

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 10

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

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: 10.01.2026

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

Considérations actuelles sur l'architecture page 323

II^eme essai: Les problèmes de la forme (I^{ère} partie)

par Alfred Roth

Nous avons déjà indiqué, à propos de la «Fonctionnalité» (v. «Werk», No. 6, 1947), que toutes les questions inhérentes à l'architecture doivent être examinées sous le signe de leur unité d'ensemble, et il en va de même des problèmes de la forme.

C'est bien l'époque elle-même qui, toujours, crée le style, et une réflexion sur ce dernier n'est aujourd'hui nécessaire, indispensable même, que parce que notre temps n'a pas encore été capable de surmonter les contradictions qui lui sont propres (p. ex. l'excès d'individualisme d'une part et, de l'autre, la prépondérance de tout ce qui est valeurs de masses). Adolf Loos (1870-1936) dit: «L'art doit ne plaire à personne, et l'architecture à tout le monde.» C'est bien là le problème qui se pose aussi, actuellement, aux architectes modernes d'Angleterre, pays où la recherche d'une architecture, également dans sa forme, à la fois actuelle et nationale, compense un certain retard des idées «avancées» par l'admirable collaboration de tous: autorités, sociologues, politiciens et artistes. - Que «l'époque crée le style» ne doit cependant pas faire oublier le rôle essentiel de la *personnalité*: les grands individus sont en effet, pour ainsi dire, les révélateurs de l'esprit de leur temps, comme le montre si bien, dans l'architecture contemporaine, l'exemple d'un Fr. L. Wright ou d'un Le Corbusier. Simplement, en architecture, l'aspect objectif des problèmes à résoudre l'emporte forcément sur l'aspect subjectif, même au point de vue de la forme. Plus que tout autre artiste, le grand architecte doit être ouvert à toutes les manifestations de son temps. C'est seulement en ce sens complexe que le mot de l'architecte américain Sullivan (1856-1924) doit être entendu, selon lequel «la forme résulte du but». Il n'y a pas là de déduction unilatéralement logique: le but est la condition de la forme, il n'en est point la prémisse, d'où la réalité formelle n'aurait plus qu'à sortir automatiquement. En réalité, la forme et le but (ou la fonction) ont chacun une nature double, tout ensemble rationnelle et affective, et entretiennent entre eux des relations réciproques que la seule raison raisonnée ne saurait définir à l'aide de ses catégories simplificatrices, mais qu'il s'agit d'appréhender à la fois par l'intelligence et par le sentiment, comme de traduire par le choix, toujours difficile, toujours incertain, des matériaux et de la construction adaptés au but poursuivi. Sullivan lui-même n'a pas laissé d'insister sur la nécessité de traiter tout problème constructif (et donc aussi le problème de la forme), non point du dehors mais de l'intérieur. Recherche, donc, intuitive, et qui est le seul moyen d'aboutir à cette unité organique (également formelle) qui constitue la véritable réalité architecturale. - Au reste l'activité la plus rationnelle que nous connaissions, la technique, montre que les problèmes formels qui lui sont liés ne se posent pas à un point de vue rationnel pur. Sans doute, les progrès de la science expliquent en partie que les formes des objets techniques, des machines p. ex., aient elles-mêmes évolué, gagné en beauté fonctionnelle; mais c'est aussi parce que les auteurs de ces formes, tout comme on doit l'attendre des architectes, ont de plus en plus consciemment perçu les exigences de leur temps. Et d'ailleurs, la technique n'est pas sans subir certaines influences de la mode qui indiquent que les problèmes de la forme impliquent toujours une liberté de l'esprit créateur, qu'il s'agit aujourd'hui d'orienter vers une appréhension progressivement plus complète de l'unité fondamentale inhérente à toutes les réalités de notre époque.

Rodin et Maillol

329

par Curt Schweicher

Bien que Rodin soit né en 1840 et Maillol en 1861, leur œuvre à chacun est expression d'une même époque, qui trouve en eux comme ses deux pôles: R. donnant existence plastique à une conception d'abord «littéraire», à la pensée, M. partant, au contraire, de la matière même. - Comme on a parlé de «poésie pure», on peut, à propos de M., parler de

«sculpture pure», où l'essentiel est le «sentiment plastique du corps». Sentiment spécifique, pourtant fort rare en sculpture, et qui fait évoquer, devant M., les tout premiers maîtres classiques de la plastique ancienne, ou telles œuvres de Tanagra. Ce même sentiment explique sans doute l'importance du torse chez M. (alors que, chez R., le torse n'a rien d'essentiel), l'absence de gesticulation, cela même que l'on peut appeler le caractère de «nature morte» de ses figures, qui en effet existent, et avec quelle intensité, mais n'«agissent» pas, incarnant pour ainsi dire la loi de l'*action enchaînée*, pour reprendre le nom donné par M. lui-même à l'une de ses créations. - L'*action déchaînée*, telle pourrait être au contraire la définition de l'œuvre de R., où tout est dynamisme, où les figures, presque jamais, ne reposent en elles-mêmes, mais sont geste ou appel du «goupe», exigence, aussi, de la collaboration de la lumière. C'est que si, pour M., tout est essentiellement volume, pour R. la sculpture est, en puissance, *relief*, comme le prouve si bien l'œuvre à laquelle il a le plus longtemps et le plus passionnément travaillé, cette Porte de l'Enfer qui n'évoque pas seulement Hugo, mais Michel-Ange, et où il a fait comme la somme de toute sa création. - Certains ont voulu voir en Rodin un «impressionniste», un peintre fourvoyé dans la sculpture. La vérité, c'est que leur sculpture à l'un et à l'autre est également sculpture, celle de R. *énergie modelée*, celle de M. *volume centré en lui-même*.

Souvenirs sur Charles Maillol

337

par François Stahly

Né à Orléans en 1887, mort en mai 1940, C. M. n'aura cessé d'être à peu près méconnu que pendant les toutes dernières années de sa vie, en dépit de l'estime où le tenaient un Maillol et un Despiau. Fait pour la sculpture monumentale, il ne reçut guère de commandes adaptées à son génie, cela en grande partie en raison du scandale, suivi d'un procès, provoqué auprès du grand public par son monument aux morts de la ville d'Orléans. - Nous avons eu au moins le privilège de connaître le maître excellent que fut C. M. à l'Académie Ranson, où l'avait fait nommer Maillol. Ennemi juré de l'académisme des «Beaux-Arts», M. était passionnément hostile à toute étude de l'anatomie. La connaissance du squelette, révélateur des lois de la statique et de la mécanique, était pour lui l'essentiel. Rien de moins scolastique, de plus étranger aux «règles» que son enseignement, qui tendait, avant tout, à dégager la vision personnelle de chacun. Tendance qui n'était pas sans favoriser, chez certains, l'attirance pour l'art abstrait, envers lequel M. témoignait d'une grande compréhension. - Dans son modeste atelier de la route d'Orléans, il créa ses bronzes d'un format réduit (mais en réalité conçus pour des dimensions monumentales), qui enrichissent aujourd'hui le Petit Palais et montrent si bien qu'on eut tort de le tenir longtemps pour un épigone de Rodin.

Ewald Mataré

341

par Albert Schulze, Vellinghausen

E. M., dont on fête cette année le 60^{me} anniversaire, est originaire d'Aix-la-Chapelle. Nommé en 1932 (en même temps que Paul Klee) à l'Académie de Dusseldorf, il fut destitué dès 1933. Frappé d'interdit par le régime hitlérien, il dut de pouvoir continuer à œuvrer au soutien à la fois courageux et compréhensif de l'Eglise. D'abord influencé par le «modern style», E. M., dont l'œuvre présente une complexité d'une incroyable richesse, connu bientôt une longue période cubiste, dont les créations plastiques ne sont pas sans faire songer, en moins froid, à l'œuvre de Brancusi. Puis ce fut la période des «fétiches», qui n'est pas sans parallèles avec Picasso; art «magique», mais d'une magie *après* la chute, après le fruit cueilli à l'arbre de la science. E. M., dont le livre de prédilection est le «Divan oriental-occidental» de Goethe, a beaucoup emprunté à l'Orient, à l'Extrême-Orient, et cependant il est essentiellement européen, occidental. La foi qui est sienne permet de rapprocher sa recherche et sa création de l'œuvre, en un sens parente, du grand poète Paul Claudel.

Architecture – Topical Considerations

page 323

by Alfred Roth

II. The Problem of Form (Part one)

“Werk”, No. 6 contained an article entitled “The functionalism of architecture” wherein it was stated that all questions that arise out of architecture must be referred to the *unity* of the whole. The same applies to the problem of form, a matter that deserves our special attention seeing that, internationally speaking, we are faced with certain reactionary tendencies that are due to an insufficient awareness of the needs of our times. It is indeed the period itself that, without fail, creates the style, and some meditation on this theme is necessary today, even indispensable, in view of the fact that our period has not yet been able to resolve the contradictions that are inherent in it (excessive individualism on the one hand, and on the other the preponderance of everything that goes under mass values). Adolf Loos (1870 to 1936), who loved to speak truth in terms of paradox, said: “Art need not please anybody, but architecture must please everybody”. This is just the problem that faces British architects today, where the attempt to discover an architecture that is suited to modern needs, both nationally and formally, makes up for a certain slowness in “advanced” ideas by the admirable collaboration of all concerned: authorities, sociologists, politicians and artists. (In Switzerland the situation is clearer, though somewhat clouded by incertitude and, among other things, by a fear of form considered in itself.) Though, however, the period creates the style, we must not forget the part played by outstanding personalities: the great reveal as it were the spirit of their times, and in contemporary architecture we have two examples in F. L. Wright and Le Corbusier. In the case of architecture it is nevertheless a fact that the personal vision must give way to objective needs, even where form is concerned. More than any other artist, the great architect must act as a medium for the atmosphere of the age in which he lives. With this complex background in mind we may rightly interpret the saying of the American architect, Sullivan: “Form follows function”. From this no logically one-sided deduction is possible, for the end in view conditions the form and is not just the premise from which the formal reality springs as it were automatically. The truth is that both the form and the purpose (or the function) have a double aspect – rational and affective, and here there is an interplay that mere reason with its simplifications cannot define: both intellect and feeling are at work here, just as when the architect is faced with the difficult choice of the materials with which he is to construct. Sullivan himself has insisted on the fact that every problem of construction (this applies to form too) should be viewed from the inside and not from the outside. This again is not a matter of pure reason but requires imagination and an unbiased approach. This alone can give us that organic unity (formal as well) which constitutes the fundamental reality of architecture. Even in that most rational of all activities, technics, we see that the problems of form to be resolved cannot be left to reason alone. The progress of the applied sciences has, without doubt, exercised an influence on the forms of technical objects and increased their beauty, but the creators of these forms of beauty have also played their part because, like the architects, they kept themselves alive to the exigencies of their times. For that matter, the technical world has its fashions too, and though such things may be little foibles, they do go to prove that the problem of form always implies a certain amount of freedom for the creative spirit. This must be directed towards an understanding ever more comprehensive of that fundamental unity which underlies all creative work in our times.

Rodin and Maillol

329

by Curt Schweicher

Though Rodin was born in 1840 and Maillol in 1861, they are the expression of the same period and are, as it were, opposite poles. R. gave plastic expression to a conception

that was primarily literary, thought, whereas M. started from the very material itself. The expression “pure poetry” might be transmuted to “pure sculpture” where M. is concerned: the essential is that “plastic sense of the body”, which causes everything to crystallize around the central point. This is rare enough in sculpture and reminds us of the very first classical masters, or the works of Tanagra, and no doubt explains the importance M. attached to the torso (for R. it was not so important): further there is an absence of gesticulation which makes some of his figures look like “still lifes”; and though they abound with life, they do not move. They incarnate the name M. gave to one of his own creations, “Action in Chains”, whereas in the case of R. we might speak of unbounded action, everything is dynamic. R’s sculptures are never at rest but gesticulate or evoke the “group”, an exigency that necessitates the collaboration of light. (The Burghers of Calais, for example: what is it we remember here if not the hands?) It amounts to saying that if everything for M. is volume, for R. it is, at its most powerful, *relief*, and of this there could be no better proof than his “Gate of Hell”, the creation to which he devoted more time and more intensity than any other, his masterpiece that does not only recall Hugo but Michelangelo. There are people who wished to see in Rodin an “impressionist”, a painter astray in sculpture, but he is in fact just as much a born sculptor as M. M’s paintings in the Petit Palais (“The Wave”, for example) would suggest that he of the two could the more easily have become the painter. The truth is that they are both sculptors: that of R. is *modelled energy*, and that of M. is *volume centred in itself*.

Memories of Charles Malfray

337

by François Stahl

Born Orleans, 1887: died May, 1940. He was little known except during the later years of his life, in spite of the esteem in which he was held by men like Maillol and Despiau. He was made for monumental sculpture, but the orders given him were hardly up to his genius, and that largely because of a public scandal, followed by a legal process, which his memorial to the dead of the town of Orleans provoked. It was our privilege to know him at the Ranson academy where he was an excellent teacher, a position he owed to Maillol. He was a sworn enemy of the academicism of the “Beaux-Arts”, and passionately hostile to the study of anatomy. The skeleton, that which reveals the static and mechanical laws – here he saw the essential. His teaching could not have been less scholastic, more foreign to the “rules”: what mattered was the personal vision of each student. This did much to encourage some to develop abstract art, for which Malfray had much understanding. In his modest atelier in Orleans, M. created bronzes of a reduced size (they were really meant to have monumental dimensions) that are now treasures of the Petit Palais and are a sufficient proof that those who considered him a mere imitator of Rodin were in the wrong.

Ewald Mataré

341

by Albert Schulze Vellinghausen

This year is Mataré’s 60th anniversary. He was born in Aix-la-Chapelle. In 1932 he was nominated to the Dusseldorf Academy at the same time as Paul Klee, but he lost this position in 1933. It was owing to the courageous and understanding support of the Church that he was able to continue working in spite of the Hitler régime. The “modern style” was the first influence he came under, but then he passed through a long period of cubism that reminds us of Braconni in terms not so cold. The complexity and richness of his paintings is unbelievable. Then came the period of the “fétiches” – Picasso passed through a similar period – where his art is “magical”, but a magic *after* the fall, after the fruit gathered from the tree of science. His favourite book is “West-Eastern Divan” by Goethe, and he has taken much from the Orient, from the Far East: but he nevertheless remains a European, a westerner. The fact that M. is of the same faith as Paul Claudel makes it possible to compare their artistic approach and their works.