

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 9

Rubrik: Résumés français = Résumés [i.e. summaries] in English

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: 17.03.2025

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

Cézanne et Marées

page 274

par Gotthard Jedlicka

Appartenant tous deux à la même génération, Cézanne (né en 1839) et Marées (né en 1837) incarnent de façon exemplaire ce qui différencie et même oppose l'esprit français et l'esprit allemand. Alors que la peinture française du 19^{me} se distingue par le rôle essentiel, progressivement exclusif, accordé à la couleur, les Allemands de la même époque se montrent de façon presque effrayante, a- ou même anticoloristes (Liebermann, qui passe à leurs yeux pour impressionniste, est en réalité un «peintre en gris»). — Chez C. et M., le choix des sujets est déjà en lui-même significatif, beaucoup plus vaste chez le Français, tandis que l'Allemand se concentra toujours davantage sur les compositions de figures. — De plus, alors que Cézanne, à la différence des impressionnistes, qui ont découvert la lumière, aspire à la couleur pure, absolue (c'est au service de celle-ci qu'il restaure, en partie, le dessin), la peinture de M. est peinture de tons, recherche d'équilibre entre forme et couleur. Pour M., point de différence essentielle entre peinture et sculpture. De là, pour lui, l'urgence d'un problème qui n'existera jamais pour C. : celui du fond (pour C., au contraire, tout découle, non de l'espace créé par le tableau, mais de la surface picturale de la toile même). — Sculpteur latent, M., dans sa phase dernière (à Rome), tend même à un canon voulu, à une abstraction consciente. Sa préoccupation du «cycle» («Les trois cavaliers») témoigne de l'union, chez lui, des deux visions: la littéraire et la formelle. Différence d'attitude qui se reflète aussi bien dans leur œuvre dessinée (le dessin, chez C., accompagne librement la peinture; chez M., il en est la préparation) que dans les portraits qu'ils ont laissés d'eux-mêmes (les portraits de C. montrent uniquement un peintre, ceux de M. sont attestations d'un crédo philosophique). — Puissant fragment, l'œuvre de M. fut, pour la peinture allemande, à la fois utile (de par le sérieux de la recherche formelle) et néfaste (en raison même de ce qu'elle a d'intemporel). Mais si l'œuvre du Français est dispensatrice de bonheur, celle de l'Allemand, qui veut être «pensée», peut ébranler celui qui la contemple. Dans ce qu'elle garde d'insuffisant, elle témoigne de la nostalgie de la perfection antique, du rêve d'un paradis perdu.

«Le déjeuner» de Manet (1863)

290

par Gotthard Jedlicka

Cette toile, qui appartient aujourd'hui à la *Neue Staatsgalerie* de Munich, est relativement peu connue et, même, n'a pas toujours rencontré, bien au contraire, l'admiration dont elle est digne. — Bien que Tschudi y ait surtout voulu voir le portrait de Léon Koella-Leenhoff, le fils naturel de Manet, il apparaît évident que le peintre a surtout cherché — avec quelle élégance et avec quelle force! — à réaliser un groupe. L'incomparable noir de l'étoffe dont est vêtu le jeune homme debout, tout en accentuant sa position au premier plan, le rattache en profondeur à l'unité spatiale du tableau. Mais cette unité même, loin de résulter de la seule «composition», est essentiellement présence d'âme, atmosphère. Sans doute, Manet a peint ce déjeuner avec toute la science d'un homme qui connaît les plaisirs d'ici-bas, mais une sorte de mystère enveloppe la scène, dont toute la richesse ne se révèle que si l'on en analyse tant soit peu les couleurs. Et il faudrait également s'étendre sur la sûreté, la différenciation de touche et de facture de chacun des carreaux de la nappe. L'œuvre a beau évoquer certains intérieurs des Hollandais du 17^{me} ou de Chardin, impossible, ici, comme il peut arriver devant «Le déjeuner sur l'herbe» ou l'«Olympia», d'imaginer qu'on ait vu le même sujet traité par un autre. Aucune toile française n'a réalisé cette modulation de gris, que, seul, un Velasquez avait atteinte, — et si Manet, certes, connaissait Velasquez, «Le déjeuner» n'y fait même point songer: c'est le pur accomplissement de la vision d'un peintre.

Carl Spitzweg

293

par Hermann Uhde-Bernays

L'un des rares artistes de Munich qui fussent munichois de naissance, Spitzweg (1808-1885) avait commencé par être

pharmacien; et quelque chose de la minutie de son premier métier demeure dans la manière de ce post-romantique qui annonce déjà le réalisme de plus tard, voire même, pour la couleur, un pressentiment de l'impressionnisme. Témoin éternellement jeune du bon vieux temps — si irréallement lointain, aujourd'hui, pour l'Allemagne — S. a été quelquefois rapproché de Jean Paul. Son amour ingénu et souriant de la vie et de ses petites folies le rapproche plutôt d'un autre maître: Gottfried Keller.

La mécanisation du ménage

297

par S. Giedion

Dans le ménage, on ne peut, comme pour une usine, parler de production, mais la modernisation de l'un et de l'autre, telle qu'on en constate la réalisation, surtout en Amérique, leur confère ceci de commun de tendre, par l'introduction de procédés mécaniques, à la diminution du travail et, d'autre part, à une organisation toujours accrue, fondée sur l'observation minutieuse des opérations traditionnelles, qu'il s'agit de rationaliser. — Cette double tendance remonte au milieu du 19^{me} siècle, et a tout d'abord une base sociale, le puritanisme poussant la femme américaine à vouloir fonder ses droits sur la base de la famille, tandis que l'esprit quaker aspire à l'égalité politique de la femme (V. «Declaration of Sentiments» de 1848). Pour *Catherine Beecher*, l'économie domestique bien comprise n'est qu'une partie de la question féministe, comme il apparaît dans son livre «A Treatise of Domestic Economy» (1841), tandis que «The American Woman's Home» (1869), ouvrage du même auteur écrit en collaboration avec sa sœur *Harriet Beecher-Stowe* (la romancière de «La Case de l'oncle Tom»), pose le problème des domestiques considérés comme employés ordinaires, et non plus comme classe à part, de même que celui de l'organisation du travail ménager. — Plus de 40 ans plus tard, lorsque, vers 1910, le taylorisme commença de s'imposer, la rationalisation du ménage préoccupa aussi les esprits. *Christine Frederick*, en 1912, publia une série d'articles, «Le ménage moderne», dans «The Ladies' Home Journal», articles qui répandirent l'idée du «ménage scientifique». — En Europe, alors que la rationalisation de l'industrie ne trouve encore que des applications timides, la rénovation méthodique du travail ménager vient, après 1920, d'une autre source, le mouvement de l'architecture moderne, guidé, tout d'abord, par l'idée du fonctionnalisme. Le fait de traiter la cuisine comme partie intégrante de l'organisme de l'habitation, eut les plus heureuses conséquences pour l'organisation du travail ménager. Le «Bauhaus» de Weimar, en 1923, construisit «Das Haus am Horn». Vint ensuite la construction de la colonie du «Weissenhof» (Stuttgart), 1927, alors qu'en 1926 avait paru le livre d'*Erna Meyer*, «Der neue Haushalt», — mais les «mécanisations» européennes sont étonnamment primitives. J. J. P. Oud, Gropius, Le Corbusier atteignent progressivement à une organisation relative de la cuisine. Vers 1935, l'Amérique, grâce à la haute évolution de ses mécanismes, prend la tête du mouvement issu de l'architecture moderne européenne. — On cherche désormais l'unité de l'équipement de la cuisine. Cette fois, c'est l'industrie qui collabore: industrie des meubles de cuisine, puis des éléments standard, enfin, grâce aux études de *Lilian M. Gilbret*, on arrive à la mécanisation totale (instituts culinaires de la General Electric, 1932, et de la Westinghouse Electric, 1934) pour aboutir à la «streamlined kitchen», cependant que l'industrie des matériaux de construction (matière plastique, verre, contre-plaqué) opère dans le même sens. Bientôt, le problème qui se pose, généralisé par les conditions de la vie actuelle, est celui du ménage sans domestiques, soulevant conjointement la question de l'union plus intime entre cuisine et salle à manger (contre l'isolement de la ménagère). — Deux tendances contraires ici s'opposent: le plan libre est, par définition, aussi flexible que possible, tandis que la mécanisation progressive tend à concentrer tous les appareils. Aux architectes américains, qui disposent des éléments techniques les plus développés, de faire faire un pas de plus à la réalisation de l'organisme de la maison moderne, en mettant résolument la mécanisation au service de l'ensemble.

Cézanne and Marées

page 274

by *Gothard Jedlicka*

Cézanne (born 1839) and Marées (born 1837) are typical examples of the differences and opposites to be found in the French and German ways of life. Whereas French 19th century painting concentrates on the increasing and essential part played by colour, the Germans of the same period show to a striking degree a tendency away from or even inimical to colour. (Liebermann, regarded by the Germans as an impressionist, is in reality a «peintre en gris».) In the case of Cézanne and Marées, their choice of subject is already significant in itself: the Frenchman much more vast, whereas the German, who has never painted pure landscapes or still lifes, always concentrates much more on the composition of figures. In addition, whereas Cézanne, in contrast to the Impressionists, who discovered light, aspires to pure and absolute colour. Marées resorts to shadings in an attempt to find the equilibrium between form and colour. Marées sees no essential difference between painting and sculpture. The problem for Marées is that of the background, and for Cézanne, on the contrary, everything depends not on the space created by the picture, but on the pictorial surface of the canvas itself. M. is a latent sculptor, and in his last phase at Rome sets himself a criterion, wills a conscious abstraction. His preoccupation with the «cycle» («The Three Riders» are an example) witnesses to his fusion of two visions, the literary and the formal (only the three replicas of the «Baigneuses» of Cézanne could possibly be compared with them), a difference of attitude that reveals itself as well in the design as in the portraits they have left of themselves (the self-portraits of C. Show us simply a painter, whereas those of M. are attestations of a philosophical credo). Marées' work is a powerful fragment both useful for German painting (the sincerity of his search for form) and destructive (because of that which is intemporal). But if the Frenchman's work sheds happiness, that of the German, who wishes to be «pensée», may destroy him who contemplates. In its quality of insufficiency it reveals a nostalgia for a lost golden age, for a dream that is a paradise lost.

Gustave Courbet

284

by *François Fosca*

Son of a vineyard proprietor of Ornans (Franche-Comté). He came to Paris in 1840, when the enthusiasm of the younger generations of 1825 had somewhat died down, and studied the great artists of the past (copies of Velasquez, Géricault, Delacroix). After the revolution of 1848, everything he painted was accepted by the Salon, among other things his «*L'Après-dîner à Ornans*», where for the first time he evokes his native province. But it was at the Salon of 1850-51 that he achieved a resounding success with his «*Enterrement d'Ornans*», thanks to the scandal that he had looked for. However shocking for his contemporaries, all his naturalism is already in this canvas. It is peculiar, however, that this artist who pretended to create an «art vivant» completely ignored the life of the great cities. (We have to wait for Manet, for Degas, before great painters evoke Paris with realism.) In fact, apart from his portraits and his nudes, C. painted exclusively rustic life. His pictorial technique is astonishing, but there is no presence of that chromatism of light and colour to be found in the Impressionists. Ingres said of him: «He is an eye».

«Le déjeuner» by Manet (1868)

290

by *Gothard Jedlicka*

This picture in the Munich Neue Staatsgalerie has not always received the admiration it deserves. Thought Tschudi thought it to be a portrait of Manet's natural son, Leon Koella-Leenhoff, it is evidently a painting of a group that the artist has in mind, and with what power and elegance he has achieved his object. The black of the material the

young man is wearing not only makes him the central figure but also accentuates his fusion with the spatial unity of the picture, and what is more it is the soul and atmosphere itself. Here is a man of the world portraying scientifically the pleasures he knows so well, but there is nevertheless a mystery. The richness of the picture only comes out when we analyze the colours (the black of the young man's garment, the yellow of his hat and their «equivalence» with the greys of the servant and the coffee pot with the napkin in all its wealth of detail). We are reminded of those interiors by the 17th century Dutch or Chardin, but in no wise can we imagine that this same subject has been treated by another painter, as we might before «*Le déjeuner sur l'herbe*» or «*Olympia*». No other French painter has realised this modulation of gray – Velasquez alone achieved it – and even though Manet knew Velasquez, it is not possible to deduce this from his own creation: it is the pure achievement of a painter's vision.

Carl Spitzweg

293

by *Hermann Uhde-Bernays*

Spitzweg (1808-1885) is one of the rare Munich artists who belong to the city by birth. He started as a pharmacist, and something of the minuteness of his first profession is to be seen in the work of this post-romantic who heralds the realism of a later date. Where colour is concerned he is a forerunner of Impressionism. He has often been compared with Jean-Paul, and his ingenuous love and acceptance of life with all its vanities reminds us of another master – Gottfried Keller.

The Mechanization of the Household

297

by *S. Giedion*

A household may be compared to a factory in that the introduction of the machine tends to reduce labour and rationalize the traditional operations to be gone through. This double tendency dates back to the middle of the 19th century and has in the first place a social basis: American puritanism forcing the American woman to base her rights on the family, whereas the Quaker spirit aspires to the political equality of woman (see «*Declaration of Sentiments*» of 1848). For *Catherine Beecher* domestic economy is only a part of the problem, as appears in her book «*A Treatise of Domestic Economy*» (1841). A work by the same author, «*The American Woman's Home*» (1869), written in collaboration with her sister, *Harriet Beecher Stowe*, the author of *Uncle Tom's Cabin*, puts the problem of the domestics considered as ordinary employees and not as a class apart. More than 40 years later when, about 1910, Taylorism started to influence the rationalization of the household, *Christine Frederick*, in 1912, published a series of articles «*The Modern Household*» in «*The Ladies' Home Journal*». These articles made a great stir and spread the idea of a «scientific household». The rationalization of industry is however not so much the source of this stimulus to household organization as modern architecture guided in the first place by the idea of functionalism. The «*Bauhaus*» of Weimar constructed in 1923 «*Das Haus am Horn*», characterized among other things by the intimate connection of the 4 household centres: provisions, washing, preparation and cooking of foods. The colony of «*Weissenhof*» (Stuttgart) followed in 1927, whereas in 1926 a book, «*The New Housekeeping*» by *Erna Meyer* had appeared. European mechanizations were, however, astonishingly primitive: J. J. P. Oud, Gropius, Le Corbusier achieved progressively a relative organization of the kitchen. In 1935, America takes the lead in the movement sprung from modern European architecture. This time industry collaborates, and finally, thanks to the studies of *Lilian M. Gilbreth*, total mechanization was arrived at (Culinary Institutes of the General Electric, 1932, and of the Westinghouse Electric, 1934) to reach its culmination in the «streamlined kitchen».