il est très sûr, on peut passer dessus, mais il est tellement harmonieux, il est tellement une unité en soi-même qu'il devient à la fois objet utilitaire et œuvre d'art.

A l'inverse, j'ai réalisé le ruban de Möbius sans le savoir ! C'était en 1934. Breuer, un vieil ami du Bauhaus, avait construit en Angleterre une maison entièrement équipée à l'électricité. Même la cheminée était électrique. Il m'a proposé de faire une sculpture pour cette cheminée. Voulant faire quelque chose de « vivant », j'ai d'abord essayé avec un cube qui tournait sur lui-même, et puis j'ai essayé une bande de papier en tentant de lui donner une forme élémentaire. Et j'ai trouvé le ruban sans fin... sans savoir que j'avais redécouvert le ruban de Möbius ! Entre temps Breuer avait demandé une sculpture à Moore. Je n'ai alors utilisé la mienne qu'au pavillon suisse à la Triennale de Milan et là quelqu'un m'a appris ce que c'était.

Pensez-vous qu'une œuvre d'art puisse être exacte ? Ne pensez-vous pas qu'à l'être elle fonctionnerait en elle-même et non avec les spectateurs ?

L'œuvre d'art doit être attractive, elle doit interroger, avoir une sorte de « mystère », quelque chose qui inquiète. Le tableau produit une sorte d'irradiation qui se prolonge dans toute la pièce, même si on ne le regarde pas. L'œuvre ainsi influence même les non-spectateurs...

Neutre ou trop compliquée, l'œuvre ne fonctionne pas. Quand je parle d'attraction, je ne veux pas dire que le tableau mystifie le spectateur. Il développe une nouvelle connaissance des choses.

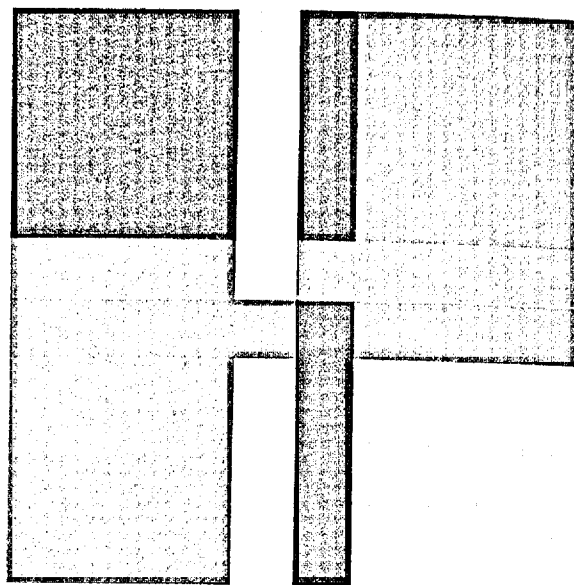
Vasarely dit s'appuyer sur des « illusions d'optique » (4)...

Je ne joue pas sur les illusions d'optique, j'utilise les lois de l'optique (faire qu'un carré paraisse plus grand qu'un autre, etc.) à partir de changements dans la qualité des couleurs. Je travaille avec ces lois, c'est-à-dire que je ne les écarte pas. Vasarely fait autre chose, il joue de l'optique comme avec la perspective. Cet illusionnisme a été employé plus subtilement que par Vasarely, par Albers dans des dessins où les lignes bougent constamment.

Au fond, la différence provient de ce que j'ai appris chez Klee. La grande leçon de Klee c'est le dynamisme des couleurs, le rapport entre les couleurs, la façon de les disposer sur une surface.

Dans « la formation de l'architecte » (1967) vous dites que l'architecte est un ordonnateur. C'est lui qui établit l'harmonie et l'ordre entre les besoins inhérents à l'être humain en tant qu'individu et la société. Et vous distinguez ensuite deux ordres, le premier conçu schématiquement, le deuxième réfléchi, « tiré des formes naturelles », et vous dites qu'il faut choisir le second. N'est-ce pas contradictoire au choix préconisé dans l'art où la conception prime la soumission aux « formes naturelles » ?

Conçu schématiquement veut dire selon un schéma abstrait. Ne confondons pas les termes : il s'agit de choisir un ordre organique, où l'architecture est le résultat d'une réflexion sur un organisme (c'est-à-dire la vie, les exigences de l'habitat comme lieu de travail, de réflexion, de repos, etc.). Ce n'est pas une opposition à la notion de conception, mais une opposition entre une conception schématique et une conception naturelle. Disons plutôt que concep-



Zones colorées identiques entrelacées. 1967. 80 x 80 cm.

tion : une approche conditionnée par des formes, des styles courants. Je suis contre cette architecture appliquée aujourd'hui un peu partout qui n'a pas de signification. Je suis pour le standard mais pas en tant que formalisme : on doit pouvoir adapter un standard variable, une structure adaptable. C'est la différence entre Mies van der Rohe et Hannes Meyer. L'un à une conception fixe, dogmatique, il veut avoir à l'avance tel aspect. L'autre a un système souple, il étudie le fonctionnement des choses. Moi, je suis résolument dans la direction de Hannes Meyer, c'est pourquoi chacune de mes réalisations architecturales est différente, selon les conditions. Je me refuse à avoir un style.

Pourquoi ces connaissances s'appuient-elles toujours sur des paradoxes ?

Ça c'est le côté jeu de l'art. C'est toujours un paradoxe et à la fois quelque chose d'objectif, que l'on peut prouver. Cela permet de ne pas se prendre trop au sérieux également...

Quelle place dans la société assignez-vous à l'artiste ?

Avant tout une fonction personnelle. Et par ailleurs, comme chacun, une responsabilité sociale, le devoir de prendre position, d'être actif dans la société. Mais en tant qu'artiste, je crois que la meilleure façon de servir la société est de faire de son mieux comme artiste...

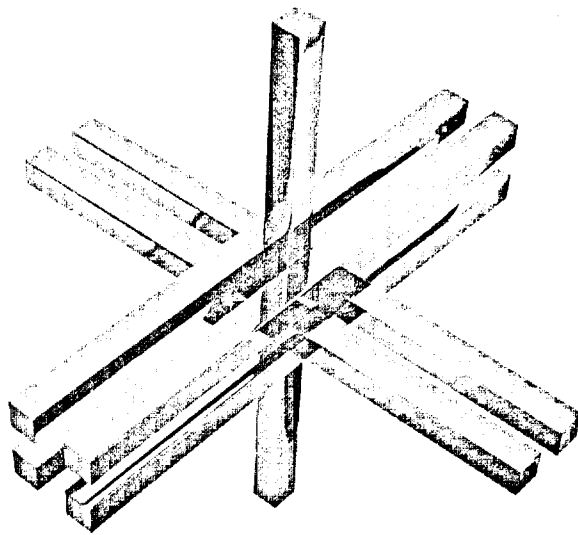
Est-ce que vous séparez votre activité d'antifasciste en 1930 de votre activité artistique ? En travaillant avec Silone, vous utilisiez vos connaissances artistiques...

C'est qu'il s'agissait alors d'un art appliqué, la typographie, la composition. Quand j'étais député et conseiller municipal de Zürich, j'ai dirigé des commissions comme spécialiste : pour des aménagements de rues, etc. En tant qu'individu ayant une conscience politique, une direction générale que l'on peut appeler socialiste, je me suis toujours efforcé de faire que les choses aillent le mieux possible.

Pour moi, l'art est une espèce de hobby, je le fais pour mon plaisir. J'ai donc sur son rôle une position sensiblement différente des autres artistes. J'ai toujours eu un travail, je n'ai jamais vécu de mon art : architecture, graphisme, objets industriels, etc. Même si dans ces domaines cela n'a jamais très bien marché car je n'ai jamais fait ce que l'industrie me demandait c'est-à-dire quelque chose qui se vende mieux et non quelque chose qui fonctionne mieux. Il est d'ailleurs plus difficile aujourd'hui de faire admettre à l'industrie qu'il faut produire des objets fonctionnant bien que de vendre un tableau ! C'est même impossible.

Je crois que l'artiste ne doit pas vivre de son art, qu'il doit avoir un métier, ne pas compter sur la société pour vivre. La prolifération d'académies me paraît une mauvaise chose. Finalement seuls les artistes qui ont reçu des bourses ou ceux qui ont trouvé un poste peuvent survivre...

Ne pensez-vous pas que la peinture soit arrivée à un stade où elle doit disparaître en tant que tableau de chevalet, comme le pensaient certains soviétiques comme Taraboukine ou même Mondrian, qu'elle



Doublement multiple. 1968 (gal. D. René, Paris).
doit s'intégrer à la production (5)...

Je suis absolument opposé à cela. Je crois que la fonction de la peinture est précisément l'individuel; et pas seulement l'individu qui la crée, mais aussi celui qui la regarde. Il y a là un besoin évidemment beaucoup plus personnel que simplement social. L'individu est partie de la société, il a des besoins comme celui de se nourrir, mais il a aussi des attachements et des répulsions à des couleurs, à des formes. Dans la relation artistique, il y a identification entre celui qui a fait le choix et celui qui a fait l'objet. Dans un musée, la peinture ne peut jamais jouer un rôle comparable à celui qu'elle joue prise isolément. Bien placées, des peintures, des sculptures jouent un rôle dans l'espace auquel elle donnent un accent, un rythme. C'est quelque chose de difficile à cerner. Comme je le disais tout à l'heure, un tableau agit en soi-même comme une espèce de dynamo, il produit une force.

Et puis l'œuvre d'art n'est pas un jouet. Elle est plutôt la fixation d'une loi. Elle ne se transforme pas contrairement aux autres choses.

Vous ne croyez pas non plus à une intégration de l'art à la ville...

Je n'ai jamais rien lu d'aussi faux que «Plasti-Cité» de Vasarely! Je trouve ça effrayant. Dans le même genre, il y a Schoffer. C'est tellement «audacieux» et cela manque à tel point de modestie pour les cas concrets!

Je suis opposé également à la pratique des concours: on devrait prendre des œuvres déjà faites pour les placer dans les villes.

Quel lien établir entre art et industrie en ce cas?

Je crois actuellement qu'il est très important que dans une école d'architecture ou d'arts et métiers il y ait un atelier d'art. C'est ce que je voulais faire à Ulm, mais je suis parti avant... Que ceux qui sortent diplômés d'Ulm puissent entrer dans des ateliers spécialisés dans les recherches esthétiques, sculpture ou peinture.

Que pensez-vous du design?

C'est terrible. Terrifiant. Une situation affreuse. Le design est actuellement au service de la production, de l'augmentation de la production. C'est au fond le seul vrai argument en faveur du design. C'est le superflu. Je n'ai d'ailleurs jamais employé l'expression de «design» pour qualifier quelque chose de sérieux. La prétendue «esthétique industrielle», c'est la même chose. Je n'ai rien contre l'industrie en tant que moyen, mais il s'agit là de l'industrie en tant que recherche du profit.

Nous sommes arrivés à une étape où rien ne va plus. Je suis membre d'un comité en France qui s'appelle Conseil Supérieur pour le Développement de l'Esthétique Industrielle, près du ministère de la recherche scientifique. La dernière fois j'ai proposé que l'on dresse la liste des choses à produire et des autres... Car l'économie ne nous permet plus le gaspillage. Au commencement, au Bauhaus, à Ulm, nous voulions développer une culture du machinisme, une culture humaine avec les objets qui entourent l'homme et qui ne soient pas superflus. Le Werkbund a créé la «bonne forme». Mais aujourd'hui on suit la mode. A cette époque, on essayait de rendre les choses accessibles au public, on voulait collaborer avec l'industrie, mais tout cela a raté.

Et c'était il y a 15 ou 20 ans. Depuis lors les choses ont tellement changé avec la prospérité, l'augmentation du pouvoir d'achat d'un grand nombre (la grande masse des employés), les incitations continues à l'achat d'objets inutiles dans les revues, les films, que l'on ne peut plus du tout partir sur les mêmes bases.

Aujourd'hui nous savons par des études comme celles du M.I.T. ou du Club de Rome que cela ne va pas aller ainsi à l'infini. On en arrive maintenant à une alternative: rationalité ou superflu. Quand j'ai dit cela à Paris, les représentants de l'industrie étaient tous contre, évidemment!

Ne peut-on pas dire dès lors que le problème est politique, que cette recherche de profit maximum aboutissant au gaspillage des ressources est liée à la nature des rapports de production capitalistes?

Ils sont si sûrs de leur puissance, qu'ils ne voient pas qu'ils sont en train de creuser leur propre tombe! Il y a deux ans, j'ai tenu une conférence à Munich, au Congrès international de la Fibre Artificielle. J'ai averti les constructeurs de la nécessité de réduire la production, d'adopter d'autres critères, de penser socialement la production, d'avoir une autre distribution, car ils ne pouvaient plus gagner en continuant de la sorte. Naturellement, j'ai parlé dans le désert. Mais peu de temps après des usines ont fermé en Suisse, en Allemagne, en Italie, en Hollande. C'est un système déplorable: il y a surproduction, gaspillage de travail. Dans le cas de la fibre, le travail et l'énergie gaspillés sont énormes: machines pour produire la fibre, tissage, manufacture, distribution, etc. Pour ouvrir le semestre à l'université de Hambourg, cette année, j'ai analysé le gaspillage qui règne dans le domaine de l'information. L'un des gaspillages les plus gigantesques est celui des revues illustrées en Allemagne. Il n'y a aucune information, mais chacun peut trouver quelque chose: feuillet, mots croisés, photos, etc. Et les machines tournent, les couleurs, il faut de l'eau des forêts... c'est l'exemple du gaspillage total (6)!

Je pense qu'à travers des forces négatives telles que celles-ci à travers ce qui ne marche plus, on peut aboutir à une situation différente. Ici en Suisse, les gens commencent à bouger un peu, à avoir peur. Il n'y a plus la croyance en une prospérité illimitée.

Voyez les États-Unis... Naturellement ils vont dire maintenant qu'ils vont reconstruire le Vietnam. Le peuple a d'abord payé la destruction et maintenant la reconstruction... Quelle économie! On ne peut même pas espérer que cela donne une catastrophe en Amérique: les Américains ne sont pas accoutumés à subir une catastrophe et finalement, il risque d'y avoir un fascisme formidable, jamais vu, là-bas! si ne se lèvent pas d'autres forces.

Zürich, janvier 1973

1) Bill reprend ici en partie l'analyse des étudiants communistes du Bauhaus. Cf *bauhaus* 5, 1931 (Sprachrohr den Studierenden Organ der Kostufra - Tribune des étudiants communistes). Dans la première période du Bauhaus expliquent-ils, le programme de l'École, en dépit de sa phraséologie révolutionnaire n'était rien d'autre que social-démocrate, réformiste. Se détournant de la révolte sociale qui aurait rejeté les concepts de forme, propriété, plan, dimension, etc., le Bauhaus a fait sa «révolte» en passant par les contradictions les moins importantes (forme, technique).

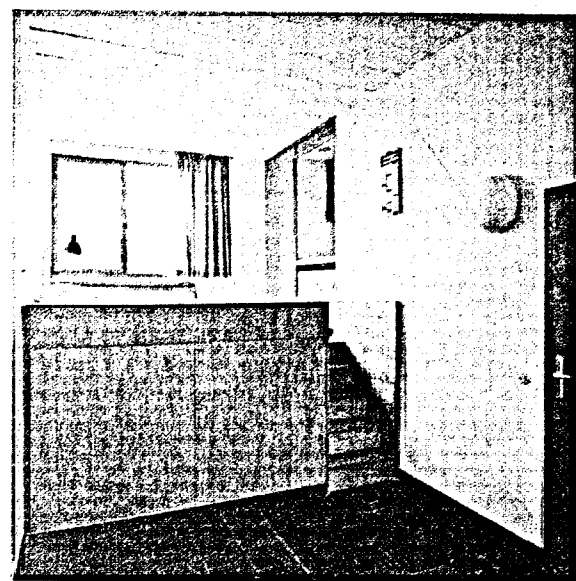
Gropius s'exprimait ainsi sur ses intentions: «... éviter que l'homme ne devienne esclave de la machine en protégeant la production en série et la maison de l'anarchie mécanicienne, en leur rendant vie et signification... assouplir et humaniser l'attitude dure, presque exclusivement matérialiste, de l'homme d'affaires.»

Sur Gropius: Cf l'article de Claude Schnaidt dans *Art press* No 1. Sur le rapport du Bauhaus à l'industrie, Cf *Idéologie et production: le design* de Laurent Wolf (Anthropologie), sur celui du Bauhaus aux contradictions sociales Cf *L'enseignement de la peinture* de M. Pleyne (Seuil).

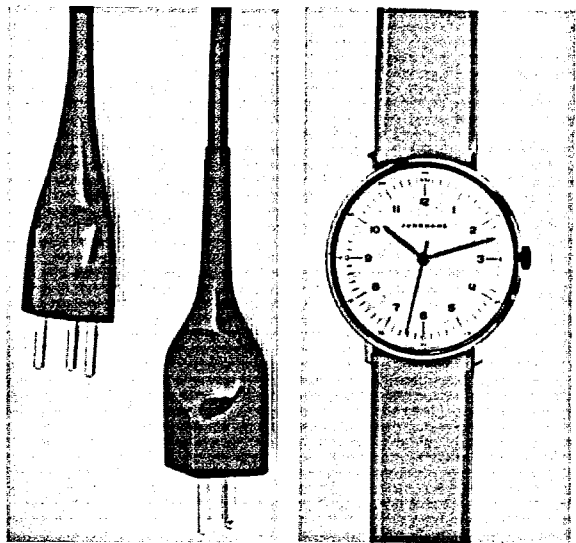
2) En 1930, le maire de Dessau invite Hannes Meyer à remettre sa démission, après une campagne de calomnies contre lui appuyée par Kandinsky, approuvée ensuite par Gropius (y compris avec des implications dans une affaire de mœurs montée par des étudiants nazis). H. Meyer part pour Moscou avec douze étudiants.

« Dans les pays capitalistes sévissait la crise économique mondiale, tandis que l'URSS, pays socialiste, sans crise, promettait du travail intéressant et fructueux » Hans Schmidt (conférence donnée à Venise en juin 1970). Sur Hannes Meyer: Cf la monographie de Cl. Schnaidt (Niggli, 1965) et l'édition italienne de ses écrits (1921-1942). Sur Hans Schmidt: Cf « H. Schmidt et la construction de la «ville socialiste» d'Orsk » par Fr. Véry dans *VH 101* Nos 7-8: « H. Schmidt, pionnier de l'architecture socialiste » par Cl. Schnaidt dans *Voix Ouvrière* du 24.6.72.

3) *Das bildnerische Denken* (4 col.) Schwab et Cie Verlag (Bâle-Stuttgart). Cette édition comprend tous les écrits



Institut d'esthétique pratique de Ulm. Studio-habitation des étudiants ou assistants.



Prises électriques pour «Cossonoy». 1956. Montre Junghaus. 1958.

pédagogiques de Klee, rédigés durant son passage au Bauhaus. Leur traduction française intégrale est en cours chez Dessain et Tolra (un vol. paru) sous le titre *La pensée créatrice*.

4) Cf les interviews de Vasarely à *L'Express* de juin 1970, à *La Nouvelle Critique* de juin 1971, où il parle dans l'un et l'autre cas d'«illusionnisme».

5) Cf Nikolai Taraboukine *Le dernier tableau*, Champ libre.

6) Cf les théories de Vance Packard et plus récemment de Henri Lefebvre (*L'Homme et la Société* N. 27, 1973) pour qui la destruction est immanente à la production. Sur le problème de l'environnement et des «centres de décision» Cf Maldonado, *Environnement et idéologie* (10/18).

Principaux textes de Max Bill

1936: Art concret. Catalogue du Kunsthau de Zürich. repris dans le Catalogue du Centre National d'Art contemporain, Paris 1969.

1938: Le Corbusier et Pierre Jeanneret (monographie), Paris. Art concret. Werk No 8.

1939: La maîtrise de l'espace. XXe siècle No 1, Paris.

1940: Paul Klee. Werk No 8.

1943: De l'art abstrait à l'art concret. Pro Arte, Genève.

1946: A propos de la typographie. Schweizerische grafische mitteilungen No 4.

1947: Termes ayant trait à la peinture et à la sculpture. Catalogue de l'exposition Allianz, Zürich.

Du sens des concepts dans le nouvel art. Catalogue CNAC, 1969.

1949: la pensée mathématique dans l'art de notre temps.

ibid Robert Maillart (monographie). Ed. Girsberger, Zürich.

1950: Architecture moderne suisse, 1925-1945. Ed. Werner, Bâle. La Bonne Forme. Musée des Arts appliqués, Zürich.

1951: Wassily Kandinsky, Maeght, Paris.

1952: Forme. Ed. Werner, Bâle.

1953: Forme, fonction, beauté. Catalogue CNAC, 1969. Paris. Divers exposés sur l'esthétique industrielle, le design.

1955: Le début d'une nouvelle époque en architecture. Architectural design No 11. Londres.

Conférences sur l'environnement.

1963: Constructions préfabriquées: liberté ou contrainte? Form No 24, Opladen.

1964: La structure comme art? L'art comme structure? CNAC, 1969. Paris.

1968: Oeuvres d'art multipliées. CNAC, 1969. Paris.

L'art comme fait immuable. ibid.

1972: Interview de Margit Staber. Catalogue de la galerie Marlborough, Zürich.