Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)

Rubrik: Résumés français

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: 09.07.2025

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

A propos des foyers sociaux ouvriers **139**

par Alfred Roth

Le souci de mettre à la disposition des ouvriers d'usine un certain nombre de foyers sociaux ne date pas d'aujourd'hui, mais il prend de nos jours une importance accrue, qu'il s'agisse seulement de réfectoires, cantines, crèches ou d'un foyer ouvrier proprement dit. – Fonctionnellement, ces installations sociales doivent répondre à des buts divers, dont il convient de ne retenir ici que ceux dont la réalisation implique une diversité de tâches architecturales. Outre des cantines et réfectoires, un foyer social groupera, par exemple, des salles de lecture et de conférences. Il pourra comprendre aussi des crèches pour les bébés et les jeunes enfants des ouvrières, – point extrêmement important au point de vue humain et social, de même qu'à celui du rendement du travail des mères, ainsi déchargées d'un gros souci. D'autre part, la législation sur les accidents du travail stipule l'existence de stations sanitaires qui, dans les grandes entrepises, peuvent atteindre les proportions d'un service médical et d'infirmerie. Notons enfin les installations pour les bains et douches et les terrains de sport. – A côté de ces considérations fonctionnelles relatives aux installations sociales dans l'industrie, il convient en outre d'énoncer certains principes généraux au point de vue architectural et formel. S'il est naturel et souhaitable que les foyers sociaux créés pour les ouvriers soient le plus possible situés dans la nature, afin de rompre l'encasernement du travail moderne, il est en revanche regrettable qu'on ait souvent cru servir le même but de détente psychologique en donnant à certaines œuvres sociales de ce genre une forme architecturale pseudo-rustique. En réalité, un foyer social ouvrier créé de nos jours doit être conçu dans la langue architecturale de notre temps. C'est la seule condition pour réaliser, également dans ce domaine, des œuvres authentiques.

Quelques exemples d'installations sociales dans l'industrie **141–160**

1. Fabrique d'appareils électriques Horgen. Réfectoire pour 80 à 100 ouvriers et employés, avec buffet auto-service. Arch. H. Fischli; squelette bois; cuisine et installations sanitaires murs massifs. – 2. Foyer ouvrier de la Therma S. A., Schwanden. Arch. H. Leuzinger. Les locaux, installés pour servir 430 déjeuners au maximum, servent aussi thé et café, et peuvent également être utilisés pour cours, conférences et réunions. Maçonnerie, béton armé, bois. – 3. Crèche de la maison Lindt & Sprüngli S. A., Kilchberg, Robert Winkler arch., pour 30 à 40 enfants d'ouvrières (quelques enfants peuvent rester la nuit); ciment armé et bois. – 4. Foyer de la fabrique de machines Escher-Wyss, Zurich (en construction); élément d'un ensemble dont la partie principale sera bâtiment administratif. Vestiaire, réfectoire pour ouvr. (personnel de service), réfectoire pour empl., bibliothèque et service social, toit-terrasse. Armature béton armé, murs briques jaunes. – 5. L'«usine verte» de la fabr. de prod. chim. Maag, Dielsdorf, Debrunner & Blankart arch.; cette fabrique d'engrais réalise synthèse idéale des constructions et de la nature. Nombreuses plantations permettant aux ouvriers de suivre les effets des engrais par eux fabriqués. – 6. Filature à Tenay près Lyon, Suter & Suter arch., reconstruite après les dévastations de la guerre; «shell construction» en béton armé, couverture en tôle d'aluminium. – 7. Foyer ouvr. de la maison Bührle & Co., Oerlikon, fabrique de machines-outils; 4 réfectoires auto-service, salle de réunions, douches, logements d'empl.; béton armé, maçonnerie, bois.

Les fresques du foyer social de la fabrique de machines d'Oerlikon **162**

par Heinz Keller

La fabrique de machines d'Oerlikon a, plus que toute autre entreprise de notre pays, fait servir les beaux-arts à l'embellissement, – disons mieux: à l'humanisation de ses bureaux et de son foyer social. – Les quatre salles à manger de ce dernier ont, en particulier, donné lieu à la création de fresques qui, dans trois de ces salles, sont aujourd'hui achevées. L'on a cherché avant tout à ce que ces peintures murales eussent un effet de détente; donc, aucun sujet technique. Ernst Georg Rüegg évoqua les travaux rustiques, Walter Clénin également, tandis que Karl Hügin a traité des compositions symboliques et Max Truninger peint la Ville et la Campagne, ainsi qu'un groupe de musiciens. – Au nord des Alpes, de grands ensembles de fresques ne sont point chose courante, et le véritable problème formel à résoudre consistait à éviter l'excès du monumental, trop facilement en disharmonie avec les simples gestes de la vie quotidienne. Peut-être, en raison de leur sujet symbolique et aussi de la technique du «fresco buono», les fresques de Hügin ont-elles le moins évité cet écueil. Celles de M. Truninger, spécifiquement «école zurichoise», gardent quelque chose de plus intime. Contre toute attente, les plus grandes dimensions des salles à manger d'ouvriers ont facilité la tâche à W. Clénin, qui a subdivisé la surface à peindre, et à E. G. Rüegg, dont l'œuvre se signale par une consciente discrétion dans l'emploi de la couleur.

L'unité de l'œuvre d'art **167**

par Hans Purrmann

Les anciens maîtres avaient chacun leur «système» et leur forme, qui se cristallisaient même en écoles et dans le travail collectif des ateliers. Notre époque, au contraire, se distingue par le fait que l'artiste moderne doit, pour chaque œuvre, trouver une forme, et a recours à des formes différentes. Ainsi Picasso, dans certaines œuvres, se sert de l'expression d'Ingres tout en y continuant Cézanne. – Après l'anarchie d'un bas naturalisme sans forme, l'art moderne peut se définir par la découverte de tous les moyens expressifs et la recherche de l'unité de l'œuvre. Certes, on a pu dire (Th. Hetzer) que la déchéance de la grande composition commence dès après Tiepolo. Pourtant, la vision de Rubens revit chez Delacroix, celle de Vélasquez en Manet, celle de Raphaël chez Ingres (et Renoir est à Ingres ce que Titien est à Raphaël). L'unité, chez Rembrandt, est le clair-obscur, qui trouve comme sa transposition en gris dans Corot. Mais au fur et à mesure que le 19e siècle avance, la peinture aimée du public s'embourbe dans une plate imitation de la nature. Les peintres qui essayaient de réagir étaient «maudits». Certains (Manet, Leibl), tout en cherchant à retrouver la liberté créatrice, sauvaient l'efficace de leurs toiles grâce à une tradition encore apprise dans les musées. – Un effort conscient vers la restauration de l'unité de l'œuvre ne reparaît qu'avec les compositions de Hodler et les ensembles de Rodin, l'un et l'autre travaillant, au reste, plutôt par «recomposition» de parties, stade que dépassera Maillol. – De sa fréquentation personnelle de Matisse, H. P. se rappelle l'importance que le maître accordait à l'unité des œuvres, seul point de vue à peu près qui l'intéressât, et qui est resté la dominante de ses propres créations. – Mais le véritable instaurateur de l'unité au sens moderne est Cézanne, dont on peut dire qu'il a suscité la forme la plus haute de peinture à la fois sensible et suprasensible qui ait jamais été pratiquée en Europe. – Un Picasso, un Matisse poursuivent, chacun à leur façon, la même voie. (Faut-il dire, même, que Picasso nous montre la route au delà de Cézanne. . . ?) Mais le risque assumé par ces maîtres peut, pour d'autres, être fatal, – conduire à un maniérisme doctrinaire. Si travailler d'après nature ne doit plus être notre idéal, tâchons cependant de ne pas oublier que Cézanne exigeait de nos théories qu'elles fussent élaborées face à la nature.

Martin Lauterburg **172**

Né en 1891 à Neuenegg près de Berne, M. L., fils de pasteur, fit à Berne sa maturité, décida en 1900 de devenir artiste et fut, jusqu'en 1914, élève de Robert Engels à la «Kunstgewerbeschule» de Munich. Après une année en Suisse (1914–1915), il continua de vivre à Munich jusqu'en 1935. Nombreuses expositions, dont la première de grande envergure à Berne (Kunsthalle 1930). Œuvres dans les collections publiques de Berne, Genève, Zurich, Munich, Stuttgart et Paris.